



Петр Вайль Гений места

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=132987
Гений места: КоЛибри; Москва; 1999
ISBN 978-5-271-27920-1*

Аннотация

Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной стороной.

На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии. В попытке эту реальность уловить и появляется странный жанр – своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов.

Содержание

От автора	5
К новому изданию	6
Золотые ворота	8
К западу от рая	8
Калифорнийское кино	10
За туманом	18
Квартира на площади	22
Путешествие в оазис	22
Острова в океане	30
Улица и дом	39
Козырная карта города	39
Имперский уют	45
На твердой воде	50
Дворцы в переулке	50
Шлепанцы святой Урсулы	58
Отелло и Яго в городе иммигрантов	65
Смерть – Венеция	67
Французская кухня	69
Нормандская дыра	69
Конец ознакомительного фрагмента.	75

Петр Вайль Гений места

© П. Вайль, наследники, 1999

© Л. Лосев, послесловие, наследники, 1999

© ООО «Издательство Астрель»,

2010 Издательство CORPUS ®

* * *

Эле – неизменной спутнице, первой читательнице

От автора

Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил – города. Их облик определяется гением места, и представление об этом – сугубо субъективно. Субъективность многослойная: скажем, Нью-Йорк Драйзера и Нью-Йорк О. Генри – города хоть и одной эпохи, однако не только разные, но и для каждого – особые.

Любопытно отнести к своим путешествиям как к некоему единому процессу. В ходе его неизбежны сравнения – главный инструмент анализа. Идея любой главы этой книги и состоит в двойном со– или противопоставлении: каждый город, воспринятый через творческую личность, параллелен другой паре «гений – место». Руан не просто становится понятнее благодаря Флоберу, а Флобер – благодаря Руану, но и соседняя пара – Париж – Дюма – дает дополнительный ракурс.

Понятно, что «гений» имеет к «месту» непосредственное биографическое отношение. Лишь в случае Вероны использован взгляд чужака, никогда в городе не бывавшего, но этот чужак – Шекспир.

Еще: хотелось отклониться от российской традиции литературоцентризма, обращаясь не только к писателям, но и к живописцам, архитекторам, композиторам, кинематографистам. Выбор имен, стоит еще раз повторить, определен лишь пристрастиями автора.

На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде, реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии. В попытке эту реальность уловить и появляется странный жанр – своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов.

Журнальные варианты почти всех глав публиковались в «Иностранной литературе» (1995–1998). Приношу искреннюю благодарность всей редакции и особо светлой памяти Н. Казарцевой.

1999

К новому изданию

«Гений места» впервые появился в 1999 году и с тех пор выходил еще несколько раз – но это правильнее назвать не переизданиями, а новыми тиражами с исправлением опечаток. Новое издание – вот оно, для чего мне пришлось впервые прочитать книжку. Действительно, я никогда не читал эту книгу – ведь, как известно каждому пишущему, продукт типографского производства сильно отличается от текста на бумажных листах или экране компьютера. Другое отношение. Что включает и значительное отчуждение от собственного сочинения. Вышло в свет – ушло. Отрывается и существует само по себе: ему до тебя нет дела, да и тебе до него. Мне никогда не приходило в голову читать свои книжки – это как рассматривать себя на фотографиях или телеэкране: слишком многое не устраивает.

Но издатель настаивал, чтобы можно было проставить на титуле «Издание исправленное и дополненное» – пришлось прочесть. Оказалось – поучительно.

Наглядно и ощутимо, как можно прочувствовать только на собственном опыте, всего за семь лет изменились знакомые места. Памятник Моцарту в Севилье перенесли на другую сторону улицы. Построили мост из Швеции в Данию, так что теперь шведам легче ездить за дешевым алкоголем. Возле станции метро «Бейкер-стрит» установили бронзовую статую Шерлока Холмса. Единообразная валюта заменила так или иначе обыгранные в книге гульден и кроны. Дублинский дом, изображенный в рассказе «Мертвые», оживили, обставили по джойсовскому описанию, и пускают в него туристов. После столетия со дня рождения Борхеса память о нем, пребывавшая в изрядном небрежении, теперь в Буэнос-Айресе куда более явственна. Закрыли и снова открыли музей Андерсена в копенгагенском районе Ньюхавен. Могилу Феллини, на незаметность которой я потратил ряд умозаключений, вынули из семейного склепа и перенесли к самым воротам кладбища в Римини, увенчав эффектным монументом. И так далее.

В новое издание коррективы я внес после некоторых колебаний: для туристической точности существуют путеводители, но все-таки обманывать, пусть невольно, не хочется. Хотя за всеми переменами такого рода не поспеешь. Тем более что меняется мелочный, даже если броский, антураж – суть остается. Остаются гении и их места.

Творцы-классики и классические города – незыблемы. Зато меняешься ты, и как меняешься, становится понятно по ним. В этом, можно догадываться, смысл и значение классики. С «Гамлетом» уже четыре столетия ничего не происходит, но почему-то каждое десятилетие ставит его заново. И ты в свои двадцать воспринимал и понимал его не так, как потом в тридцать, и потом в сорок, и в пятьдесят, и по этой разнице можно кое-что узнать о себе.

Всего семь лет прошло с первого выхода «Гения места», а я отчетливо ощутил, что уже по-другому читаю О. Генри, смотрю Висконти, слушаю Малера. По-иному гляжу на их Нью-Йорк, Милан, Вену.

Города изменились особенно – опять-таки не сами по себе, просто мне удалось увидеть их не так, как раньше.

Когда компания «Вокруг света» предложила превратить книжку «Гений места» в телесериал, поначалу я растерялся. Предстояло все затеять заново – проехать по тем же маршрутам, воскрешая забытые уже чувства и соображения. Пресловутая река, в которую надо вступить еще раз, что, как учат мудрые древние, невозможно. Это и вызвало растерянность. А главное – перспектива превращать слова в картинки.

Превратили – и то, что так ясно в теории, убедительно подтвердилось на практике: словесный образ очень уж отличается от визуального. Натура сопротивлялась выбору и определяла его. Не все главы поддавались экранизации.

Мне в книжке было занимательно рассуждать о том, как голландский художник Питер де Хоох всю жизнь соперничал с Вермеером, что произошло с ним, когда он из Дельфта перебрался в Амстердам, и почему в маленькой Голландии xvii века мог быть такой грандиозный перепад: в часе езды от провинциальной патриархальности – космополитическая всемирность. Но как все это показать через три с половиной века?

Города преобразуются с течением лет по-разному. В современных Афинах можно выловить острова античности с подлинным ощущением двадцатипятивековой старины и поместить туда комедии Аристофана. Но в нынешнем Мадриде, по сути, ничего не осталось от тех времен, когда в новую тогда столицу Испании переехал двор, и здесь работал назначенный в 1623 году придворным живописцем Диего Веласкес. Опять-таки в книге вполне возможно попытаться воссоздать атмосферу укрепляющейся мадридской столичности, но при чем тут сегодняшний телевизор?

Получается, что «Гения места» мы снимали «по мотивам» – иначе и быть не может, и я на себе понял неизбежную разницу между литературной основой и экранизацией.

Как передать мысль и чувство в лапидарных картинках, еще и подчиняясь жесткому временному графику? В словесности господствует экстенсивный способ хозяйствования: с кем хочу, с тем и граничу, здесь все размалюю и пойду дальше, все страницы мои, сколько ни есть. В телевидении – метод интенсивный: в получасе, увы, всегда, тридцать минут, минус реклама. Литератор научается у телевидения краткости. В этом и неперемные потери: жалко собственных соображений, они твои и оттого дороги. Но что делать: читатель может вернуться взглядом вверх по странице, если что-то не ясно, а зритель такой возможности лишен – значит, выражайся просто и внятно. Формальные ограничения – часто на пользу, и если не умеешь поместить то, что занимает книжную страницу, в сорок секунд перед объективом, плохо твое дело. И главное, конкретность: тут не годится «где-нибудь вокруг Мальтийской площади» – или Мальтийская, или не Мальтийская.

Я обрел навык помещать взгляд в мысленную рамку, отчего четкость изображения резко увеличивается. Хрусталик глаза каким-то образом перестраивается, взор обостряется, лучше виден окружающий мир, на который никогда не поздно учиться смотреть.

Все это я ясно осознал, впервые прочитав по настоянию издателя «Гения места». Оказывается, даже свою книжку можно прочесть с пользой и с некоторым интересом.

2006

Золотые ворота Лос-Анджелес – Ч. Чаплин / Сан-Франциско – Д. Лондон

К западу от рая

Мысль о существовании антиподов не так уж нелепа. Песьи головы встречаются сравнительно редко, но вот в России Японию уверенно относят к «западу» (сходным образом понимал ситуацию Колумб). В Штатах все наоборот, хотя отсюда лететь в Токио надо именно в западном направлении. Неслыханные виды транспорта и связи – телевидение, реактивные самолеты, факс – внесли хаос в географию, даже физическую, не говоря уж о политической, нарушили представление о расстояниях, временных поясах, сторонах света, а экологическое мышление скоро возвратит нас к системе природных ориентиров: от забора до обеда. Самодостаточные американцы поняли это давно, приравняв свою территорию к планете, и в Штатах слово «запад» может означать лишь одно – часть страны вдоль Тихого океана.

В итоге эта доморощенная география восторжествовала во всем мире. Америка – квинтэссенция запада. Калифорния – квинтэссенция Америки. Дальше нет ничего. Закат. Ночь. Сон. Мечта.

Во все времена в Америку ехали и едут за свободой и богатством, еще вернее – за свободой богатства, за беспредельными возможностями на земле, расстилающейся вдаль ивширь чистым листом, куда следует вписать свое имя и ряд цифр с нулями. Европейские протестанты бежали сюда от преследований, но и за преуспеянием, которое понимали как справедливую награду за труд, в свою очередь понимаемый как долг перед Богом. Эти пуритане и основали первые – восточные – штаты, где даже в главном мировом вертепе, Нью-Йорке, по сей день в воскресенье закрыты винные магазины, а по субботам и пиво нельзя купить до полудня, пока не кончатся службы в церквях.

Но еще в конце xviii века об американце было написано: «Здесь труд его основан на природном побуждении – на заботе о личной выгоде, а можно ли желать обольщения более могучего?» Слова в «Письмах американского фермера» Сент-Джона де Кривекера составлены точно – ставка на «природное побуждение» и «могучее обольщение» привела к появлению особой людской породы: «Американец есть новый человек, руководствующийся новыми принципами; посему у него должны возникать новые мысли и новые мнения». Ясно, что мнения, сориентированные лишь на личные понятия о добре и зле, могут отличаться от общих норм: «Вдали от силы примера и смирительной узды стыдливости многие люди являют собой позор нашего общества. Их можно назвать передовым отрядом отчаянных смельчаков, посланным на верную гибель».

Они и гибли. Но примечателен комментарий здравого смысла, практической сметки хозяина, у которого все идет в дело, а навоз – прежде всего удобрение: «Одних пообтешет преуспеяние, а других погонят прочь порок иль закон, и они, вновь соединившись с себе подобными негодьями, двинутся еще дальше на запад, освобождая место для людей более трудолюбивых, которые превратят сей варварский край в землю плодоносную и отменно устроенную».

Именно такой землей стала основанная «негодьями» Калифорния. Поворотный момент зафиксирован точно: 24 января 1848 года, когда столяр и плотник Джеймс Маршалл, работавший на лесопилке Джона Саттера, нашел самородок в мелководье Американской реки (название словно подобрано для калифорнийской мифологии!) у западных склонов

Сьерра-Невады. В следующем году хлынул поток за Американским Богатством – большим и быстрым. В историю Штатов вошло «поколение 49-го года» – люди отважные, решительные, предприимчивые, жестокие: пионеры.

Запад для американца был нашей Сибирью. Сходство теряется за звоном золота и видом пальм, но в горах и пустынях Сьерра-Невады замерзали так же насмерть, как в тайге. В преодолении – стихий, индейцев, конкурентов – рождался кодекс одиночек-первопроходцев, словно выдавших себе индульгенцию за перенесенные лишения и отторженность: «Во всех обществах есть свои отверженцы; здесь же изгои служат нам предтечами, или пионерами». Пуритане не добирались сюда либо переставали быть пуританами, и в Калифорнии винные магазины не закрываются вовсе.

Конечно, среди тех, кто отправился на запад, были и изгои профессиональные – бандиты. (Кстати, английское «outlaw» – буквально «вне закона» – терминологичнее и уже, чем широкое и неопределенное русское «преступник»: преступивший нечто.) Но подавляющее большинство уходило добровольно, создавая особое племя – калифорнийцев, американцев в квадрате.

Удача здесь не вязалась с неторопливыми добродетелями крестьянина или чиновника, ожидающих урожая или повышения. Тыква на западе вырастала в три обхвата, краб не помещался в кастрюлю, девять апельсинов составляли дюжину. Размеры землевладения определялись взглядом, как у Ноздрева: «Весь этот лес, который вон синееет, и все, что за лесом, все мое». Чем безлюднее, тем надежнее. Сан-Франциско и Лос-Анджелес выросли буквально среди чистого поля.

Но главное, сюда шли, чтобы ударить киркой – и уже назавтра поить редерером лошадей. Не недостаток в будущем, а огромное богатство к вечеру. Эта философия породила и нарядные образы золотоискателей у Брет Гарта и Джека Лондона, и менее привлекательных персонажей, вроде гангстеров времен «сухого закона» или сегодняшнего Брайтон-Бич. Голливуд же материализовал идею колоссального успеха из ничего, создал наглядное воплощение большой и стремительной удачи.

Тихий океан простирался естественным пределом человеческой предприимчивости. Крайний запад. Дальше, за закатом – ночь. Сон. Мечта. Мираж, у которого было два облика и два имени – Лос-Анджелес и Сан-Франциско.

Калифорнийское кино

Когда различие между американским и европейским кино определяют как различие между кино актерским и режиссерским, это верно, но недостаточно – так можно объяснить дождь тем, что с неба льется вода. Актер стал в Штатах главным потому, что здесь первыми поняли: кино – это огромные деньги. К кино следует отнестись серьезно, выкладывая козыри и срывая банки. А публика и в театре, будь он римский, елизаветинский или бродвейский, всегда шла на звезд. Закономерно и примечательно, что в самом начале на вершинах голливудских холмов оказались выдающиеся актеры с талантом выдающихся бизнесменов: такие, как Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. И величайший из всех – Чарли Чаплин.

Он появился в Лос-Анджелесе в декабре 1913 года, переночевал в «Большом северном отеле» и поехал трамваем на студию «Кистоун».

Следующие годы – стремительный подъем. Уже через четыре года Чаплин смог купить большой участок земли на бульваре Сансет. Бульвар Заходящего солнца – по-русски звучит куда элегичнее и красивее, чем короткое Сансет, – оттого и еще обманчивее. По этому бульвару не прогуляешься: Лос-Анджелес – самый автомобильный город в мире. Пешеход на бульварах с романтическими именами – либо деклассант, либо чудак, либо случилась авария. Разумеется, в Беверли-Хиллс есть места, где люди передвигаются патриархально: например, на Родео-драйв от магазина к магазину, но обычно параллельно их курсу движется автомобиль с шофером. Для прочих первая в мире по дороговизне Родео-драйв – не торговая, а музейная улица.

Так или иначе, участок земли на бульваре Заходящего солнца всегда успех – и в наши и в чаплинские времена. Очевидец тех лет пишет: «На бульваре Сансет роскошные автомобили развозили по домам звезд первой величины... Большинство мужчин и женщин были в гриме, а некоторые еще в костюмах». Теперь такого не увидишь, как ни уговаривают тебя самозванные гиды, обещая показать особняки богатых и знаменитых. Предлагается даже – недорого – карта проживания лос-анджелесских звезд, но это неправда: нынешние звезды в городе лишь мерцают, живут же в недоступных пригородных галактиках.

Чаплин осваивал Лос-Анджелес, оставляя в городе свои следы: ходил на бокс в Верноне, в варьете «Орфеум», в театр «Мороско» (русская сказка?). Селился то на берегу океана в Санта-Монике, то на севере, то в Бичвуд-драйв, пока не осел в Беверли-Хиллс, где в 1922 году построил дом в сорок комнат с кинозалом и органом, с колонным портиком и круглой башней – эклектичный и безвкусный.

Список лос-анджелесских адресов Чаплина внушительен. Однако попытка пройти по его адресам почти безуспешна: на месте лишь старая студия на авеню Ла Бреа, где сейчас снимают рекламу и мультики вроде «Маппет-шоу». Есть кинотеатр на Фейрфакс авеню, в котором идут только чаплинские фильмы. В тротуар на Голливудском бульваре вделана звезда с именем Чаплина – среди двух тысяч прочих звезд. Вот и все. Да и в самом географическом Голливуде из больших студий осталась лишь компания «Парамаунт», остальные перебрались кто куда, большинство за горы, в долину Сан-Фернандо.

Этот диковинный город меняется с кинобыстротой – больше, чем любой другой на земле. Еще в середине наших 80-х Лос-Анджелес дразнили: тридцать пригородов в поисках центра. Но шутка устарела уже к середине 90-х: нынешний небоскрежный центр эффектнее большинства даунтаунов Америки. Другое дело, что это все равно не город, а что-то вроде страны с населением Голландии; город, где народу больше, чем в любом штате США, кроме самой Калифорнии, Нью-Йорка и Техаса. Понятно, почему нормальный тамошний обитатель не скажет, что живет в Лос-Анджелесе, а назовет свой район-городок: Санта-Монику, Шерман-Оукс, Лонг-Бич, Голливуд.

Мелькание кадров мешает цельному впечатлению от этого пригорода размером с государство – не исключено, что такое и невозможно. Возможно, поэтому Лос-Анджелес то место на земле, от которого у меня больше слуховых ощущений, чем зрительных. Каково же тут было до радио, грамзаписей и звукового кино?

В 1913-м Голливуд считался дальним предместьем, и все должно было выглядеть глубоко провинциальным для лондонца Чаплина, успевшего побывать в Нью-Йорке и Сан-Франциско. Из двух больших калифорнийских городов он решительно предпочитал северный: «Жаркий и душный Лос-Анджелес показался мне тогда безобразным, жители выглядели бледными и анемичными. Климат здесь гораздо теплее, но в нем не было свежести Сан-Франциско». И главное: «В Сан-Франциско человек начинает чувствовать целебную силу оптимизма, соединенного с предприимчивостью». Как скоро поменялись характеристики! За два года до этих чаплинских слов произошло важнейшее для судьбы Калифорнии и Америки событие: в Лос-Анджелесе основали первую киностудию, и южный сосед стремительно затмил северного. 2 января 1914 года был зарегистрирован первый контракт Чарли Чаплина.

«Кистоун» положил ему сто пятьдесят долларов в неделю, что вроде бы немного: дрессированной слонихе Эдне Мейм платили сто двадцать. Но сто пятьдесят эквивалентны примерно трем тысячам в конце века – зарплата министра. Через год Чаплин получал уже тысячу двести пятьдесят. Через два, по контракту с «Мьючуэл», – тринадцать тысяч в неделю, то есть нынешних тринадцать миллионов в год. Зарботок Джека Николсона или Роберта де Ниро, а ведь теперь деньги другие, да и Чаплин лишь начинал. При этом он вовсе не был исключением – ничуть не меньше зарабатывали Бастер Китон или Гарольд Ллойд. Немудрено, что фильм тогда обходился в сто тысяч долларов – два миллиона сейчас, – а то были двухчастевки, двадцатиминутки.

В арифметику стоит погрузиться, чтобы осознать: Голливуд не столько рос с годами как бизнес, сколько всеми силами старался удержаться на уровне, заданном с самого начала. То же самое – с народной любовью.

Мы вряд ли можем вообразить масштабы славы Чарли Чаплина в 1916–1917 годах – прежде всего потому, что совсем по-иному относимся к кино. Главное: для нас оно не чудо, оно перестало быть чудом с появлением телевидения, с перемещением из сияющих чертогов «палладиумов», «эксцельсиоров» и «сплендид паласов» в гостиные и спальни.

Был еще и у ТВ золотой если не век, то десятилетие, когда на окнах раскручивали рулоны черной бумаги и рассаживали соседей. Мне было шесть лет, когда я получил церемонное приглашение к богатому Вовке Карманову на КВН с водяной линзой: ничего не осталось в памяти от передачи, только черная бумага и серебряный свет. Но могущественный волшебник, поселившийся в квартире, превращается в бестолкового и назойливого старика Хоттабыча. Трон в частном жилище сохраняет то же название, что и во дворце, но означает совсем иное.

В начале века кино стало зримой демонстрацией человеческого гения, на пике надежд, которые возлагались не просто на человека, вооруженного передовым мышлением, а на «социальное животное», на сознательную толпу. Было это до российских и германских толп, до разрушения принципа патриархальности и резкого омоложения общества, до феномена массовой культуры и широчайших свобод. Дитя технического прогресса, кино с самого начала льстило людям, ощущавшим себя способными на все. Как рассказывают, Герберт Уэллс, попавший в начале века в кинотеатр, никак не мог понять – о чем его спрашивают после, о каком качестве и эстетическом переживании: конечно, он потрясен – ведь на экране двигаются! Вот такой коллективный разум, создавший подобное чудо, и способен победить марсиан – других врагов в обозримом будущем не предвиделось.

Кино в мирном, досужем варианте убедительно воспроизводило и эксплуатировало «чувство локтя» и «окопное братство». Коллектив упивался новой соборностью в мистической темноте кинозала, где возникало особое, высокого качества, духовно-эмоциональное единство. (Такое знакомо любому из нас: «Назад, в «Спартак», в чьей плюшевой утробе уютнее, чем вечером в Европе» – Бродский.) Неудивительно, что отправление этого культа требовало подходящего оформления, о чем можно судить по реплике оказавшегося в Венеции простого американца у Хемингуэя: «А площадь Святого Марка – это там, где много голубей и где стоит такой громадный собор, вроде шикарного кинотеатра?» Неудивительно, каким почитанием окружались жрецы.

Можно ли сегодня представить актера, о котором напишут, что он не менее славен, чем Шекспир? Такое заявил о Чаплине в начале 20-х серьезный искусствовед Эли Фор. Другой, Луи Деллюк, писал в те годы: «Нет в истории фигуры, равной ему по славе, – он затмевает славу Жанны д'Арк, Людовика XIV и Клемансо. Я не вижу, кто еще мог бы соперничать с ним в известности, кроме Христа и Наполеона».

Ориентиры точны: Наполеон как покоритель мира и Христос как искупитель, расплачивающийся страданиями у всех на виду за общие грехи. Сходна трактовка Ивана Голля в «Чаплинаде». Авангардисты (Маяковский: «Мятый человечешко из Лос-Анжелоса через океаны раскатывает ролик»; замысел Лисицкого «Пробег Чарли Чаплина и дитяток вокруг суши, воды и воздуха») вообще любили Чаплина. Но именно от Голля, как пишет М. Ямпольский в статье о мультфильме Леже «Чарли-кубист», «идет весьма богатая европейская традиция интерпретации Чарли в сентиментально-христианском ключе».

Все кино в целом воспринималось как ритуал новой разумной религии – и любопытно, что сейчас в Штатах бывшие кинохрамы, заброшенные прокатом за нерентабельностью, часто используются именно как молельные дома разных протестантских конгрегаций. В тяжелых бронзовых рамах для афиш – расписание богослужений. Современные «мультиплексы» с дюжинами кинозалов функциональны и удобны, но неказисты, не говоря уж о том, что иногда помещаются просто под землей. Прежде снизу вверх смотрели не только на экран, но и на кинотеатр. Те соборы сейчас словно стоят на приколе, как легендарная «Куин Мэри» в Лонг-Бич, поражая размерами, роскошью витражей и зеркал, богатством орнаментов в стиле арт-деко, блеском меди и позолоты, – только над входом не красавец в цилиндре, а надпись «Господи спаси!».

Чаплин знал размеры своей славы: в 21-м, приехав в Лондон, он за три дня получил семьдесят три тысячи писем. В том же году после показа «Малыша» в Нью-Йорке с него сорвали костюм, разодрав на клочки-сувениры. Характер славы тоже был ясен Чаплину: «Меня давно влечет история другого персонажа – Христа. Мне хочется сыграть главную роль самому. Конечно, я не намереваюсь трактовать Христа как традиционную бесплотную фигуру богочеловека. Он – яркий тип, обладающий всеми человеческими качествами». За атеистическими клише просматривается ревность соперника. Архетипом, во всяком случае, Чаплин себя ощущал: среди его замыслов, помимо Христа, – Гамлет, Швейк, Наполеон. Вкус или обстоятельства побудили его осуществить лишь трагедию величия – Гитлера в «Великом диктаторе».

Что до героя-одиночки, то им, не возносясь на исторические высоты, Чаплин был всегда. И тут он лишь продолжил традицию, существовавшую и прежде. Он вообще не был революционером, всей своей жизнью утверждая ценность ремесла, убеждая, что гений – не только первооткрыватель, гений – и тот, кто все делает лучше всех.

Чаплин лучше всех падал и давал оплеухи. Уже в феврале 1914-го он нашел свой визуальный образ – в фильме «Детские автогонки в Венеции». Сейчас Венеция – самый оживленный пляж не только в Лос-Анджелесе, но и во всей Америке, и непременно по настилу вдоль

океана семенит очередной любитель в котелке с тросточкой. Костюм Чаплин не менял три десятилетия, и, по сути дела, не менялся образ.

Тут следует сказать важное: кино – это Калифорния, американский запад.

Если б волею судеб кинематограф обосновался в Новой Англии, он оказался бы совершенно иным. Но, видимо, такое и не могло произойти – пуритане не уважали актерства, и это на востоке придумали законы, в силу которых американское телевидение и пресса по сей день самые целомудренные во всем западном мире, про Россию и говорить нечего.

Так или иначе, дух Калифорнии, дух запада определил господствующий – нет, не жанр, а способ мышления кино, его мировоззрение, потому что вестерн – это позиция. В центре вестерна – личность, берущая игру на себя: не оттого, что другого выхода нет, а оттого, что искать его не приходит в голову. Такой человек всегда экзистенциально одинок. Герой вестерна асоциален, даже если преследует общественно полезные цели.

То-то произвела ошеломляющее впечатление на советских людей «Великолепная семерка», в которой семь одиночек освобождали мексиканскую деревню от бандитов. Это был первый настоящий вестерн, показанный нашему поколению (сразу после войны в числе трофейных фильмов был и выдающийся «Дилижанс», и другие представители жанра). Это был второй в моей жизни фильм «Детям до 16 лет воспрещается...», на который я прошел самостоятельно в свои тринадцать (первый – «Рокко и его братья» Висконти, неплохое начало). В памяти все запечатлелось до мельчайших деталей, и сейчас можно оценить, как нам повезло с «Семеркой»: советский прокат выбрал образец из самых лучших. Какое созвездие: Юл Бриннер, Стив Мак-Куин, Чарлз Бронсон, Джеймс Кобурн, Эли Уоллак! Какая походка! Какие синие рубахи! Какая сверкающая лысина под черной шляпой Криса! Какие слова: «Ты никогда не устаешь, оттого что слышишь свой голос?»

На юрмалской станции Меллужи мы истыкали ножами все сосны в дюнах и надолго забросили безнадежно коллективистский футбол. Валерку Пелича, худого длиннолицего полухорвата, прозвали Бриттом: он переламывался при ходьбе, как Кобурн, и так же кривил рот. Имя забыли: обе жены и обе дочки звали его Бриттом. Прозвище оказалось судьбой: Бритт обязан был соответствовать образу и соответствовал, насколько возможно в том месте в то время. Он не дожил до тридцати, его зарезали где-то под Красноярском, и тело нашли через три месяца, когда сошел снег, жены ездили на опознание. Бритт доиграл роль, не обладая мастерством своего киношного тезки.

Вестерн – мировоззрение. Что до экрана, то поэтика вестерна универсальна для американского кино любого жанра, потому что органична для человека, пришедшего на запад за быстрым и большим успехом, – так, как это произошло с самим Чарли Чаплином.

Он-то и есть самый влиятельный представитель Дальнего Запада – стремительный, безжалостный, неунывающий. Подходя к его герою с презумпцией симпатии, не сразу замечаешь, что он лупит вовсе не только хамов и богачей. Нет видимых причин, по которым он раздает пинки чистильщику сапог и уборщику в «Банке», терроризирует целую киностудию в «Его новой работе», колет вилами приютившего его фермера в «Бродяге», подло кладет подкову в боксерскую перчатку в «Чемпионе», бьет по больной ноге потенциального (!) соперника в «Лечении».

Когда же Чарли борется за человеческое достоинство, хруст костей слышен даже в немых фильмах. И чувство достоинства так обострено, что он непременно бьет первым.

Он агрессивен и свиреп даже в своем «чистом искусстве» – может быть, лучшим, что есть у раннего Чаплина, – фильмах-балетах, как это сразу называли критики, сравнивая Чарли с Нижинским. Но и в образцовой балетной сюите «У моря» – избиение случайного прохожего, которое сейчас назвали бы немотивированным. Мотив один – удасть, лихость, самоутверждение. И может, источник жестокости на экране, с которой так борются в конце столетия, – всеобщий любимец, маленький человечек в котелке, злой, как мышинный король.

Когда читаешь о его возбужденном интересе к советской девушке-снайперу Людмиле Павличенко, убившей 309 немцев, не оставляет мысль, что вряд ли столь сильную тягу можно объяснить антифашизмом: «Он – на виду у всех – бережно усадил меня на диван и принялся целовать мне пальцы. «Просто невероятно, – приговаривал он, – что эта ручка убивала нацистов, косила их сотнями, била без промаха, в упор».

В «Тихой улице» Чарли легко превращается из бродяги в полицейского, наводя ужас на обывателей и переворачивая все принятые представления о милости к падшим. Вообще традиционная (русская?) трактовка маленького человека у Чаплина вызывает большие сомнения: «Я не нахожу у Эдгара По, моего любимого писателя, ни намек на любовь к обездоленным. А Шекспир с его вечным невыносимым высмеиванием простого человека!»

«Жестокость – неотъемлемая часть комедии», – формулировал сам Чаплин, настаивая на том, что «цель кино – вызывать смех». Оттого он не любил психологизма, избегая крупных планов, оттого восстал так против появления звука: «На экране важнее всего пластическая красота... Мой герой – не реальный человек, а юмористическая идея, комическая абстракция». В таком понимании своего дела нет места «Шинели» и «Бедным людям», и именно за русскими Чаплин знал способность находить глубокую гуманистическую идею под любым мордобоем: «Их менее всего притягивает ко мне забавное». Сентиментальность же лишь оттеняет смех, делая его более искренним, – вот роль жалости у Чаплина. Он говорил о своих комедиях: «Они элементарны, как сама жизнь, и порождены житейской необходимостью».

Элементарная история, рассказанная внятно от начала до конца, – фирменный знак Голливуда, его величайшее достижение в искусстве. Особенно в искусстве XX века, с самого начала подмятом мощью Джойса, Малевича, Шенберга.

Голливуд находился в Лос-Анджелесе, Лос-Анджелес в Калифорнии, Калифорния на западе, а на запад ехали за деньгами. Обруганный и опозоренный интеллектуалами, Голливуд пронес повествовательность и простоту через все искушения модернизма и авангарда, твердо зная: кино – это бизнес, а деньги платят за безыскусные истории, заставляющие плакать и смеяться.

В Европе кино было на переднем крае. Маяковский: «Кино – новатор литератур. Кино – разрушитель эстетики». Оттого европейских новаторов оскорбляла простота Голливуда. Маяковский определял: «Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами». Все верно: олитературивание кино есть его обуржуазивание. Но то, что русский футурист считал диагнозом, с точки зрения американского здравого смысла оборачивалось программой разумных действий.

Чаплин: «Я не боюсь штампов, если они правдивы... Мы все живем, и умираем, и едим три раза в день, и влюбляемся, и разочаровываемся, и все такое прочее. Люди, как говорится, делали все это и раньше. Ну и что же из того? Если избегать штампов, то станешь скучным».

Еще в начале 20-х годов чаплинский соперник Бастер Китон изложил ироническую периодизацию кино: 1. Период взрывов; 2. Период кремовых тортов; 3. Период полисменов; 4. Период автомобилей; 5. Период купальных костюмов. По сей день все на месте в этой схеме. 1-й и 4-й пункты сложились в приключенческий жанр (action), 2-й известен как эксцентрическая комедия, 3-й – как полицейский фильм (crime drama), 5-й – стал эротикой и порно. Штампы, как и утверждал Чаплин, оказались жизнеспособны. И снова: Голливуд с самого начала сделался таким, каким оставался на протяжении своей истории. Главные жанры породило то, что неизменно влекло на американский запад: низменные и оттого живейшие потребности – деньги и переживания.

Даже третьеразрядное американское кино обеспечивает нужный катарсис. «Правильный фильм» (введем обозначение – ПФ) задуман и исполнен так, что не может обмануть

зрительские ожидания: в первые секунды ясно, кто герой и кто злодей, кто победит и кто проиграет. Тут все всегда именно правильно: зло наказано, добро торжествует.

Здесь господствуют action и crime drama. Персонажи предстают готовыми и не развиваются по ходу, так как перемены чреватые неожиданностями («Какую штуку удрала со мной Татьяна – замуж вышла!» Пушкина не взяли бы в сценаристы ПФ). Неуместен психологизм – психика слишком непредсказуема, чтобы учесть ее в качестве сюжетного фактора. Нет, впрочем, и сюжета. То есть он всегда один, и потому его можно вынести за скобки: герою наносят обиду и он мстит до финальных титров.

Успех ПФ, его неодолимая убойная сила в том, что это искусство апеллирует – минуя сложные многовековые ходы мирового искусства, поверх культурных и цивилизационных барьеров – не к интеллекту, а непосредственно к душе, жаждущей не рефлексии, но переживания.

Обычно завязка – это обида и беда, чтобы праведность мотивов и методов героя стояла вне сомнений. Так, по «Преступлению и наказанию» ПФ не снимешь, а по «Гамлету» можно, хотя оба героя – вызывающие симпатию убийцы. Главный персонаж ПФ может убить, но не по душевной склонности, а потому лишь, что смерть – самое наглядное свидетельство превосходства. Перед разницей между живым и неживым другие различия как-то ступшеваются.

Симпатичен и друг героя, снабжающий его транспортом, оружием и навыками рукопашного боя. Предкульминация ПФ – поднесение даров: чемодан с оружием под кроватью или вертолет-ракетоносец, за которым надо ехать в Боливию. Друг обладает яркой индивидуальностью – чувство юмора, чудаковатость, необычное хобби, – чтобы оплакивание было искреннее: он погибнет во славу катарсиса. В эпоху мультикультурализма может быть негром или китайцем.

Вероятность гибели других помощников (однопольчане по Вьетнаму, сослуживцы-полицейские, завязавшие мафиози) прямо пропорциональна их привлекательности. Заведомо обречены те, у кого рождает жена, завтра свадьба, вечером свидание. Упоминание об этом – смертный приговор.

Не доживают до финала женщины героя. Вообще, в ПФ дружба, как в романах Хемингуэя и Николая Островского, теснит любовь на периферию эмоций и сюжета. Женщина – разновидность помощника, слабо компенсирующая неумелость преданностью. Главное назначение женщины – вызвать дополнительный гнев в герое, склонившемся над ее трупом.

Животные – из-за иррациональности поведения – нечасты. Пригретая собака может вовремя залаять, но обычно эти функции переданы механизмам, уход за которыми (смазка, заправка, чистка) носит явно зооморфный характер.

Герой побеждает не сразу – как в «романах испытания». Сначала его бьют, топят, жгут паяльной лампой. Потом он превосходит всех в скорости: ПФ не бывает без автомобильной погони. Затем – в силе, что сводится к единоборству. Как бы сложна ни была применяемая в картине техника, финал решается рукопашной, по правилам Дикого Запада, как у Чарли с верзилкой. Бой с архиврагом обычно долговат именно потому, что ведется голыми руками, иногда с помощью нестандартных предметов: штопора, шампуня, прокатного стана, карандаша, экскаватора.

С врагами помельче расправа, напротив, быстра. Тем и отличается положительный персонаж от отрицательного, что сразу стреляет в голову. Злодей же, натура более художественная, привязывает героя к пилораме, которую должна включить через систему шестерен и веревок догорающая свеча, и беззаботно уходит. Тем временем приходит друг или просто свеча гаснет. Злодея губит избыток воображения вкупе с верой в науку и технику. Герой же не верит ни во что, кроме дружбы, и возникает в дверном проеме, изорванный и окровавленный, в тот момент, когда злодей с хохотом закуривает дорогую сигару.

Даже неискушенный зритель сразу различает своих и чужих по смеху. Прежде всего, герой ПФ не смеется вообще: у него обида и беда. Он располагает диапазоном улыбок – от саркастически-горькой («Думаешь, я еще буду счастлив?») до мальчишески-добродушной («Ты славная псина!»). Зато безумно хохочет злодей. Он относит к себе формулу Гоббса: «Чувство смешного вытекает из внезапно возникающего чувства превосходства», не ведая, что превосходство мнимое, что уже погасла свеча и задушены часовые.

Объяснение такому феномену поэтики ПФ дает Достоевский в «Подростке»: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную... Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а вы смотрите лучше его, когда он смеется... Смех есть самая верная проба души».

ПФ воспроизводит простоту и убедительность по сути фольклорных образов, вынося за скобки не только сюжет, но и характеры, и стиль, и композицию: все это одинаково и несущественно. Зато есть осязаемое прикосновение к архетипам, то, что А. Веселовский называл «пластической силой», способной творить самостоятельно вне зависимости от темы, идеи, сюжета. Таким качеством обладает любой текст («поэта далеко заводит речь»), но мало найдется видов творчества, эксплуатирующих готовые формы с такой непринужденной легкостью, апеллируя лишь к «пластической силе».

Чувственное восприятие ПФ – зрительные и слуховые впечатления, ассоциативные ряды – восходит к забытой общности эмоций, рассыпанных по пути старения человечества.

Правильный зритель «правильного фильма» – не аналитик, а рудимент цивилизации: дитя, раскрывшее в изумлении рот возле сказителя. Ребенок, который просит историю, слышанную уже не раз, потому что ему нужны не ухищрения культуры, а живое голое переживание.

Чаплин с его опорой на штампы стоит у истоков такого вечного кино – потому его и можно смотреть почти через столетие. Я и смотрю. Поскольку в Лос-Анджелес наезжаю лишь изредка, то мой Чарли обитает вместе со мной в Нью-Йорке, в Гринич-Вилледже, в кафе «Оливковое дерево», какого нет даже в Лос-Анджелесе. Тут беспрерывно крутят чаплинские картины. Заказываешь кофе, знаменитый здешний cheese-cake, берешь из плошки мелок, чертишь чей-то профиль или играешь в «крестики-нолики»: столы сделаны из грифельных досок. А тем временем на стене сражается Чарли. Я все пересмотрел здесь по нескольку раз. В том числе свою любимую «Золотую лихорадку» – шедевр бесхитростной силы, о котором Чаплин сказал: «Это фильм, благодаря которому я хочу остаться в памяти людей».

Опять к вопросу о сострадании и о маленьком человеке. Чаплин пишет, как прочел жуткую страницу истории американского запада – об экспедиции Доннера. Полтораэта золотискателей, застигнутых лавиной на перевале в горах Сьерра-Невады, умерли от голода и холода. Слово Чаплину: «Одни опустились до каннибализма, другие ели собственные мокасины, только бы утолить голод. Именно эта трагическая ситуация подсказала мне одну из забавнейших сцен в «Золотой лихорадке». Страдая от голода, я сварил свой башмак и обсаживал гвозди, словно куриные косточки, а шнурки заглывал как спагетти. От голодного безумия мой партнер полагает, будто я курица, которую он и намеревается съесть». Такое, наверное, и называется правдой художника: «Люди умирали с голоду, они стали есть кожаные подошвы и шнурки от башмаков и все в таком роде. И я подумал: «В этом есть что-то смешное».

В этом есть смешное, и страшное, и гнусное, и честное. На выходе из подобной мешанины эмоций естествен хеппи-энд ПФ «Золотая лихорадка»: Чарли находит золото, а с ним любовь и счастье. Правила «правильного фильма» относятся и к Чарльзу Спенсеру Чаплину, который как-то в раздражении сказал: «Я не нахожу в бедности ничего привлекательного и

поучительного. Она меня ничему не научила и лишь извратила мое представление о ценностях жизни». Ценности Чарли Чаплина – ценны буквально. Для того он и ехал на запад, в Лос-Анджелес.

За туманом

Джек Лондон родился в Сан-Франциско – то есть он изначально уже был на западе. Но тем и феноменален этот город, раскинувшийся на сорока двух холмах – вшестеро больше, чем в Риме, – что он, в отличие от Лос-Анджелеса, никогда не воспринимался конечным пунктом. В Лос-Анджелес приходили, через Сан-Франциско – проходили. Бродяжий зуд Джека Лондона превратил его в культовую фигуру еще при жизни. По сути, Лондон стал первым американским писателем с легендарной биографией, сделавшим миф из личных достижений, вроде путешествия на Клондайк; личных бед, вроде алкоголизма; двусмысленностей, вроде предательств. Он обрел ореол звезды уже в ту пору, когда эпоха кинозвезд только начиналась. «Кинематограф! Подумаешь! Да наша жизнь сейчас все равно что кинематограф!» – говорит его герой, он же автор.

Это Лондон своей неумностью и откровенностью смоделировал фигуры таких властителей дум, как Хемингуэй и Керуак. Автор библии бит-поколения «На дороге» Джек Керуак говорил: «Кровь Джека Лондона бьется в моих жилах». Битники оказались последними, кто ценил его, ценя идею дороги. Лондон числился их прадедушкой, дедами – потерянное поколение эпохи джаза, отцами и старшими братьями – хипстеры начала 40-х. Детьми – хиппи.

Сан-Франциско сделался столицей битников и хиппи логично: там, как и на всем западе, не существовало традиций пуританства, но укрепилась традиция безраздельной свободы. Не случайно позже город стал гомосексуальной столицей Штатов; на Восточном побережье – это Провинстаун на Кейп-Коде, а на Западном – неизмеримо превосходящий его в смелости и размахе Сан-Франциско. В эпоху СПИДа эти бастионы сильно пошатнулись, но я еще застал расцвет района Кастро-стрит с его солидными викторианскими домами и раскованным живописным населением: в конце 70-х модны были кожаные джинсы с большими круглыми вырезами на ягодицах.

Кстати, джинсы вообще – сан-францисское достижение. Сюда в 1853 году из Нью-Йорка перебрался немецкий еврей Леви Страус и стал шить штаны для золотоискателей и чернорабочих. К нынешнему дизайну пришли постепенно в 30-е годы XX века, а массовую моду на джинсы ввели молодые бунтари 50-х – прежде всего герои Джеймса Дина и Марлона Брандо, вполне битнического пошиба.

Сейчас, когда все в прошлом, можно подсчитывать. От «калифорнийского ренессанса» битников осталась их бывшая штаб-квартира – названный в честь чаплинского фильма книжный магазин «Огни большого города» в Норт-Бич. Он и теперь один из богатейших и интереснейших в Штатах. Наследие хиппи – район Хейт-Ашбери, приведенный в музейный порядок. Там можно поглядеть на психоделический автобус дикой расцветки, на котором проехал по Америке Кен Кизи, автор «Кукушки», возведенной в культ голливудским чехом Форманом.

«Лето любви» 67-го, когда в Сан-Франциско съехалось полмиллиона «детей цветов», стало кульминацией движения хиппи, но уже осенью того же года в парке Буэна Виста прошел спектакль его похорон. А за углом, на Буэна Виста авеню, стоит дом, в котором Джек Лондон написал «Белый клык». Хиппи об этом вряд ли знали: Лондон был для них не просто старьем, но и старьем чуждым.

Дети сильно отличались от отцов. Битники – это мотоцикл, алкоголь, стихи, джаз. Хиппи – попутные машины, наркотики, восточные учения, рок. Уже по этим непересекающимся параллелям ясно, почему 60-е похоронили Джека Лондона. Он был слишком радикал, слишком позитивист, слишком хотел исправлять общество, а не разбираться в человеке.

Подобно авторам сталинского соцреализма, Лондон заканчивает там, где только начинаются настоящие вопросы.

В этом смысле характерна его книга о своем алкоголизме – «Джон Ячменное Зерно». Метафизики пьянства там нет, нет алкогольного чуда (поклон Веничке Ерофееву), без чего вообще недоступно проникновение в проблему. Единственный раз он оговаривается: «... царство Джона Ячменное Зерно, где правит Белая Логика. Тем, кто ни разу не ступал туда, рассказ странника покажется непонятным и фантастическим». И снова – о социальной природе питья. Зато (зато?) «Джон Ячменное Зерно» много сделал для принятия в Штатах «сухого закона», оказавшись самым действенным сочинением Лондона (еще статья «Спорт богов и героев», внедрившая в Америку серфинг).

Лондон знал жизнь, как мало кто из его коллег, но словно не доверял этому знанию. Его книги – будто реконструкции каких-то иных сочинений, своего рода экранизации. Самоучка, благоговевший перед образованием, он тяготел к трактатам – схематичным и безжизненным: «Железная пята», «До Адама», «Классовая война», «Переписка Кемптона и Уэйса».

Джек Лондон предстает замечательно одаренным литератором, так и не узнавшим, о чем ему писать. Похоже, эффекты биографии и внешнего облика как раз были призваны скрыть страх перед неосознанием своего назначения и, главное, масштаба (нечто подобное происходило с Высоцким).

Красавец, скиталец, пьяница, бабник, драчун, этот лидер-супермен брел по бумажному листу на ощупь, и сквозь стиснутые зубы рвался всхлип.

Лондон обладал и юмористическим даром («Страшные Соломоновы острова»), и трагикомедийным («Тысяча дюжин»), писал простые и внятные трагедии («Finis»), простые и сильные драмы («Любовь к жизни» – рассказ совсем не так плох, как казалось из-за похвалы Ленина). Но более всего любил мелодраму – трудный, быть может самый трудный жанр: всегда на грани.

Так же балансировал и Чаплин, но в его жутко-гротескном зимовье «Золотой лихорадки» больше правды, чем в жизнеподобных джек-лондоновских описаниях. Главное, у Лондона нет страха перед человеком. Есть грабежи и даже убийства, но страха нет, а значит, и нет ледящего душу саспенса. У него идет битва со стихией, но ведь если чего и боится по-настоящему человек, то – другого человека. И подробно описанный Лондоном голод не выше съеденного Чарли башмака.

Самый симпатичный чаплинский герой, если к нему приглядеться, – ужасен, как любой из нас. Герои Джека Лондона, как к ним ни приглядывайся, – добры.

Все его книги – словно на приз дебютанта. Он выдающийся чечак (так в его северных рассказах называют новичков). «Смесь смирения, непринужденности, хладнокровия и нахальства» – такими являются или хотят быть его герои. Подростковым комплексом отягощены самые любимые персонажи – золотоискатели, боксеры, собаки.

По сути, все книги Лондона – об инициации, это его сквозная тема. Высшее достижение – не просто найти трудности и их преодолеть, но, победив всех и всего добившись, плюнуть на порог и уйти в расцвете силы и славы («Лютый зверь», «Время не ждет»). Результат Лондона не интересует – только процесс, дорога, приключение.

Какое именно приключение, почти не важно. В юности Лондон с легкостью, как Чарли из бродяг в полицейские, перешел из устричных пиратов в агенты патрульной службы, то есть стал ловить устричных пиратов – и то и другое увлекательно. За приключениями он и отправлялся из транзитного города Сан-Франциско в южные моря, вокруг света, на север – в общем, так же, как собирались на американский запад чеховские мальчишки, вооруженные точными («Добыть пропитание можно охотой и грабежом») и близкими к точным («В Калифорнии вместо чаю пьют джин») сведениями, с такими же, в общем, намерениями:

«Сражаться с тиграми и дикарями, потом добывать золото и слоновую кость, убивать врагов, поступать в морские разбойники» и т. п.

Интересно, что действия джек-лондоновских книг разворачиваются в тех трех районах планеты, которые упустила Россия. В начале XIX века был шанс взять Гавайи, но все, что осталось от «русской авантюры» – такое определение я прочел в музее на острове Кауаи, – это остатки Форта Елисавета. Из Калифорнии русские ушли за восемь лет до золотой лихорадки 49-го. Для остроты исторической иронии российский Форт Росс, к северу от Сан-Франциско по фривею № 1 вдоль кромки океана, купил тот Саттер, на чьей лесопилке нашли золото. Аляску в 1867 году Россия продала Штатам за сумму, на которую сейчас (с поправкой) можно снять полтора голливудских боевика.

Лондон застал на севере русские следы, они разбросаны по рассказам: «охотничий нож русской работы», «дочь русского торговца пушниной», «православная миссия в Нулато»; мелькают «острова Прибылова», «бухта Головина». Если бы русские не ушли из Калифорнии и Аляски, Джека Лондона не было бы. То есть он был бы наш. А так у нас – Шаламов.

В Сан-Франциско, попав туда впервые, естественным образом устремляешься на Русский холм, где ждет разочарование: одно лишь имя неинтересного происхождения (во времена золотой лихорадки тут нашли семь могил с русскими надписями, чьи – неизвестно). Новые российские эмигранты если селятся в самом городе, то скорее в Ричмонде или Сан-сете. Но инженеры и программисты – в Силиконовой долине, в Сан-Хосе или Пало-Альто.

Русский холм обходится без русских, но место приятное, с элегантными домами, с самой извилистой в мире улицей – Ломбард-стрит, утопающей в цветах. В этом городе вообще хорошо гулять, несмотря на перепады высот: Сан-Франциско (да еще Нью-Йорк) – последний в Штатах город пешеходов. Здесь – буквально – дышится легче, чем в других местах. От океана, что ли, который кругом. Может, такое чувство возникает как раз потому, что отсюда хорошо уезжать. Путешествиям на руку даже местный климат – круглый год одинаковая пиджачная погода, наскучив которой в самый раз отправляться либо в холод Севера, либо в жару Южных морей.

Сан-Франциско воспринимался средоточием романтики со времен золотой лихорадки 1849 года, но лишь Джек Лондон придал городу законченный облик, сделав его всемирным портом приписки романтических походов.

Всегда в Америке путь лежал на запад, и великая заслуга Лондона, что он эту дорогу продлил. На земле дальше, действительно, некуда – но лишь на земле. Огромный мир открывается за сан-францисским мостом Золотые ворота. Этот образ у Лондона повторяется маниакально: «А Золотые ворота! За ними Тихий океан, Китай, Япония, Индия и... и Коралловые острова. Вы можете через Золотые ворота поплыть куда угодно: в Австралию, в Африку, на лежбища котиков, на Северный полюс, к мысу Горн»; «А дальше – пароход, Сан-Франциско и весь белый свет!»; «Золотые ворота и в самом деле золотились в лучах заходящего солнца, а за ними открывались безмерные просторы Тихого океана».

Строки написаны человеком, измеряющим расстояние морскими милями. Для нашего автомобильно-самолетного поколения за Золотыми воротами – шоссе, ведущее к виноградным долинам Сонома и Напа, где делают прекрасный зинфандель и почти французского уровня шардонне, мерло, совиньон, каберне. Чуть ближе – лес Мьюра с секвойями до ста метров ростом. Еще ближе, сразу за Золотыми воротами, – прелестный городок Сосалито, где славно готовят морскую живность в прибрежных кабачках.

В Сан-Франциско (и еще только в Нью-Орлеане и Нью-Йорке) знают толк в еде. Да и как не знать, если в этих водах ловят вкуснейших в мире крабов, белого осетра, чинукского лосося. В Сан-Франциско нет зрелища живописнее, чем рассветный оптовый рынок на Джефферсон-стрит, и нет соблазнительнее, чем Рыбачья набережная с десятками ресторанов.

Джек Лондон в еде, увы, не разбирался, явно считая предмет недостойным духовного существа. В его прозе Сосалито фигурирует как место, откуда начинается «Морской волк» – самый надуманный его роман, наивно замешавший социализм с ницшеанством. Для Лондона в таком сочетании противоречия не было: коллектив суперменов – это и был его Клондайк. Туда и отплыл сам Джек Лондон летом 1897-го. Вернулся осенью следующего года – как и отбыл, без гроша.

Дело не в том, что Лондону не повезло: дело в его установках. «Когда весть об арктическом золоте облетела мир и людские сердца неудержимо потянуло к Северу...» Обратим внимание: сердца. Настоящие герои не гонятся за деньгами, охотник и траппер заведомо выше золотоискателя, все уважают долихорадочных старожилы, положительные персонажи залиристо хохочут, теряя миллионы. А вот герой отрицательный: «Он страдал избытком сентиментальности. Он ошибочно принял эту свою черту за истинную романтичность и любовь к приключениям». Антиромантик из рассказа «В далеком краю» и оказывается трусом, хапугой и убийцей. «Вот что сделала со мной золотая лихорадка, – говорит другой. – У меня бог знает сколько миллионов, а в душе – пустота». Все до мелочи знакомо: приличные герои Джека Лондона – и он сам! – едут за туманом и за запахом тайги.

Даже собаки у него – образцовые шестидесятники: смелые, бескорыстные, умные. Люди же прекрасны до бесплотности – способные развести костер на снегу, набить морду негодяю и до хрипоты спорить о Спенсере. О таком герое пел Высоцкий: «Могу одновременно грызть стаканы и Шиллера читать без словаря». Натяжки нет – таков супермен из «Время не ждет»: «Небрежно сидя в седле, он вслух читал «Томлисона» Киплинга или, оттачивая топор, распевал «Песню о мечте» Хенли. По собственному почину выучился играть на скрипке». Идеальная компания друзей в «Лунной долине»: не то Касталия со спортивным уклоном, не то – скорее – советский НИИ эпохи КВНа. Еще Маяковский написал сценарий по мотивам «Мартина Идена», сыграв главную роль в фильме, который назвал «Не для денег родившийся».

Лондон, понятно, знал, что такое деньги, но приспособил этот всеобщий эквивалент в качестве универсальной метафоры. Его золото – вознаграждение за стойкость и верность. Такой песок на реальном Юконе сочли, увы, песком. Джек Лондон провел на Аляске шестнадцать месяцев и через пятнадцать лет написал: «Я не вывез с Клондайка ничего, кроме цинги». Чарли Чаплин – лично – заработал на «Золотой лихорадке» два миллиона долларов (что сегодня больше тридцати).

Золотыми оказались совсем не те ворота: не мост в океанские просторы, а двери в мир грез, в миру – кинотеатр.

Северная и Южная Калифорния разделили роли: в Сан-Франциско золото трансформировалось в туман и мечту, в Лос-Анджелесе туман и мечта – в золото.

Романтический Сан-Франциско остался самоценной литературной экзотикой дороги без конца, все более уходящей в историю литературы. Практический Лос-Анджелес смоделировал по своим кинообразцам весь мир. Только через шесть десятилетий стало возможно оценить голливудский фильм 30-х годов «Ниночка» с Гретой Гарбо, где советская комиссарша меняет бесплотность красивых идей на низменную материальность доллара.

В одном из очаровательных городков между Сан-Франциско и Лос-Анджелесом стоишь на набережной, глядя вдаль на то, что хочется считать одному тебе заметным голубым китом. Вокруг бешено цветут сикоморы. Внизу, под настилом, хрюкают морские львы. И тут, заглушая курортный галдеж, въезжают «Ангелы ада», так написано на их кожаных куртках. Они сидят, сильно откинувшись на высокие спинки сидений, разбросав руки по приподнятым рулям ослепительных «харлеев». Тормозят, неторопливо снимают шлемы и перчатки, обнажая головы в редких седых волосах, руки в старческой гречке. Покупают мороженое и гурьбой идут в кино.

Квартира на площади Афины – Аристофан / Рим – Петроний

Путешествие в оазис

Сегодняшние Афины требуют напряжения сил: здесь, как нигде, многое – почти все – воображаемо, предположительно, призрачно. О древнем великолепии знаешь умозрительно, а воочию – догадываешься, глядя, как оно выплескивается Акрополем, кладбищем Керамик, руинами храма Зевса Олимпийского, агорой. В Греции есть районы глубокого погружения в античность: храм Афины Афайи в фисташковой роще на Эгине; Дельфы с их угрюмой торжественностью; запретный для ночлега вечнодевственный Делос; Олимпия, чью подлинность портишь только сам, позируя на линии старта с задранной задницей. В столице же – лишь островки былого: оазисы в густонаселенной пустыне огромного современного города. Ископаемые обломки, по которым пытаешься воссоздать образ.

Помогают имена: отель «Афродита» на улице Аполлона – где ж еще жить в Афинах? В окне – правильная иерархия: вверху Акрополь с Парфеноном, внизу, под стеной, грибообразная византийская церквушка. Надо почаще поднимать голову, в городских блужданиях ориентируясь по Парфенону: это несложно, поскольку он нависает надо всем. Надо научиться смотреть сквозь толстую прокладку времени, сметая взглядом тысячи сувенирных лавок в старом городе, на Плаке, – чтобы остался нетронутый двадцатью пятью веками рисунок улиц. Надо в разноцветных аляповатых тарелках с Гераклами и Николами увидеть продолжение древнего экспорта керамики. Надо опознать в бубликах на уличных лотках литературную реалию v столетия до н. э.: у Аристофана «колюра», сейчас «кулури» – они! Надо с дрожью узнавания вчитаться в приветы от прародного языка: на грузовике – метафора, на мусорнике – хартия.

Русские слова тут не режут глаз, сливаясь с местной письменностью, так что не сразу разглядишь на прилавках два десятка книг по-русски: и путеводители, и поизысканнее – «Эротическая жизнь древних греков». Тексты славные: «Аристофан известен свободой слога и употреблением ругательств в своих реалистичных диалогах». Почти исчерпывающе.

Аристофановская раскованность в самом деле ошеломляет. Впрочем, это относится к любому древнегреческому гению. Как же так вышло, что искусство начинало с самой высокой своей ноты! Об усовершенствовании говорить немислимо, но хотя бы о подступах к какому-нибудь «Критскому мальчику», шагнувшему своей отломанной ногой дальше, чем все последующее искусство.

Упаси бог увлечься и забыть о достоинствах Босха, Караваджо, Ван Гога, Филонова. Но неслыханная свободная простота античности рано или поздно побеждает. Может, это возрастное: на подъеме и в расцвете нужно нечто сильнодействующее – чтоб приостановиться. В юности обожаешь Эль Греко и Дали, не слишком задерживаясь у блеклых обломков, которые через годы готов рассматривать часами. Я как-то был на выставке шедевров классической Греции в Вашингтоне. В виду Капитолия статуи из Афин выглядели особо. Перикл провозгласил то, что возвели в общественный принцип американцы: «Личности надо доверять». Периклову другу Протагору принадлежит фраза, которую можно выбить над любым казенным зданием Штатов: «Человек – мера всех вещей». По сути – это чистая американка, что осознавали отцы-основатели, и Бенджамин Франклин завещал потомку: «Подражай Иисусу и Сократу», а Бенджамин Раш на примере Гомера доказывал пользу слепоты для умственных способностей. Только в отчаянии от собственного несовершенства можно выдумать такую

теорию – в пароксизме преклонения перед первыми свободными людьми, оставившими первые портреты свободного человека: в пластике, литературе, истории.

Греческая идея: мир меняется, но не улучшается. Древние доказали это на своем примере. Если жить стало несравненно удобнее, то к человеку и человеческим отношениям идею прогресса не применить. Маясь в Афинах в тридцатиградусную жару, представляешь, как бы поразился толстяк Сократ кондиционеру в своей (хлестко придуманной Аристофаном) «Мыслильне», но вряд ли это сказалось бы на качестве диалогов.

К счастью для современных художников, античной живописи почти не осталось. Хотя и юноши с голубыми рыбками или красавицы, беспомощно прозванной «Парижанкой», достаточно для комплекса неполноценности. Такой комплекс неизбежен у скульпторов: какое направление ни выбери, у древних все уже было, и лучше – кикладская полуабстракция, архаическая условность, классический реализм, эллинистические фантазии. Греция и Рим не только определили ход литературы, но и задали эталоны. Вершиной трагедии остаются «Эдип-царь» Софокла и «Медея» Еврипида, комедии – аристофановские «Лисистрата» и «Облака». Многие ли превзошли в прозе Платона тонкостью, Петрония смелостью, Апулея увлекательностью? Достижима ли в поэзии пылкость Катулла, трогательность Овидия, величавость Горация? Что уж говорить о вечнозеленом – скоро три тысячи лет – Гомере. Ни на йоту принципиально нового знания и понимания человека не добавило искусство с тех времен.

От чтения греков и о греках остается явственное живое ощущение молодой силы, а если мудрости – то не стариковской, а бытовой, побуждающей радоваться каждому дню. (Такую мудрость среди нынешних народов являют итальянцы: именно они кажутся наследниками греков – не римлян, а греков. Римляне – скорее англичане.) И самый живой, конечно, Аристофан. Из всех древнегреческих трагедий лишь эсхиловские «Персы» – из жизни, остальные – из мифологии. Есть, правда, свидетельство о трагедии Фриниха «Взятие Милета», где ужасы войны были показаны так, что весь театр рыдал, а драматурга оштрафовали за чернуху. Но эта пьеса не сохранилась. Зато есть аристофановские комедии: они все – из жизни. Отсюда их колоссальная ценность для историков, а для читателей – радость чтения.

Еще бы перевести Аристофана как следует: он и сейчас пробивается сквозь плотный глянцевоый покров русского переложения, но с трудом. Переводческое целомудрие, стусывывающая грубость, изменяет атмосферу. Когда Лисистрата призывает женщин к сексуальной забастовке во имя мира, то называет предмет, от которого должно воздержаться, его площадным именем. Предполагая семейное чтение, в переводе можно бы употребить, скажем, «член». Но у нас, разумеется, – «ложе». Агора превращается в салон, Аристофан – в Чарскую. Переводчики изобретательны: «принадлежность», «оружье новобрачного», «посох», «хвостик»... У незатейливого Аристофана в таких случаях одно: «половой член».

Конечно, ему было проще. Вопрос, присутствовали ли в древнегреческом театре женщины, не вполне ясен. Возможно, они посещали трагедии, но комедии – почти наверняка нет: так что похабщина могла быть неограниченной.

В театре Диониса на юго-восточном склоне Акрополя пытаешься представить себе, как было здесь две с половиной тысячи лет назад. Это вообще постоянная задача странника в Афинах – непростая, но попробовать стоит.

Начать лучше всего с Керамика, древнего кладбища, где все застыло на века. Среди маков в высокой траве – гробница внучки Алкивиада. На соседнем надгробье – статуя быка, как на ВДНХ. Спорт и забавы на траурных рельефах: стравливание собак с кошками, что-то вроде аэробики, игра в травяной хоккей. Трогательный барельеф: красивая и молодая со шкатулкой в руках сидит на стуле с гнутыми ножками (он по-гречески – «клизмос»: ясно, откуда у нас второе значение «стула»). Здесь тихо и малоллюдно, можно взять сыра кассери

с немейским вином и надолго развалиться под тополями, тревожат только шмели. Таксисты везут сюда неохотно, потому что на обратный путь не найти седоков. Редкие пытливые туристы с рюкзаками машин не берут и правильно делают – таких разбойных таксистских нравов в мире нет, более всего из-за дешевизны: в такси садятся темнолицые тетеньки с живыми курами, а водители распоясываются и хамят. Во времена Аристофана окрестности Керамика – от агоры до Дипилонских ворот – были районом «красных фонарей»: без фонарей, но с услугами обоих полов. Сейчас это одно из четырех мест в Афинах, где возможно перемещение во времени.

Второе такое место – разумеется, Акрополь. Ровная гора – как стол двухсотметровой длины. Вот из того маленького храма Афины Ники штрейк-брехерша Миррина в «Лисистрате» принесла постель, чтобы нарушить клятву и лечь с мужем. Изящный Эрехтейон с кариатидами. При взгляде на Парфенон вдруг поражает мысль: девятьсот лет храм простоял в первозданном виде, во всех войнах и завоеваниях, но потом был превращен в церковь. Истинное чудо, что христиане не уничтожили всю античность, что столько все же уцелело. От Парфенона глаз не оторвать еще и потому, что он всегда разный. Цвет сильно меняется по времени года и дня, по состоянию погоды – от снежно-белого до темно-бежевого; есть и тот оттенок старого мрамора, который усмотрел Ивлин Во: сыр, облитый портвейном. Акрополь оказывается дивно хорош в дождь: на мокром мраморе прорисовываются все прожилки. Сама природа толкает к эстетическому переживанию: глядишь под ноги, чтоб не поскользнуться, – и любишься.

Третье древнеафинское место – агора. Рыночная площадь, на которой проходила вся жизнь. Теперь тут спокойнее, чем на кладбище, а в трех кварталах, на площади Монастираки, гуляет сегодняшний базар – по духу восточный, турецкий, стамбульский. Еще чуть к северу по улице Афинас – и оказываешься на крытом рынке «Кендрики агора» с гигантскими объемами чистых цветов, как у фовистов: гора лимонов, гора помидоров, гора баклажанов. Рыба лежит ровными пригорками: каждому сорту своя готовка.

Греческая кухня не слишком изобретательна, все давно – очень-очень давно! – известно: фагри варить, барбуни жарить, синагриду запекать. Древние ценили рыбу в прямом смысле: у Аристофана рыбные ряды посещают только люди с достатком, копайские угри поминаются как сверхроскошь, а во «Всадниках» привоз на агору партии дешевых анчоусов прерывает народное собрание. Загадочным образом морская живность долго оставалась малодоступной в Греции с ее рекордно длинной береговой линией. В следующем, IV веке до н. э., Демосфен говорит о растрате казенных денег «на девок и рыб». В том же столетии дарам моря посвящены три четверти первой в истории кулинарной книги – гастрономической поэмы сицилийца Архестрата. Там речь больше о том, что где водится, готовить по ней трудно, и современный исследователь А. Григорьева отмечает: «Для кулинарной книги поэма Архестрата была слишком литературна, а для литературы в ней слишком много места уделялось кулинарии». Так провалилось это выдающееся сочинение в жанровую щель, а жаль: мировая культура могла бы склониться не к той духовке, а к другой.

Архестрата читали вслух на симпозиях, в быту обходясь триадой: хлеб – маслины – вино. Греки были умеренны, в описании богатства в «Плутосе» главное – нет недостатка в необходимом: полно муки, вина, фиг, оливкового масла. Апофеоз процветания: богач подтирается не камушком, а чесноком. Гигиенично, что ли?

В наше время рыба не роскошь, и в соседних с «Кендрики агора» кварталах полно забегаловок с жареной барабулькой, скумбрией, кальмарами. Вначале на столе выстраивается хоровод закусок – *мезедес*: вареные пряные травы – *хорта*, большие бобы – *гигантес*, огурцы в чесночном йогурте – *цацки*. Лучшие таверны – без вывески: что-то было над входом, но стерлось. Эти заведения нужно вычленивать из пестрого обилия тех, с завлекатель-

ными вывесками, где под резкие звуки бузуки пляшут баядерки с настенных ковров можайских коммуналок, и вдруг грянет среди сиртаки «Полюшко-поле».

Интерьер правильной таверны прост – ярко освещенная комната с белыми стенами, пластиковые столы с бумажными скатертями, за столами всё больше мужчины. В розоватых жестяных кувшинах подают *рецину* – вино с добавлением древесной смолы. Вспоминаешь, что от рецины пошла резина, и подступает к горлу вкус гидролизного спирта, который сервировали под плавленый сырок у нас на заготовительном участке кожгалантерейного комбината «Сомдарис». Прочее разливное вино бывает замечательно вкусным, и не мешает даже название *хима*, напоминающее все о том же. Вкус рецины отбивается прекрасным кофе, который здесь делится на три категории – не по крепости, а по сладости: *скетто*, *метрио* и *глико*. Глюкозы побольше, официант, после смолы-то.

Сейчас лучшее вино в Греции – немейское. В древности ценились островные: с Родоса, Самоса, Лесбоса, Хиоса, Коса. Известно, что греки вино разбавляли – по сей день классический аргумент противников пьянства. Считается, что воды было две трети, если не три четверти. От такой смеси в три-четыре градуса крепости легче лопнуть, чем охмелеть. А во множестве текстов речь именно об опьянении, о пьяных безобразиях. Неопрятные алкаши изображены на вазах. Первая реплика Аристофана в платоновском «Пире»: «Ты совершенно прав, Павсаний, что нужно всячески стараться пить в меру. Я и сам вчера перебрал». Далее автор сообщает: «Все сошлись на том, чтобы на сегодняшнем пиру допьяна не напиваться, а пить просто так, для своего удовольствия». Несмешивание вина осуждают положительные персонажи аристофановских пьес – значит, было что осуждать. Похоже, на симпозиях пили все-таки неразбавленное, и этот вывод не может не порадовать. Как бы встретили у нас на «Сомдарисе» предложение разбавить «Солнцедар», купленный на Матвеевской агоре?

Переход от рынка нынешнего к рынку древнему скор: доходишь до конца улицы Адриану, главной на Плаке, пересекаешь ров, по которому идет электричка в Пирей, – и вход на агору. Здесь руины некогда расписной колоннады – Пестрой стои, давшей имя школе стоиков Зенона. Напитавшись Аристофаном, блудливо соображаешь, что стоя – еще и похабное деепричастие. Как раз тут находились рыбные ряды, вино продавалось у ворот на дорогу в Керамик, оливковое масло – у агораномия, книги – возле статуи Гармония и Аристокрита, под стенами храма Гефеста размещалась торговля бронзой и биржа труда. На рыночной площади были бассейны и колодцы, росли платаны и тополя. Вокруг Гефестейона стояли растения в горшках – как и сейчас.

Храм и горшки только и остались. Еще – осколки горшков тут же, в Музее агоры: остраки. Не припомню предметов, которые бы так волновали. Вот еще в Олимпии шлем Мильтиада – тот самый, в котором он вел армию против персов под Марафоном: зеленый, пробитый. Сгусток времени, убеждающий, что история была, были другие миры, тоска по которым так же неизбежна, как неизбежна. Вымпел, брошенный великой исчезнувшей цивилизацией на нашу луну. Таковы же остраки – они еще и буквально письма из прошлого: видно, где дрогнула рука писавшего, попадают ошибки, учился плохо. Остраки разной формы и размера – от кусочка в полпальца до керамической глыбы, не лень же было тащить на агору. Знакомые имена – по злобе процарапано глубоко, легко читается, – Фемистокл, Аристид. Не просто обломки истории – осколки судеб.

Остракизм означал изгнание на десять лет из Афин. Куда угодно, по соседству, среди тех же греков. (Как из Москвы – в Тверь, а Нью-Йорка и Парижа не было, кругом сплошная Анталия.) Десять лет без приличного общества, без театра, без Парфенона, без агоры.

Одни обломки остались на афинской площади. Нет ни Пестрой стои, ни других крытых колоннад для прогулок и бесед, ни статуи тираноборцев в позе Рабочего и Колхозницы, ни ворот – камни, да трава, да маки. Оазис истории пуст. Но торговые лотки, парикмахерские, аптеки, сапожные мастерские, бани, спортивные площадки, покупатели с деньгами за щекой

(древнеафинский кошелек, так что монетка для Харона во рту покойника вполне могла завалиться с рынка), полицейские лучники из Скифии (единственное представительство родных краев, обидно), разгул и шум, манеры и нравы, нарицательные, как методы Кремля или Уолл-стрит («Да потому и будешь ты великим, / Что площадью рожден, и подл, и дерзок»), – все это чудесным образом живет в нескончаемом оазисе Аристофана.

Драматургически безупречно выстроенные, математически, как всё у греков, выверенные, его комедии вместе с тем – дивная рыночная мешанина смеха, кошунства, похабщины. Потому реалии, политические намеки, карикатуры двадцатипятивековой давности не мешают. Подлинная злободневность долговечна.

Еще одно место в Афинах, где трогаешь древность, – театр Диониса. Там топчешь те самые камни, которые попирали Софокл и Аристофан: буквальность смущает и тревожит. Пытаешься вообразить праздник. Театральные представления устраивались два раза в год – на Больших Дионисиях в конце марта и на Ленеях в январе. Всего в Афинах было около сотни праздничных дней (немного, у нас только по уик-эндам – сто четыре). Когда персонажи Аристофана борются за мир, то они ратуют за веселую жизнь, потому что многие праздники в военное время отменялись. Мир – это веселье. Правильно, а что же еще?

Стараешься проникнуться буйными стадионными страстями. В первом ряду – шестьдесят семь каменных кресел: для начальства, иностранных дипломатов, ветеранов войны. Остальные семнадцать тысяч сидели на ступенях высотой в треть метра, с собой принося подушки, как на футбол. Азарт был спортивный: драматурги соревновались, получая приз за первое место. Идея состязания – агона – делала спектакль неповторимым, как коррида или матч. Отсюда – поиски новизны, оригинальных сценических ходов: лягушачий хор в аристофановских «Лягушках» и прославленный андерсеновской «Дюймовочкой» рефрен: «Бреке-кекекс, коакс, коакс!»; навозный жук, на котором герой комедии «Мир» летит на Олимп; широкое использование театральной машинерии. Надо удивить! Аристофан при всей нравственно-политической сверхзадаче и установке на назидательность помнил о том, что непосредственная цель – победить соперников.

Все, что нам известно в зрелищном искусстве, уже было в древнегреческом театре. Обнажение приема – персонаж, вознесенный театральным краном, кричит: «Эй ты, машинный мастер, пожалей меня!» Прямое издевательское обращение к зрителям: «С небес взглянуть – вы подленькими кажетесь, / Взглянуть с земли – вы подлецы изрядные». Обязательность песен и танцев превращала трагедию в оперу, комедию – в мюзикл. Тренировки хора шли как военные учения, и не зря в «Осах» вспоминают людей прошлого, сильных «в битвах и в хорах» (высокая стилистика казармы – как в блистательном советском балете).

Две дюжины комедийных хористов иногда делились на две группы для встречного, антифонного пения – принцип частушки, где главная прелесть в вопиющей нестыковке частей. Юноши заводят: «Разнесу деревню х. м до последнего венца», а девушки отвечают: «Ты не пой военных песен, не расстраивай отца».

Жестокости и насилия было больше, чем в нынешнем кино: не припомнить фильма, где герой убивает отца и спит с матерью, где жена, наказывая мужа-изменника, казнит мучительной смертью не только соперницу и ее отца, но и собственных детей. Другое дело, об этом лишь рассказывалось: все страшное, как при социализме, происходило внутри. На специальной машине – экикклеме – наружу выкатывались готовые трупы.

Но уж комический актер выглядел комически – носил утолщения на заду и животе, из-под короткой туники болтался большой кожаный фаллос. В «Осах» герой протягивает его флейтистке, помогая подняться. Орган используется не по назначению, а для оживления. Эрекция – по торжественным случаям, как у послов Афин и Спарты на церемонии перемирия в «Лисистрате».

Секс у Аристофана – мирное занятие, противопоставленное войне. Война полов – это война во время мира. Таков антимилитаристский пафос Лисистраты с ее клятвой отказа от половой жизни, пока мужчины не прекратят воевать: «Не подниму я ног до потолка... Не встану львицею на четвереньки...»

Аристофановские женщины играют важную, но вспомогательную – сугубо утилитарную – роль, и отношение к ним шовинистическое. Феминистки могут усмотреть в Аристофане союзника, когда он в пьесе «Женщины в народном собрании» передает женщинам всю власть. Но на деле – это как передача полномочий птицам в «Птицах». Так же смешно, потому что так же невероятно.

За столиками кафе на афинских центральных площадях – Синтагма, Омония – девять десятых клиентуры составляют мужчины. В редких женщинах по шортам и бегающим глазам легко опознаются туристки. Чем дальше от центра, тем реже шорты, тем ближе к ста процентам мужской состав. Забравшись далеко в Фессалию и выйдя вечером на улицы городка Каламбака, я даже испугался: словно рванула особая нейтронная бомба с избирательностью по полу, да еще по цвету. Черные рубахи, черные брюки, черные туфли, черные усы, черный кофе. Черная зависть на дне подсознания: богатыри – не мы. Они, ничем другим не напоминающие древних греков, воспроизводят древний расклад половых сил.

Женщины были те же дети, только ростом выше. Мудрец Тиресий, согласно легенде побывавший существом обоих полов, утверждал, что женское наслаждение от секса в девять раз превышает мужское. Поэтому женщину следовало заботливо ограждать от искушения: изнасилование считалось меньшим преступлением, чем соблазнение. Понятно, что в комедиях всегда сгущаются краски, но у Аристофана не раз заходит речь о том, как мужья ставят засовы и держат в доме собак, а жены тайком попивают в одиночку. Запить немудрено: мужчина и женщина в Древней Греции вели разные жизни.

Коротко говоря, она оставалась дома, он уходил в мир – на агору.

Дом был мал, жалок, неуютен. Легкие трехногие столы, жесткие низкие лежа, табуретки. Из такого углового дома муж легко уходил на люди, ведя жизнь шестидесятника: болтал без умолку.

На агоре были и другие радости, кроме еды и разговоров, – например, гимнастические залы с мальчиками. Все, что удается извлечь из источников и комментариев, приводит к выводу: социально приемлемый гомосексуализм был эстетическим. Влечение к юношам – более чем нормально и даже возвышенно (какой пламенный гимн однополю любви в платоновском «Пире»!), но педерастия предосудительна. У консерватора Аристофана, который с жаром отставного подполковника клеймит учеников Сократа, как стилига, за цинизм и длинные волосы, педерастична интеллигенция – юристы, литераторы, ораторы. Их называют, имея в виду не телосложение, «широкозадыми»: «Что может быть постыднее?» Любование и ласки – да, но без соития. В «Облаках», вслед за осуждением прямых однополых контактов, – сладострастная картинка, мальчики в гимнасии: «Курчавилась шерстка меж бедер у них, словно первый пушок на гранате».

В общем, на агоре было интересно. То-то героини «Женщин в народном собрании», добившись власти, устраивают сексуальный коммунизм – вроде того, что в платоновской «Республике». Идея законного промискуитета известна была и прежде, но – у варварских народов, вроде описанных Геродотом агафирсов где-то у Черного моря и авсеев в Северной Африке: «Совокупляются же они с женщинами сообща, не вступая в брак, но сходятся подобно скоту». Не вспомнить ли Александру Коллонтай или Августа Бебеля. Вульгарная трактовка бебелевской «Женщины при социализме» сделала его популярнейшим святым ранней Советской республики: улицы Бебеля были в каждом российском городе.

Замечательна программа социальной защиты уязвимых слоев населения у Аристофана: прежде чем вступить в связь с юной и красивой, надо удовлетворить старую и без-

образную («Со мною спать он должен: так велит закон. / Ничуть, когда старуха есть уродливей»). То же относится к выбору женщиной мужчины. Отцом любого ребенка считается любой, кто по возрасту мог бы им быть. Этим правилам мы обязаны великолепными комическими сценами сексуального дележа, где Аристофан выступает против молодых и пригожих мужчин. Все симпатичные его герои – люди пожилые, даже в пьесах, написанных в молодости. Что-то личное?

Мы удручающе мало знаем об Аристофане. Родился предположительно в 445 году до н. э., умер в 385-м. Отца звали Филипп, сына, тоже успешного комедиографа, – Арар (семейный бизнес: сыновья Эсхила, Софокла и Еврипида сочиняли трагедии). Автор сорока комедий за сорок лет карьеры, сохранилось одиннадцать. О трех известно, что они получили первые призы: «Ахарняне», «Всадники» и «Лягушки».

В «Лягушках» много рассуждений о назначении литературы: «У школьников есть учитель, у взрослых – поэт»; «Поэт должен давать уроки, превращая людей в хороших граждан»; «Для чего нужен поэт? – Чтобы спасти город, конечно». В этой пьесе моральный императив приносит Эсхилу победу в воображаемом состязании с Еврипидом. В «Облаках» Правда одолевает в споре Кривду не потому, что ее доводы сильнее, а потому, что позиция нравственнее. Аморален ли релятивизм? Безнравственна ли изощренность ума? Аристофан на примере Сократа и Еврипида говорит: да.

Забываясь – как всякий драматург всякого времени – о занимательности, он серьезно относится к общественной пользе сочинений. Еврипид в «Лягушках» объясняет, что историю о порочной страсти Федры к пасынку Ипполиту он не придумал, а лишь пересказал. Эсхил отвечает: «Надо скрывать все позорные вещи поэтам / И на сцену не следует их выводить... / Лишь полезное должен поэт прославлять». Такими идеями вдохновлялись «Кубанские казаки» и «Кавалер Золотой Звезды», и такое отношение к словесности ценилось любыми властями. «Лягушки» – беспрецедентно для греческого театра – были поставлены вторично.

Гражданствен Аристофан был с самого начала: антимилицаристские «Ахарняне» написаны в двадцать один год, антиклеоновские «Всадники» – в двадцать два, антисократовские «Облака» – в двадцать три. С «Облаками» и связан важнейший гражданственно-нравственный вопрос: виновен ли Аристофан в смерти Сократа?

Для многих древних эта проблема Сальери и Моцарта казалась очевидной. Диоген Лаэртский пишет, что политик Анит, которого обличал Сократ, «сперва натравил на него Аристофана», а уж потом выступил главным обвинителем на суде. Еще резче Элиан в «Пестрых рассказах»: «Уговорили комического поэта Аристофана, великого насмешника, человека остроумного и стремящегося слыть остроумным, изобразить философа пустым болтуном, который слабые доводы умеет делать сильными, вводит каких-то новых богов, а в истинных не верит, склоняя к тому же всех, с кем общается... Так как увидеть Сократа на комической сцене неслыханное и удивительное дело, «Облака» вызвали восторг афинян, ибо те от природы завистливы и любят высмеивать тех, кто прославился мудростью...» И дальше прямое обвинение: «Аристофан, конечно, получил вознаграждение за свою комедию. Понятно, что, бедняк и отпетый человек, он взял деньги за свою ложь».

Видно, как Элиан нагнетает гнев до явной клеветы – о заказе на театральный донос. И он и Лаэртский пренебрегают хронологией: между «Облаками» и судом над Сократом прошло двадцать четыре года. У пишущих об аристофановской виновности – временная аберрация, сгущение событий в ретроспективе.

То, что воспринималось веселым комедийным преувеличением, через много лет в других обстоятельствах сыграло роль фатальной улики. Так Зоценко били не за рукописи, а за опубликованные государственным издательством книги. В «Облаках» Аристофан смеется также над идеями Анаксагора, Протагора и других. Гротескно приписывая Сократу слова и

поступки, которые тот не произносил и не совершал, он выводит его как самого известного из наставников молодежи. Аристофан всегда выбирал яркие мишени: Сократ, хозяин города Клеон, великий драматург Еврипид. Среди софистов преобладали иностранцы, а Сократ – афинянин, никогда, кроме воинской службы, не покидавший город. Его знали все, его и естественно было взять для собирательного образа – никак не предполагая, что через четверть века сцены из комедии войдут в обвинительное заключение.

Пугающая иллюстрация к тезису об ответственности писателя («нам не дано предугадать, как слово наше отзовется»). Если Аристофан и виновен, то роковым образом, по-древнегречески – как Эдип, не ведавший сути и тяжести своих преступлений.

Платон в «Апологии Сократа» устами самого философа тоже называет Аристофана в числе гонителей. Однако действие «Пира», где Сократ мирно возлежит рядом с Аристофаном на симпозиуме, происходит после постановки «Облаков». Они оба знали цену красному словцу – оба были люди агоры. Истинный горожанин Сократ прокламировал: «Я ведь любопытелен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то что люди в городе». В стоях агоры, в мастерской сапожника Симона (место помечено камнями) вел он свои диалоги, возле рыночных лотков его лупила Ксанטיפпа. На агоре его признали виновным, тут он сидел в тюрьме (камнями обозначена камера), где и выпил яд. То, что его высмеивали и не любили, – неудивительно: манера надолго застыть столбом, говорить невпопад, а главное, на простые прямые вопросы давать унижительные уклончивые ответы. Даже Ксанטיפпу можно понять, не говоря об Аристофане. При этом благостный финал «Пира» ничего мрачного не предвещает: «Одни спят, другие разошлись по домам, а бодрствуют еще только Агафон, Аристофан и Сократ, которые пьют из большой чаши, передавая ее по кругу слева направо...»

Последние в Афинах чаши допиваешь в фешенебельном районе Колонаки у подножия горы Ликабет. Отсюда никаких оазисов не видать: вокруг шумный, душный, большой город. В автобус садишься у стадиона – жалкой попытки повторить древность к Олимпиаде 1896 года. Состязаний здесь не бывает: беломраморный овал не замкнут, и дискоболы зашибали бы мотоциклистов на магистрали Василеос Константину.

Автобус выползает из транспортной каши и несется к Коринфскому заливу. Шоссе выходит к воде, видишь теток, страшно колотящих о камни серое белье, которое вблизи оказывается осьминогами: головоногие любят, чтоб их били перед жаркой, и от этого смягчаются. Десятки километров лимонных рощ – словно гирлянды лампочек в наступающих сумерках. Темнота сгущается, делая таинственными очертания химических предприятий Элевсина. Зажигаются неоновые кресты церквей, знаменно осеняя путь до Патрасского порта. На корабле свободные от вахты матросы жарят на юте барана, поочередно крутя вертел. Раздражающе вкусный дым поднимается к прогулочной палубе, колебля похожий на тельняшку флаг. Многоэтажный корпус сотрясается и уходит в даль, в море, в Италию – по исторически точному маршруту Афины – Рим.

Острова в океане

Античный Рим – несомненная осязаемая реальность. Снова и снова приезжая в город, убеждаешься в первоначальном подозрении: две тысячи лет назад он был таким же, как сегодня, минус мотороллеры.

Римских древностей в Риме гораздо больше, чем в Афинах – афинских, и они плавно вписаны в городские улицы, как пригорки и рощи в повороты сельской дороги. Естественно и природно, в зелени деревьев, стоит единственная сохранившаяся в городе руина инсулы – многоквартирного дома, многоэтажки. Таково жилье большинства римлян: во времена Петрония и в наши. Инсула – справа от Витториано, монумента в честь первого короля объединенной Италии Виктора Эммануила II, беломраморной громадины, известной под кличками «свадебный торт» и «пишущая машинка». Обогнув его, выходишь к подножию Капитолийского холма. Прежде чем застыть в запланированном восторге перед Кордонатой – лестницей Микеланджело, – стоит взглянуть на кирпичную развалину, бывшую шестиэтажку. Дальше уже наверх, к прославленным музеям Капитолия. Из окна второго этажа Палаццо Нуово, где по всем расчетам находится знаменитый «Красный фавн», свешивается пухлый зад в алом трикотаже: искусство наглядно принадлежит народу. В зале, рядом с многосеочной Кибелой, присела немолодая и некрасивая женщина, кормит грудью ребенка.

Римская цепь впечатлений непрерывна. Конечно, Колизей стоит отдельной скалой, по которой карабкаются туристы, – великий монумент, и никак иначе его уже не воспринять. Но вот театр Марцелла минуешь, выходя от Капитолия к Тибру, как обычное здание, спохватываясь, что оно на полвека старше Колизея. По мосту Фабриция, построенному двадцать столетий назад, переходишь на остров Тиберину, с древних времен посвященный Эскулапу, – там и теперь, естественным образом, больница. Я ходил этим путем на медосмотр в 1977 году, оформляя документы на въезд в Штаты: римский транзит входил в стандартный маршрут тогдашних советских эмигрантов.

Гоголь писал, что в Рим влюбляешься постепенно, но на всю жизнь – у меня любовь оказалась на всю жизнь, но с первого взгляда. С первого ночного (венский поезд приходил поздно) прохода по городу: белый мрамор на черном небе, непременный аккордеон, облачные силуэты пиний, оказавшийся нескончаемым праздник на пьядце Навона, кьянти из горла оплетенной бутылки на Испанской лестнице, к которой выходит виа Систина, где Гоголь сочинял «Мертвые души», задумав русскую «Одиссею», обернувшуюся русским «Сатириконом».

Только в Риме появляется странное ощущение, что город возник на земле сразу таким, каким ты его увидел, – так вся симфония целиком складывалась в голове Моцарта, и ее следовало лишь быстро записать. Рим записан в нашей прапамяти – потому его не столько узнаешь, сколько вспоминаешь.

Здесь ничто ничему не мешает. Все сосуществует одновременно. У Пантеона сидят провинциальные панки с высокими пестрыми гребнями, запоздавшие на полтора десятка лет, скорее уж напоминающие римских легионеров – так и так анахронизм. Распятый в мятом пиджачке в галерее Ватикана – тут не боятся кощунства: оттого, что представление о повседневности Распятого не умозрительное, а переживаемое. У собора Сан-Джованни-ин-Латерано – Скала Санкта, лестница из Иерусалима, по которой шел к Пилату Иисус. По ней поднимаются только на коленях; толстая женщина в коротких чулках, обнажая отекавшие ноги, проползает каждую из двадцати восьми ступеней в четыре приема, переставляя поочередно черную дерматиновую сумку, туфли, себя. У лестницы – преискурант: когда полная индугенция, когда – частичная; в Страстную пятницу не протолкнешься. На Форум входишь словно в деревню: у подножия Палатинского холма долго идешь по желтому в зеленом,

вдоль плетня по полю одуванчиков и сурепки, пока не достигаешь того, что за века осыпалось тебе под ноги. Этим камням не подобает имя руин или развалин: во вьющихся побегах плюща, в свисающих гроздьях лиловых глициний они красочны и необыкновенно живы. На Аппиевой дороге остатки виллы императора Максенция – как недавно заброшенный завод: поросшие травой краснокирпичные стены, торчат трубы.

Рядом в катакомбах Св. Себастьяна культурные слои перемежают христианство и язычество: храм над капищем, капище над храмом. Наскальные рисунки – человек с воздетыми руками, голубь с веткой оливы, рыба. Ниши для трупов (их заворачивали в овчину, саркофагов на всех не напасешься) похожи на шестиместные купе в тесных итальянских поездах. Лежишь у Аппиевой дороги, как при жизни, – только без остановок.

Четырехслойным древнеримским дорогам позавидовали бы нынешние российские тракты. Дороги (наряду с правом) и стали основным взносом Рима в мировую цивилизацию, уведя в неоглядные дали. Глядишь на Адрианов вал, перегораживающий Северную Англию, как на памятник самосознанию людей, которым все под силу. То же чувство при виде римских акведуков: например, трехъярусного Пон-дю-Гара в Провансе, высотой в полсотни метров и длиной почти в триста. Сооружение масштаба Бруклинского моста – ради питья и мытья третьеразрядного городка Нима. А из речки ведром, смахнув мошкарку?

В самом Риме петрониевских времен было одиннадцать водопроводов и шестьсот фонтанов. Американская чистоплотность: мылись ежедневно. Правда, патриоты-деревенщики 1 века н. э. славил простоту старинных нравов, когда чистота наводилась раз в восемь дней. Это наша норма: в армии мы по четвергам ходили строем с песней на помывку, а в детстве – по пятницам с отцом в баню на Таллинской улице. И ничего, слава Богу, не хуже других. Либералы, вроде Овидия, в изощренности быта видели прогресс: «Мне по душе время, в котором живу! / ... Потому что народ обходительным стал и негрубым, / И потому, что ему ведом уход за собой». Ухаживали, мылись, брились – в сочинениях тех времен полно сетований на изуверов-цирюльников, и Марциал пишет: «Лишь у козла одного из всех созданий есть разум: / Бороду носит...»

Римская литература животрепещет уже две тысячи лет. Как же обидно лишили нас хоть зачатков классического образования. Катулл, Овидий, Марциал, Ювенал, Петроний – задевают, как современники. В «Сатириконе» о Риме, насквозь пронизанном мифологией, сказано: «Места наши до того переполнены бессмертными, что здесь легче на бога наткнуться, чем на человека». Это относится и к нынешним дням – только теперь речь о поэтах, бессмертных богах литературы.

В ювеналовской сатире большой город описывается в тех же выражениях, какими канзасец говорит о Нью-Йорке, сибиряк – о Москве: преступность, опасность пожаров, шум, теснота, суэта. Рим не изменился даже в размерах: население при Нероне и Петронии – миллион-полтора. Отсечь никому не нужные окраины – и получится сегодняшний город в пределах семи холмов.

Главный римский недостаток – это мельтешение и шум: визг машин, треск мотороллеров и мотоциклов. Цезарь запретил движение колесного транспорта в дневное время, но и вьючные животные создавали серьезный трафик на узких улицах шириной три-четыре-пять метров, редко – шесть-семь. «Мнет нам бока огромной толпою / Сзади идущий народ» – жалоба Ювенала. Давка во время зрелищ – излюбленный предмет брюзжания. На ипподроме – Circo Massimo, между Палатином и Авентином, где сейчас тихо выгуливают собак, – сходились двести тысяч болельщиков. Кто видел скачки в «Бен-Гуре» – знает. У Рима и Голливуда немало общего в масштабах и амбициях, отсюда и интерес, вспомнить ту же «Клеопатру», хотя Элизабет Тейлор все же не стоило наряжать египтянкой.

Брезговать теснотой и шумом – привилегия индивидуалистского общества. Соборность – это «полюби нас черненькими»: громогласными, потными, немытыми. Расхожее христианство отсталых народов: минуя материальность – к душе.

Культурных римских язычников раздражал шум большого города. «В каких столичных квартирах / Можно заснуть?» – Ювенал. У Марциала – длинный перечень того, «что мешает спать сладко»: «... Кричит всегда утром / Учитель школьный там, а ввечеру – пекарь; / Там день-деньской все молотком стучит медник; / ... Не смолкнет ни жрецов Беллоны крик дикий, / Ни морехода с перевязанным телом, / Ни иудея, что уж с детства стал клянчить...» Большой пассаж о городском галдеже у Сенеки, который не против плотника и кузнеца, но бесится от пирожника и колбасника. Как опытный горожанин он проводит различие: «Помоему, голос мешает больше, чем шум, потому что отвлекает душу, тогда как шум только наполняет слух и бьет по ушам». (Эмигрант понимает такую разницу особо: от звука неродной речи можно отключиться; родная – радостно или раздражающе – отвлекает и тревожит.)

Римская толпа многоязычна. У церкви Санта Мария-ин-Трастевере гоняют мяч разноцветные пацаны, маленький мулат с бритой головой откликается на прозвище «Рональдо». Дети трогательно целуются при встрече – почему этот обычай возмущал Марциала? Высокие абиссинцы у восьмиугольного фонтана посреди площади торгуют благовониями. Толпа школьников в джинсовой добровольной униформе пронесится с криками на всех наречиях. Рядом – единственный в Риме англоязычный кинотеатр «Паскуино»: там в 77-м я пополнял образование, смотря недоданных Висконти, Бергмана, Куросаву, Феллини – в том числе его «Сатирикон», где кино поглотило книгу, оставив так мало Петрония.

Этническая пестрота Рима пресекалась и возобновлялась – за двадцать веков описана внушительная парабола. Марциал писал об интердевочках: «Целия, ты и к парфянам мила, и к германцам, и к дакам, / И киликиец тебе с каппадокийцем не плох, / Да и мемфисский плывет с побережья Фароса любовник, / С Красного моря спешит черный индеец прийти, / И не бежишь никуда от обрезанных ты иудеев, / И на сарматских конях едут аланы к тебе». Добавим к потенциальной клиентуре греков, сирийцев, эфиопов, армян, галлов, британцев. Скифы подъехали позже – то разгульные и размашистые, то безденежные и бесполезные, то снова крутые и широкие: только на моей памяти пароль «gusso» звучал очень по-разному.

В трех городах мира – Риме, Амстердаме, Нью-Йорке – жив и внятен тот дух, о котором сказал Сенека: «Душа не согласна, чтобы родиной ее были ничтожный Эфес, или тесная Александрия, или другое место, еще обильней населенное и гуще застроенное». Рим – мир: палиндром не случаен.

Неодушевленный Рим – тоже разноцветен. Преобладают серый, охристый, зеленоватый, и в сдержанной общей гамме сильнее бьют сполохи нарядов и реклам. Шафранная масса харе-кришна, изумрудный аптечный крест, ярко-желтое на самозабвенной толстухе, багровое «Samragi» в пять этажей. Все как тогда: афиши, рекламные щиты, настенные объявления, предвыборные лозунги. Массу примеров дают Помпеи: «Бой с дикими зверями состоится в пятый день перед сентябрьскими календами, а Феликс сразится с медведями», «Умер Глер на следующий день после нон», «Зосим продает сосуды для виноградных выжимок», «Рыбаки, выбирайте эдилом Попидия Руфа». Вывески таверн, выдержанные в мало-призывной аскезе Пиромани: тыква, бокал, тарелка с орехами и редькой.

На вывеске помпейской харчевни Лусория рядом с кувшином – половой член. Это не часть меню, не намек на спецобслуживание, а лишь оберег – охраняющий привет бога Приапа. Амулеты в виде фаллоса встречались часто, даже детские. В христианстве, по слову Розанова, «душа залила тело», а до того (до Фрейда, и задолго), не сомневаясь в важности органа, не стеснялись его изображать. Герма, путевой столб, есть каменная тумба, из которой торчит главное – голова и член: авангардная скульптура. В «Сатириконе» один персонаж опознает другого, преобразившего свое лицо, по гениталиям: ожившая герма.

Приап – двигатель сюжета «Сатирикона», гомосексуальной пародии на греческий любовный роман о приключениях разлученной пары. У Петрония – стандартные ситуации таких испытаний: буря, кораблекрушение, рабство, угроза соблазнения, близость смерти. Но пара влюбленных – растленные криминалы Энколпий и Гитон. Петрониевская пародия – тотальна. В поэмах Гомера и Вергилия – канонических для Рима – Одиссея гонит по свету гнев Посейдона, Энея – гнев Юноны. Энколпия преследует бог сексуальной силы Приап, патрон распутников и шлюх. В римское время Приапа изображали стариком, поддерживающим рукой огромный фаллос. Иногда у него было два члена, а еще и фаллообразная голова, откуда прозвище *triphallis* – вероятно, тот самый «трехчлен», которого не только не знал, но и вообразить не мог на экзамене по математике Василий Иванович Чапаев. В одомашненном варианте Приап стоял в огороде, отпугивая птиц понятно чем, заодно способствуя урожайности.

Божество секса осеняет «Сатирикон». Энколпий провозглашает: «Цель этой жизни – любовь», что звучит в унисон с известными вариациями темы («Бог есть любовь» или «All you need is love»), но в контексте речь идет исключительно о половом акте. Восторг окружающих вызывает персонаж, который «весь казался лишь кончиком своего же конца». Замечателен диалог героя, потерпевшего в постели неудачу, со своим пенисом: «Он на меня не глядел и уставился в землю, потупясь, / И оставался, пока говорил я, совсем недвижимым». Высмеивается святое: Вергилий – беседа Дидоны и Энея, Гомер – обращение Одиссея к своему сердцу (в XX веке Альберто Моравиа развил этот эпизод до романа «Я и он» о взаимоотношениях героя и его члена). Не уговорив член словами, Энколпий прибегает к жутким методам: «Выносит Инофея кожаный фалл и, намазав его маслом, с мелким перцем и протертым крапивным семенем, потихоньку вводит мне его сзади...» Виагра гуманнее: тут прогресс налицо.

Возвращению мужской силы героя посвящена вся концовка сохранившегося текста, который составляет, видимо, не более одной шестой оригинала великой книги. Ее обнаружили в монастырях Британии и Германии в начале XV века, и вставную новеллу «О целомудренной эфесской матроне» пересказал Боккаччо в «Декамероне». Полностью фрагменты были изданы только в конце XVII столетия, полное же признание пришло в двадцатом. Среди горячих поклонников «Сатирикона» – Уайльд, Йейтс, Паунд, Миллер, Элиот, Лоуренс, Хаксли. Скотт Фицджеральд собирался назвать «Трималхион из Уэст-Эгга» роман, который стал потом «Великим Гэтсби». Резкое остроумие, беспримерная дерзость, здоровый цинизм, хаотический сюжет, убедительное ощущение иррациональности бытия – все это делает «Сатирикон» сегодняшней книгой. Не зря с 50-х годов появилось множество новых переводов: десять испанских, семь итальянских, пять немецких, пять английских. Русский – один, А. Гаврилова: блестящий, необычный для русского литературного обихода, перевод. Весь на пределе пристойности, на грани срыва в модернизацию, но – удерживаясь на пределе и грани с петрониевской смелостью и мастерством.

Гай Петроний Арбитр был мастер и смельчак. Мы знаем о нем из Тацита: «Дни он отдавал сну, ночи – выполнению светских обязанностей и удовольствиям жизни. И если других вознесло к славе усердие, то его – праздность. И все же его не считали распутником и расточителем, каковы в большинстве проживающие наследственное состояние, но видели в нем знатока роскоши... Впрочем, и как проконсул Вифинии, и позднее, будучи консулом, он выказал себя достаточно деятельным и способным справляться с возложенными на него поручениями».

Серьезный человек, для которого существовала иерархия деятельности: государственная должность требует полной и подчеркнутой отдачи; развлечения – если и полной, то ни в коем случае не подчеркнутой. В его словах и поступках, пишет Тацит, «проступала какая-то особого рода небрежность». Так русские дворяне относились к своим поэтическим писа-

ниям, вспомним и хемингуэевскую заповедь – «никто не должен видеть вас за работой». А забота о стиле была для Петрония высокопрофессиональным занятием: «Он был принят в тесный круг наиболее доверенных приближенных Нерона и сделался в нем законодателем изящного вкуса (*arbiter elegantiae*)» – отсюда прозвище Арбитр.

Зыбкость высокого положения при диктатуре нам известна и по своей истории. Оклеветанный фаворит получил приказ уйти из жизни. Тацит и Петроний стоят длинной цитаты: «Он не стал длить часы страха или надежды. Вместе с тем, расставаясь с жизнью, он не торопился ее оборвать и, вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывал их, то снимал повязки; разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов и избегал всего, чем мог бы способствовать прославлению непоколебимости своего духа. И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи... Затем он пообедал и погрузился в сон, дабы его конец, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти».

Перед этим Тацит описывает в «Анналах» такие же самоубийства Сенеки и Лукана: один высказывается для потомства, другой читает свои тираноборческие стихи. У Петрония – ни единой патетической ноты. Гордыня, переходящая в рабское преклонение перед диктатором им же созданных правил. Боязнь пошлости – почти до безвкусицы. Балансирование на краю китча. И при всем этом – большое красивое мужество. Какой человеческий калибр!

Изысканный умница, подлинный аристократ, Петроний испытывал явную тягу к низам общества. Как рассказывает Светоний, сам император Нерон «надевал накладные волосы или войлочную шапку и шел слоняться по кабакам или бродить по переулкам». Может, этот стиль задал именно арбитр Петроний, чью книгу населяют воры, проститутки, хамы, авантюристы, плуты.

При школьном подходе к «Сатирикону» можно сказать, что в романе высмеиваются нуворишская вульгарность, литературное невежество, плебейское суеверие. Получается ли из этого сатирическое произведение, утверждающее ценность социальной рафинированности, литературного вкуса и рационализма? Вряд ли: книга написана для того, чтобы ее было не полезно, а интересно читать.

Сверхзадачи нет, голос автора (кроме точных, чисто литературных оценок) не слышен – вернее, он звучит по-разному через разных персонажей. Одна фраза поданного с насмешкой поэта Евмолпа – явно авторская: «Я всегда и всюду жил так, чтобы всякий очередной день можно было счесть последним». Своим последним днем Петроний превратил эту фразу в гордую эпитафию.

Произносящий же слова Евмолп их недостойн. «Первый интеллигентский тип в мировой литературе» (А. Гаврилов) не краше Васисуалия Лоханкина, и цену ему знают: «Ты от учености полудурок». На беду, он еще и литератор: «Ведь стоит кому-нибудь, кто пьет в этом приюте, учуять самое прозвание поэта, так он сейчас и подымет соседей и накроет нас всех как сообщников». На пиру Трималхиона – центральной сцене «Сатирикона» – выступают совсем другие: «В люди вышел, людям в глаза гляжу, гроша медного никому не должен... И землицы купил, и денежки водятся: я, брат, двадцать ртов кормлю, да пса еще!.. Мы геометриям, да болтологиям, да ерунде этой, чтобы гнев богиня воспела, не обучались, ну а что каменными буквами – разберем, сотые доли считаем...»

Вот они, хозяева жизни, соль земли всех времен и народов – залог бессмертия «Сатирикона»: *self-made man* Трималхион и его друзья.

Красочнее всех хозяин – Трималхион, заготовивший себе надгробную надпись: «Честен, тверд, предан. С малого начал, тридцать миллионов оставил. Философии не обучался. Будь здоров и ты». При всем сарказме, он не сатирический, а комический персонаж, даже симпатичный своим самодовольным простодушием: «Четыре столовых имеется, ком-

нат жилых – двадцать, мраморных портиков – два, да наверху комнатухи рядком, да моя спальня, да вот этой змеи логово...»

Классический «новый русский» из анекдотов. «Новый римский» петрониевских дней, из сатир Горация («Жалкое чванство богатства!») и Ювенала («Им приятно лишь то, что стоит дороже»), эпиграмм Марциала («Он щелкнет пальцем – наготове тут евнух / И тотчас, как знаток мочи его нежной, / Направит мигом он господский уд пьяный»). Читаем у Сенеки о подобном богаче: «Никогда я не видел человека столь непристойного в своем блаженстве».

Это важно: блаженство нельзя выказывать – того требовал общественный вкус и этикет. Здесь явные параллели между Трималхионом и Нероном, каким он изображен у Светония. Впрочем, в дело пущены и другие императоры: Клавдию приписывали указ, разрешающий гостям рыгать и пукать за столом. Трималхион: «Уж вы, пожалуйста, кому приспичит, не стесняйтесь!.. Миазма, вы мне поверьте, она по мозгам ударяет и по всему телу разливается». Сантехник из домоуправления говорил: «Ты, хозяин, туда, небось, целую «Известию» спустил. Один фекалий так не забудет».

За столом – хрестоматийные разговоры нуворишей любой эпохи: «Сосед его, вон на месте вольноотпущенника, неплохо уж приподнимался»; «Не, я серебро больше уважаю. Кубки есть такие – мало с ведро... про то, как Кассандра сынишек режет: детки мертвые – просто как живые лежат»; «Ты не думай, что я науку не обожаю: три библиотеки у меня – греки и латины отдельно».

В «Сатириконе» всякий говорит по-иному, никого ни с кем не спутаешь – предвосхищение социально-психологического романа XIX века.

«Чего говорить: будь у нас люди как люди, лучше бы нашей родины в свете не было; теперь худо, но не ей одной. Ньюни нечего распускать: куда ни ступи, везде мокро», – монолог пожарного Эхиона, моего коллеги, человека уважаемой профессии. Командир отряда подполковник в отставке Дюбиков на каждом разводе говорил нам, что пожарные – первейшие люди страны. Дюбиков мерно ходил по караульной комнате взад-вперед, давая инструкции по недопущению возгораний. Головы он не поднимал и мог не видеть, как съезжал по стене шофер Фридрих, как спал лицом в костяшках домино поминструктора Силканс, как давился икотой уже готовый сменить ЛГУ на ЛТП студент Володя, как из коридора полз к разводу на четвереньках служака Дашкевич.

Семь тысяч пожарных числилось в Риме. В инсулах пользовались открытыми жаровнями для готовки и обогрева, огонь перескакивал с многоэтажки на многоэтажку через узкие улицы, и основной работой профессионалов было не тушить, а рушить дома, чтобы не дать дороги огню. Удобный способ пожить, правда, у нас, советских пожарных, считалось западно брать вещи – другое дело, еда и выпивка, это сколько угодно, это святое. Имелся у нас свой кодекс чести.

Речь Эхиона за Трималхионовым столом по яркости и густоте не уступит монологам трезвого Дашкевича или пьяных пассажиров электрички Москва– Петушки. Сатириконовский пир вызывающе отличается от платоновского «Пира» и других литературных симпозиев – темами и стилем бесед, а более всего – наглым разгулом богатства.

«Непристойные в блаженстве» предметно воплощались в сервировке и угощении. Римская еда вообще несравненно разнообразнее и изощреннее, чем у греков. В кулинарной книге петрониевского современника Апиция – пять сотен рецептов. По ней можно готовить: западная кухня принципиально не изменилась. Не хватает кое-каких приправ, неохота куда ни попадя вводить мед, непросто изготовить соус гарум, без которого ничто не обходилось. Для его основы надо, чтобы дома месяца три тухли в тепле внутренности скумбрии, а жена против. К счастью, к гаруму самостоятельно и давно пришли дальневосточные народы: тайландский соус «нам пла» и вьетнамский «нуок мам» – прекрасная замена. Римляне активно освоили рыбу и морскую живность: на пышных банкетах подавалось до ста видов. Изоб-

рели мороженое, привозя снег с альпийских вершин и мешая с фруктовыми соками. Император Вителлий придумал блюдо, где «были смешаны печень рыбы скар, фазаньи и павлиньи мозги, языки фламинго, молоки мурен, за которыми он рассылал корабли и корабельщиков от Парфии до Испанского пролива». Последнее обстоятельство важно: в роскошной римской еде царил имперская идея – продукты со всего мира.

Все эти безумства – правда. Но правда и каша, капуста, бобы. Римлянин-традиционалист уважал кашу. Готовил я ее по рецептам Катона – скучнее нашей, лучше б он Карфаген разрушал. Повседневная пшеничная – беспросветно проста; пунийская разновидность – приемлемее: мука, творог, мед, яйцо, получается сырник величиной с горшок. Время от времени вводили законы против роскоши – в том числе пиршественной. Цицерон попытался их соблюсти, перейдя на «грибы, овощи, всякую зелень», и жалобно пишет: «Меня схватила столь сильная диарея, что она только сегодня, видимо, начала останавливаться. Так я, который легко воздерживался от устриц и мурен, был обманут свеклой и мальвой».

О скромности своих трапез говорит Марциал: «Тот мне по вкусу обед, что по карману и мне». За сдержанность ратуют Гораций, Сенека, Плиний Младший, Ювенал. При этом у них всех – обильные описания диких пиров, а количественный фактор в изображении порока – решающий: чем сильнее искушение, тем больше надобно скрывающих его слов. Даже философичному Сенеке не всегда удавалось жить в согласии со своими проповедями. Утверждение бытовой скромности – экзистенциальный жест, а Плиний формулирует отрицание «роскошнейшего обеда» эстетически: «Я говорю с точки зрения не разума, а вкуса».

Вкус – не забудем, что арбитром его был Петроний, – разрешал предаваться излишествам, но не позволял распускаться. Трималхион угощает по-хамски и напивается по-хамски – такое недопустимо. «Не заливай пусть вином свой ум острый», – декламирует один из персонажей «Сатирикона». Мой приятель рассказывал, как, возвращаясь поутру домой, находил на кухне записки от старой няни, крупным почерком: «Митрий, ты пропил свой замечательный мозг».

Книгу четырнадцатую «Естественной истории» Плиний Старший посвящает виноделию, завершая пламенной антиалкогольной главой: «Есть такие, что не могут дожидаться минуты, чтобы улечься на ложе и снять тунику; голые, задыхаясь, сразу хватают огромные сосуды; словно похваляясь своей силой, вливают их в себя целиком, чтобы тотчас же вызывать рвоту и опять пить, и так во второй и в третий раз, будто родились они, чтобы зря тратить вино; будто вылить его можно не иначе, как из человеческого тела!» Три с половиной сотни сортов и видов вина насчитывает Плиний, задумчиво заключая: «В мире нет места, где бы не пили».

А ведь это писано за тысячу лет до дистилляции спирта, и стало быть – до водки, коньяка, джина, граппы, текилы, политуры, одеколона, лосьона, стоп.

Говоря о последствиях пьянства, Плиний проясняет смысл поговорки, которую любит повторять русский человек, даже не знающий ни единого больше слова по-латыни, даже вовсе не знающий, что это латынь: «In vino veritas». Вместе с Александром Блоком и миллионными другими соотечественниками мы ошибаемся, полагая, что древние завещали нам рецепт правильной жизни, тогда как речь о том, «что у трезвого на уме, то у пьяного на языке». Читаем у Плиния: «Тайное выходит наружу. Одни вслух заявляют о своих завещаниях, другие выбалтывают смертоносные тайны... По пословице – истина в вине». Истина уж точно не в значении слов, а в том смысле, который нам угодно придать словам. Так мы, пьяные чудовища, приладили античную формулу к своим нуждам и чаяниям.

Античность прилаживается, и лучшее тому свидетельство – Рим. Самые «древнеримские» места – не форумы, не сохранившая исторический рисунок улиц Субура к северу от форумов, не Палатин и Колизей, а обычные нетуристские районы: старое гетто за театром

Марцелла (с кошерными лавками и рестораном римско-еврейской кухни «Пиперно» – артишоки *alla judea!*), окрестности пьядцы Ротонда, пьядцы Навона. Рим – там.

Неделю я как-то прожил на виа ди Парионе, к западу от Навоны. На площади вечный праздник, сколачивают настил для показа мод и поет Диана Росс. А в трех минутах – сумрачные кварталы сатириконовских инсул. Легче представить эти улицы впадающими в мир до Рождества Христова, чем в пьядцу Навона, где даже в пять утра некто в джинсах сидит на рюкзаке у Святой Агнесы. Инсулой был и мой приют – палаццо Агтолико: с путаницей переходов по галереям и балконам, с перекличкой соседней через внутренний двор, с высокими воротами и тяжелым ключом. Агора, перенесенная под крышу. Дом с отдельными квартирами оставлял ощущение коммунальной жизни, словно возвращая в нашу двенадцатикомнатную на улице Ленина, 105, в которой жили семь семей. Так в офисе из ячеек с перегородками недоумеваешь: не то у тебя кабинет, не то нары в казарме.

Ежеутренний путь на рынок Кампо-де-Фьори лежал мимо облезлой колонны на маленькой пьядца Массими, сбоку от Навоны, – выразительный памятник городскому одиночеству в толпе. Вечером рынок растекается, и до прихода мусорщиков обугленно-черный Джордано Бруно стоит на новой кладке из сломанных ящиков. Днем же вокруг него – одно из подлинных римских мест, чье имя восходит не к цветам (*fiore*), а к некоей Флоре, любовнице Помпея. С тех времен здесь торгуют и едят – шумно и вкусно. Накупив помидоров, зелени, ветчины, сыра, стоит поддаться соблазну, взять еще простого красного и присесть тут же у фонтана, разложив перед собой самые красивые итальянские слова: *прошюто*, *мортаделла*, *скаморца*, *вальполичелла*. С утра выпил – целый день свободен: есть такая поговорка у Плиния Старшего?

Легкая прелесть римской уличной жизни открылась еще тогда, в 77-м, когда каждый день был свободен и я приезжал в центр из Остии на берегу Тирренского моря – двадцать минут электричкой. Остию, главный порт античного Рима, где сохранились лучшие в стране руины инсул – но не по этой причине, – посоветовали эмигранты со стажем. Римская эмиграция переживала период доброжелательства и взаимопомощи, какой бывает в начале всякого общественного движения. Все обменивались сведениями о ценах на Круглом рынке за вокзалом Термини. Все крутили индюшачий фарш и приглашали друг друга на пельмени, сооружая сметану из густых сливок и кислого йогурта. Селедка продавалась только маринованная, что вызывало нарекания на Италию. Все извещали новичков, что в Ватикан по воскресеньям пускают бесплатно, но ездили в Фьюмичино, где по воскресеньям за один билет показывали два фильма. Все знали что почем у Порта-Портезе – на знаменитом римском рынке «Американо», который советские эмигранты наводнили янтарем, фотоаппаратами «Зенит» и нитками мулине. Самой ценной была информация о жилье. Остия делилась на коммунистический и фашистский районы: понятно, какой считался чище, спокойнее, престижнее. Не забыть счастливого лица киевского еврея: «Снял у фашистов!» Наша инсула стояла на границе глобальных доктрин, я ходил в опрятные фашистские лавки, но водился с коммунистами: они пили то же разливное вино – литр дешевле чашки кофе, – а Джузеппе и Энцо учили варить макароны, тоже наука.

На обратном пути с Кампо-де-Фьори пересекаешь, пугаясь мотоциклов и автобусов, корсо Витторио-Эммануэле и снова погружаешься в город Петрония – кварталы узких улиц и высоких домов. О многоэтажности поэтически говорил еще Цицерон: «Рим поднялся кверху и повис в воздухе», а при Нероне была чуть уменьшена предельная высота инсулы, установленная Августом, – двадцать с половиной метров. При пятиметровой ширине улицы – пропорции старого современного города, Нью-Йорк не в счет.

Инсула означает «остров». Кусок архипелага в городском океане. Остров – в переводе и по сути. В целях пожарной безопасности «было воспрещено сооружать дома с общими стенами, но всякому зданию надлежало быть наглухо отгороженным от соседнего» (Тацит).

Тысячи, если не десятки тысяч подобных четырех-шестиэтажек с квартирами насчитывалось в античном Риме. Инсулы строились во всех крупных городах империи: в той же Остии или во втором по значению порте Рима – ПUTEОЛАХ, где происходит действие сохранившихся глав «Сатирикона». Чем этаж выше, тем теснее, неказистее и дешевле квартира: такое соотношение изменилось только в новейшее время с появлением лифтов. Знак социального подъема в романе Петрония: «Гай Помпей Диоген верхний этаж сдает с июльских календ в связи с приобретением дома».

Римляне открыли наслаждение жильем – незнакомое грекам. Вилла Плиния Младшего на озере Комо расположена так, что он мог прямо с кровати забрасывать удочку, – уровень голливудских звезд. Богатые городские дома тоже несли и развивали идею комфорта, тогда как дома даже зажиточных афинян – лишь идею проживания. Раскопки остийских инсул показывают, что в них были прекрасные квартиры, достойные начинающих трималхионов любых эпох, – шесть комнат, сто семьдесят метров. Небогатые, но приличные римляне ходили на таких же москвичей: «Есть у меня... маленькая усадьба и есть в городе крошечное жилье» – Марциал. В Риме он жил на верхнем этаже инсулы: «Мой чердак на Випсаньевы лавры выходит».

В гостиничной инсуле, многолюдной и опасной, обитают герои «Сатирикона» – Энколпий со своими спутниками: сильные, гибкие, ловкие, хитрые, готовые на все и ко всему, как подобает островитянам. Петроний знал эту мужественную расхожую философию, когда говорил устами своего героя: «Того в бою обманет оружие, другой погребен своими же пенами, рухнувшими за чистой молитвой. У того падение из коляски вышибает торопливую душу, ненасытного душит снедь, воздержного – голодание. Всмотрись – везде кораблекрушение!» Всмотрись и приготовься, не верь и не проси. Жители многоквартирного дома большого города – особая человеческая категория, нам ли не знать.

Улица и дом Дублин – Джойс / Лондон – Конан Дойл

Козырная карта города

Сэндимаунт, юго-восточный пригород Дублина, я приехал автобусом, отходящим от Тринити колледжа в семь утра. Теперь это куда более уважаемое место, чем во времена Джойса: как и всюду, публика тянется за город, к морю. Тут, правда, поселился умеренно зажиточный средний класс: одно сознание, что живешь на побережье. Пляж есть, но редкого плоского убожества – по нему и шел в третьей главе «Улисса» Стивен Дедал, на нем содрогался от вожделения к незнакомой малолетке в главе тринадцатой Леопольд Блум. Когда отлив – до купания брести и брести по мелководью, выросшему на Рижском заливе это занудство знакомо. Настоящие богатые из Дублина двинулись южнее – туда, где начинается «Улисс».

Где начинается «Улисс»...

Сейчас туда за тридцать пять минут довозит электричка, и от станции Сэндикуув (в Сэндимаунт мы еще вернемся, но позже – ничего не поделаешь, странствия начались) надо идти пешком по кромке берега. Здесь так же шагал двадцатидвухлетний Джойс. Было то же время – начало сентября: такие же чайки, вдали паруса, слабый стойкий запах темно-зеленых водорослей на серых валунах. Если обернуться, видны сливающиеся на расстоянии готические шпили двух церквей: Морской и Св. Георгия. Впереди – приземистая круглая башня Мартелло, воздвигнутая когда-то британцами в ожидании высадки Наполеона: в ней прожил несколько сентябрьских дней 1904 года Джеймс Джойс перед самым отъездом в добровольное изгнание на всю жизнь.

В башне начинается «Улисс». С верхней площадки открывается синее, не северное море, с гористыми берегами, гомеровское. Посреди бухты – остров Далки с населением в двенадцать коз. За горами классическая Ирландия с рекламных проспектов: на фоне густосиреневых от вереска холмов неестественно зеленые луга с черноголовыми овцами, клейменными по спинам и задкам большими цветными буквами. Это древний обычай, в начале 70-х мы в армии поймали овцу и написали на ней плакатной гуашью: ДМБ.

Красивой Ирландии нет у Джойса, она проходит смутным видением по рассказам и «Портрету художника в юности», не молодостью даже, а детством. Средиземноморская экзотика башни Мартелло обозначила отправной пункт Одиссеевых скитаний – и отслужила свое. Сугубый урбанист, Джойс знал, что подлинное событие – город.

Как раз в бессобытийность уползает современный человек. Склоны нарядного залива Килкенни, за башней, покрыты виллами. Мы ехали в автобусе, и разговорчивый, как все настоящие ирландцы, водитель сказал сначала о Мартелло и Джойсе – никто не повернул головы. Зато когда он объявил: «Слева усадьба Боно!» – автобус чуть не перевернулся, стар и млад кинулись смотреть на большие глухие ворота звезды рок-группы «U-2».

Джойс в Дублине – звезда, но с тысячей оговорок, из которых главные: уважают, но не любят; почитают, но не читают. Таксисты кивают: «Оу, йе, Юлиссис, о'кей», но только с 1993-го Джойс введен в школьный курс. Две его младшие сестры, чей дом и теперь стоит на Маунтджой-сквер, до конца своей жизни отрицали родство. Меня по городу – редкостное везение! – водила внучатая племянница писателя Хелен Монахан; она рассказала про своих родственников, лишь несколько лет назад узнавших, что они – Джойсы: их оберегали от близости с порнографом и ненавистником Ирландии.

Любой хороший писатель – оскорбление для его народа. Хорошее писательство – это правда. Но кому и когда она нужна? Лишь тогда, когда правда со временем становится частью мифа, в котором живет народ. Ведь к мифу вопросов не обращают – он сам дает ответы на всё. Так постепенно Ирландия привыкает к Джойсу, учится жить с ним и еще научится любить, как полюбила Испания Сервантеса.

Верный признак незавершенности процесса: при всей туристской эксплуатации Джойса, с мельканием его узкого асимметричного фаса на майках и кружках, почти нет изображений его героев. Разве что четырнадцать Блумов, в котелке и с сытым животиком, попираются на вделанных в тротуар бронзовых рельефах, отмечающих путь по городу в главе «Лестригоны». Но коммерчески соблазнительная, не хуже Дон Кихота и Санчо Пансы, пара Стивен – Блум не господствует на дублинском сувенирном рынке. Автора можно знать по отзывам, но про героев надо непредвзято прочесть. Должно вымереть поколение, для которого Джойс был еще тамиздатом.

Он попытался совершить непозволительное: победить время и тотчас, изначально, мифологизировать Дублин. Не все и не сразу поняли – насколько блистательно ему это удалось.

Как написал Борхес, «любой день для Джойса – это втайне все тот же неотвратимый день Страшного суда, а любое место на свете – Преисподняя или Чистилище». Красиво и почти точно, но лишь почти: все же не любой и не любое, а 16 июня 1904 года и Дублин – время и место действия «Улисса». Потому книгу не просто и даже не столько читают, сколько возносят и канонизируют: для культа необходима конкретность ритуала – предметы священного обихода, координаты алтарных камней, маршрут процессии. Кажется, нет в мировой словесности книги, дающей все это в таком изобилии. По каким дорогам подниматься к Замку из великого романа Кафки? На каких тропах искать Йокнапатофу из великих книг Фолкнера? А Джойс оставляет адреса.

Потому туристы с его справочным романом в руках толпятся возле Национальной библиотеки на Киддер-стрит, где вел диспут о «Гамлете» Стивен Дедал. Потому в «добропорядочном» пабе Дэви Берна, где Блум запил бутерброд с горгонзолой стаканом бургундского, каждый Блумсдей, 16 июня, съедаются тонны «зеленого сыра, пахнущего ногами», и выпиваются бочки красного вина (обычная еда, даже стандартное ирландское рагу, у Дэви Берна неважная: ему теперь это не надо). Потому можно, взяв в руки шестую главу – «Аид», проделать самый длинный в «Улиссе» путь, через весь Дублин: с похоронной процессией – на кладбище Гласневин из Сэндимаунта.

Мы возвращаемся сюда хотя бы для того, чтобы лишний раз изумиться топографической дотошности Джойса, который в 1920 году прислал из Триеста своей тетке открытку с вопросом: есть ли за сэндимаунтской церковью Звезды Морей деревья, видимые с берега? Такие деревья есть, и есть благоговейный восторг перед высшей профессиональной честностью литератора. Или высшей уверенностью в себе? Откуда он знал, что через много лет я буду его проверять? Какая разница – торчит над тремя треугольниками церкви крона или нет? Напрашивающийся ответ: если правда, что при выходе с моста О'Коннелла, напротив Портового управления, через Уэстморленд-роуд, стоит паб Гаррисона – то правда, что женщине «не все ли равно, он или другой», а в аду шумно, тесно и темно.

Однако страсть Джойса к скрупулезной достоверности принимает черты психиатрические: он кружит по городу, как герой одного из рассказов в «Дублинцах», истово ожидающий возвращения приятеля с деньгами. По этому кольцевому маршруту, мучительно монотонному, как «Болеро», проходишь, ощутив в итоге то, о чем догадывался, читая рассказ: долгожданную, освобождающую усталость.

«Названия дублинских улиц занимают меня больше, чем загадка Вселенной», – написал как-то Джойс. Еще бы: по Вселенной не погуляешь, а по Дублину он перемещался бес-

прерывно и иступленно, нанизывая в своем европейском изгнании имена незабываемых мест покинутого острова, изнуряя себя до чувства облегчения и высвобождения.

Если читать джойсовские письма подряд, в хронологии, то видно, как точно перепады любви и ненависти к родному городу совпадают с добрыми и дурными событиями в его жизни. Всплеск злобы приходится на осень 1909-го, на первое из двух возвращений в Ирландию. Джойс тогда загорелся идеей открыть первый в Дублине кинотеатр, и открыл, под названием «Вольта», но было не до того: ему рассказали, что его возлюбленная жена Нора была ему неверна еще в Дублине. Он бросается писать ей, и вряд ли найдется нечто равное по разнузданной эротике в мировом писательском эпистолярии. «Бок о бок с возвышенной любовью к тебе и внутри нее есть дикая животная страсть к каждому дюйму твоего тела, к каждой потайной и постыдной его части. Моя любовь к тебе позволяет мне и молиться духу вечной красоты и нежности, отраженной в твоих глазах, и распластать тебя под собой на мягком животе и отработать тебя сзади, как кабан свинью...»

Со времен Джойса английский язык снял множество табу, и теперь его сексуальные откровения читаются, словно опыты и фантазии читателей «Плейбоя»: не вздрагиваешь и не поражаешься. Но от описаний современных подростков («Дорогая редакция, прошлым летом...») письма гениального писателя отличаются тем, что каждое из них целиком – сексуальный квант, сгусток словесного семени. В сущности, всякое письмо того периода к Норе – и по содержанию и по форме – сексуальный акт, с бесстыдной и изобретательной сменой способов и поз.

Доказывая этими дистанционными коитусами право на любимую женщину, Джойс попутно расправлялся с городом, который пытался, как ему казалось, у него эту женщину отнять. «Я считаю потерянным день среди дублинской публики, которую ненавижу и презираю»; «Дублин гадостный город, и люди здесь мне мерзки»; «Мне отвратительны Ирландия и ирландцы». Проклятие страны устремлялось и в будущее: «Я испытываю гордость, когда думаю о том, что мой сын – мой и твой, этот прелестный маленький мальчик, которого ты дала мне, Нора, – всегда будет иностранцем в Ирландии, человеком, говорящим на другом языке и воспитанным в иной традиции».

Настоящей родиной была Нора: «Я хочу вернуться к моей любви, моей жизни, моей звезде, моей маленькой странноглазой Ирландии!» И тут же: «Моя маленькая мама, прими меня в темное святилище своей утробы. Укрой меня, родная, от опасности».

И Джойс возвратился в «Ирландию» – к Норе в Триест, чтобы всего еще однажды коротко наведаться на остров и провести всю жизнь в Италии, Швейцарии и Франции, отказываясь от любых приглашений приехать на родину.

Тяжелые эдиповы отношения со страной и городом продолжались до смерти. И быть может, примечательнее всех похвал и проклятий Дублину – беглое пояснение к сказке, которую Джойс сочинил для своего четырехлетнего внука: «У черта сильный дублинский акцент».

Он знал заклинание против этого беса: без конца твердить городские имена. Запечатлеть на бумаге – освободиться. Ведь это он и только он, Джойс, нанес Дублин на карту мира, хотя здесь до него родились Свифт, Шеридан, Уайльд, Шоу – но они проявились «за водой», across the water, как обозначали ирландцы Англию.

«Средоточием паралича» назвал он этот город, а что до самого Джойса, то его диагноз – Дублин. Только не болезни, а диагноз жизни и смерти. Он знал строку другого изгнанника – Овидия: «Ни с тобой, ни без тебя жить невозможно». Так для него легла карта города.

«Улисс» глыбой нависает над всей словесностью XX века, из-под нее только-только стала выбираться литература, реабилитируя простую сюжетность, так долго казавшуюся примитивной на фоне авангардного величия «Улисса».

И уж тем более в густой тени романа едва не потерялись две другие выдающиеся книги Джойса. В них его пуантилистская техника еще не доходит до почти пародийного предела, в них сохраняется гармония и баланс традиционного письма. В них Дублин еще нагляднее и важнее, чем в «Улиссе», где он часто ощущается рассчитанным сюжетным приемом, тогда как в «Портрете» и «Дублинцах» город живет естественной и напряженной жизнью главного героя.

В одержимости Джойса Дублином чувствуется не только болезненность, но и нарочитость: он словно заводит себя, вроде блатного в драке, подключая новые и новые детали, названия, персонажей. Все это мелькает и несется, как пушкинское описание Москвы, только львы на воротах тысячекратно размножены и названы по именам: и ворота и львы. Перипатетики Джойса как будто и не присаживаются, без усталости топчут каблуками улицы. Город и сейчас невелик, около миллиона, так что пройти по всем, даже дальним местам возможно, возвращаясь на ночевку в отель на улице Уиклоу, рядом с избирательным участком из рассказа «День плюща», а утром снова в путь, чтобы осознать нутром главный нерв Джойса и его главную тему – бездомность.

Сам писатель, сделавший экологический принцип переработки вторсырья своим литературным кредо, сейчас не прошел бы мимо такой детали: от дома, где жили Леопольд и Молли Блум, на Экклс-стрит, 7, осталась только дверь. Она наглухо цементирована в стену ресторана «Бейли» и не ведет никуда.

Зато от нее начинается шествие по вечерним дублинским пабам. Это особая институция. Блум в «Улиссе» ставит вопрос: можно ли пересечь город, ни разу не пройдя мимо паба, и решает, что нет, – одно из заключений Джойса, имеющее ценность по сей день.

Дублинский паб не столь фешенебелен, как лондонский, *across the water*, но не в пример уютнее, и в нем так вкусно съесть кусок баранины с картошкой, запив пинтой смоляного «Гиннеса». Любой местный напиток вкуснее всего на месте – скотч в Шотландии, «Будвар» в Будейовицах, бордо в Бордо – но к «Гиннесу» это относится в самой высокой степени. Снобизм ни при чем: простая правда заключается в том, что перевозка нарушает тонкую природу пива, придавая горечь, которой в Ирландии нет в помине.

Бокал «Гиннеса» с шапкой пены называют блондинкой в черной юбке. Поэтическое оформление пьянства знакомо, и Ирландия держит в Европе (без учета России) сдвоенное первенство: самое высокое потребление алкоголя и книг на душу населения. Понятно нам и гордое самоопределение писателя Брендана Биэна: *drinker with writing problems* («пьяница, подверженный писательству»).

В сочинениях Джойса, как и в жизни города, все пьют в пабах, которые предстают ближайшим аналогом отсутствующего дома. С домами – зданиями – у Джойса специфические отношения. Конечно, в его книгах нет средневекового Дублина: век назад это тоже был памятник. Но нет и великолепного георгианского города: видимо, он не волновал писателя даже не как слишком элегантный и респектабельный, а как слишком ясный и уравновешенный. Светлому кирпичу и высоким переплетчатым окнам эпохи Георгов Джойс предпочел бурую кладку узких приплюснутых строений. На первых этажах этих домов и размещаются пабы, замершие во времена позднего викторианства с ирландским акцентом: с замысловатой конфигурацией зальчиков, обилием уголков и закутков на два-три, даже одно место, бездельных завитушек, перегородок с линиялыми зеркалами, неожиданных откидных досок-столиков, чтобы сидеть в одиночестве, глядя в стенку и не видя никого.

Поразительным образом в одном из самых общительных городов мира – нигде со мной так часто не заговаривали незнакомые люди, – именно в узлах его, как сказал бы Бердяев, коммюнитарности, в дыме, толкотне и галдеже паба – можно найти уединение и покой.

В пабе шумно, жарко, тесно и темно – характеристики ада. Но это единственные пристанища в голой бездомности джойсовских улиц. Именно улицы, а не дома интересны ему.

Пути, а не пристанища. Не объекты, а связывающая их неопределенная субстанция. Не зря среди своих литературных ориентиров молодой Джойс часто называл Ибсена, у которого события менее важны, чем провалы между ними. То же – у Чехова, но Джойс отрицал, что знал его, когда писал «Дублинцев». При этом венчающий сборник, лучший из всех рассказ «Мертвые» – это чеховский рассказ. В конце концов, не важно. Хватит того, что бывают странные сближения, и в год смерти русского гения произошли главнейшие события в жизни и творчестве Джойса.

Вообще, русских он знал хорошо. Очень высоко – и в двадцать два, и в пятьдесят три года – ставил Толстого: «Великолепный писатель. Никогда не скучен, никогда не глуп, никогда не утомителен, никогда не педантичен, никогда не театрален». Сдержанно отзывался о Тургеневе: «Он скучноват (не умен) и временами театрален. Я думаю, многие восхищаются им потому, что он «благопристойен», точно как восхищаются Горьким потому, что он «неблагопристойен».

Но вот: «Единственная известная мне книга, похожая на нее («Портрет художника в юности». – П. В.) – это «Герой нашего времени» Лермонтова. Конечно, моя намного длиннее, и герой Лермонтова аристократ, пресыщенный человек и красивое животное. Но есть сходство в цели, и в заглавии, и временами в едкости подхода... Книга произвела на меня очень большое впечатление».

Бесприютность, неприкаянность Печорина и его полная свобода на грани преступления – вот что, вероятно, привлекало молодого Джойса, творца молодого Стивена Дедала. Слой за слоем, как листы с кочерыжки, герой «Портрета» снимает с себя обязательства и привязанности: семью, дружбу, родину, религию. «Я не боюсь быть один, быть отвергнутым ради другого, оставить то, что должен оставить. И мне не страшно совершить ошибку, даже огромную ошибку, ошибку на всю жизнь и, может быть, даже на всю вечность». Потрясенный приятель говорит: «Ты страшный человек, Стиви, ты всегда один». Он не один, конечно, он один на один с призванием, ради чего и брошено все остальное. И важно то, что, в отличие от романтических кавказских декораций печоринской драмы, экзистенциальные жесты Стивена предельно прозаичны. Его путь к творчеству, как и путь самого Джойса – само собой, метафизический, но и конкретный: по улицам Дублина.

Почти словами своего героя он пишет Норе: «Мой разум отрицает весь существующий порядок... Как мне может нравиться идея дома?»

Главное для него – текущий по улицам город.

Одна из пронзительнейших в литературе сцен разыгрывается в «Портрете художника в юности» на ступенях Бельведерского колледжа. Мы стояли на крыльце этой действующей и сегодня школы с Хелен Монахан, и она, в ответ на мой вопрос, показала: «Вон туда, они шли туда».

«Они» – это четверо шагающих под музыку молодых людей, которых замечает вышедший со священником на крыльцо Стивен. Только что у него была беседа о выборе духовной карьеры, он почти согласился, и пастырь вывел юношу на улицу, подав руку, как равному. Мы с Хелен смотрели на церковь Финдлейтера, в сторону которой век назад шагали молодые люди, и она прочла на память: «Улыбаясь банальной мелодии, он поднял глаза к лицу священника и, увидев на нем безрадостный отсвет меркнувшего дня, медленно высвободил руку...»

Город, само биение его жизни, оказывается союзником Стивена в борьбе за свободу и одиночество. Но именно от города следовало освободиться, чтобы быть последовательным, – ибо Дублин и был средоточием всех привязанностей, мешающих призванию. Как же было Джойсу не ненавидеть и не любить Дублин столь страстно?

Переместившись в среду, абсолютно свободную от всего прежнего, в полную, декларативную бездомность, Джойс в своем европейском изгнании, ставшем образом жизни и принципом письма, сводил счета любви-ненависти.

Совсем не случайно единственный в «Дублинцах» с любовью описанный дом помещен в рассказ, названный «Мертвые». Сейчас этот дом на набережной Ашерсайленд не мертв: туристически восстановлен, воспроизведен по рассказу, и для пошлой детали – с крыши свисает неизвестно как выросшая там зеленая ветка, всюду жизнь. Совсем не случайно единственный, по сути, надежный и крепкий дом в «Улиссе» – это могила Падди Дигнама на кладбище Гласневин, куда Блум отправляется с похоронным кортежем от дома покойного в Сэндимаунте.

Снова мы возвращаемся в Сэндимаунт, чтоб двинуться с юго-востока на северо-запад, по пути джойсовских утрат. Ведь все рушится и исчезает: на всякую уцелевшую аптеку Свени, где я в подражание Блуму купил лимонное мыло, приходится концертный зал Энтъент, где еще в конце 80-х был хотя бы кинотеатр «Академия», а теперь ничего. А жаль: тут выступали не только персонажи Джойса, но и он сам, обладавший прекрасным тенором и принесший ради литературы даже больше жертв, чем Стивен, а именно – еще и артистическую карьеру. Послушав полтора десятка любимых романсов и арий Джойса, приходишь к выводу: они просты, чтоб не сказать – банальны. В них звучит та внятная жизнь, которую услышал юноша, сделавший выбор на крыльце Бельведерского колледжа.

Похоронный путь из Сэндимаунта на кладбище Гласневин пролегает через новый город, в котором целых два небоскреба – аж в одиннадцать и семнадцать этажей: Дублин остался приземистым. Дорога идет мимо кабаков, магазинов и памятников, вокруг «Ротонды» с ампирическим фризом по кругу. Это образцовый пример обхождения Джойса с городом. В рассказе «Два рыцаря» о персонаже сказано: «Фигура его приобретала округлость» – таков русский перевод. В оригинале же стоит rotundity: по топографии движения героев ясно, что в этот миг они проходят мимо не названной в тексте «Ротонды», оттого полнота и названа «ротондоватостью». Движемся через площади, перекрестки, речки и каналы, до самого Стикса.

Джойс с самого начала, с «Дублинцев», принялся мифологизировать город, и в «Улиссе» символический смысл носит все – вода тоже, водяные улицы. Женщина была для Джойса рекой, что слышно по текущему монологу Молли Блум, а река – женщиной. Скромную Лиффи, делящую Дублин на север и юг, он высокопарно нарек – Анна Ливия, и такой реке теперь поставлен монумент, которого она вряд ли дождалась бы под своим девичьим именем.

Стиксом же в «Улиссе» назван Королевский канал, и оба имени слишком шикарны для неширокой канавы, бурно заросшей травой. «Странно, из каких грязных луж ангелы вызывают дух красоты» – это Джойс Норе. Когда б вы знали, из какого сора. Такой сор метет по улицам Дублина.

Имперский уют

Не доходя до Стикса, там, где вслед за похоронными дрогами повернул с Северной окружной дороги к кладбищу Леопольд Блум, стоит большой паб с необычно размашистой длинной вывеской: «Сэр Артур Конан Дойл».

Мало ли кто попадает на пути Блума и других героев. Одних писателей длинный перечень, и автора Шерлока Холмса в нем нет. Но есть в рассказе «После гонок» Дойл, учившийся «в Англии, в большом католическом колледже», который джойсоведы давно определили как Стоунхерст в Ланкашире. Именно в этом иезуитском заведении провел девять лет ирландец по происхождению Артур Конан Дойл, собиравшийся даже сделать духовную карьеру, как собирались Стивен Дедал и сам Джеймс Джойс. Совпадение случайно, хотя Джойс, конечно, читал Дойла – да и не мог не читать.

С викторианскими писателями произошло то, что обычно случается с классиками. Даже величайший из них, Диккенс, по словам Оруэлла – «один из тех, кого люди всегда «собираются прочитать» и о ком, как о Библии, имеют некоторое представление». Тем более к началу XX века отступили в хрестоматию властители дум века девятнадцатого – Мередит, Джордж Элиот, Треллоуп, Гиссинг. Читались и читаются младшие, поздние викторианцы: сатира Уайльда и Шоу, юмор Джерома, экзотика Киплинга, приключения Стивенса и Хаггарда, фантастика Уэллса. И более всех – Артур Конан Дойл, создавший героя, «который прочно вошел в жизнь и язык народа, став кем-то вроде Джона Булля или Санта Клауса» (Честертон).

Баснословная популярность Дойла и Холмса началась с первого появления «Этюда в багровых тонах» в 1887 году и длится по сей день. В одной Америке – пятьдесят холмсианских обществ (членами Нью-Йоркского были Рузвельт и Трумэн), а как-то мне прислали бандероль из Екатеринбургского общества, издающего отличный альманах.

Последнее мое место жительства в Лондоне размещалось на Пикадилли-серкус, у Criterion Bar'a: здесь Уотсон познакомился с тем, кто познакомил его с Холмсом, – и это тоже святыня. По шерлок-холмсовскому Лондону есть путеводители и экскурсии, как по Петербургу Достоевского, тоже детективного мастера не из худших. Экскурсия движется от Скотленд-Ярда к вокзалу Черинг-кросс, откуда герои так часто уезжали на дела; к театру «Лицеум», возле третьей колонны которого назначена встреча в «Знаке четырех»; к ресторану «Симпсон», где несколько раз пообедал Холмс и однажды довольно невкусно я, и дальше, дальше.

Такой организованной любви еще не было в мой первый приезд в Лондон в 1981-м. Весь в цветах паб «Шерлок Холмс» у Трафальгарской площади стоял, конечно, но на Бейкер-стрит находился банк, где в ответ на расспросы предложили купить сувенирный кирпич в обертке. Что-то они должны были предлагать: ведь и тогда, как сейчас, по адресу Бейкер-стрит, 221b, на имя Холмса, приходило по полсотни писем в неделю.

Банк стоит, но в здании рядом, нарушив законы нумерации улиц, благо они в Англии произвольны – в 1990-м открыли квартиру Шерлока Холмса. А в соседнем доме – ресторан миссис Хадсон, его домохозяйки, с недурным викторианским меню: суп-пюре из кресс-салата и свинина с абрикосами в сидре – не чета дорогому «Симпсону». Уже станция метро «Бейкер-стрит» выложена плитками с профилем великого детектива, чтобы заранее забиться в предвкушении. У выхода из метро – статуя Холмса, в рост. В квартире все «как было», а в книге посетителей полно записей по-русски. Лондон, как и Европа в целом, постепенно становится ближе к России. В Вестминстерском аббатстве лежат буклеты: «Теперь смотрите вверх и к западу на великолепную сводчатую крышу... Каждый час проводится небольшое моление за мир и его нужды». Наше творческое присутствие ширится. В библиотеке

Джойсовского центра в Дублине из «Иностранной литературы» выдрана середина «Портрета художника в юности».

«Бейкер-стрит была раскалена, как печь, и ослепительный блеск солнца на желтом кирпиче дома напротив резал глаза». Это из «Картонной коробки»; все так, только в действительности дом напротив – красного кирпича, излюбленной викторианской кладки.

Дойл – не Джойс. Для него топографическая точность – роскошь. Наименования мелькают, но для сути не важно, где что. «Мы гуляли часа три по Флит-стрит и Стрэнду, наблюдая за калейдоскопом уличных сценок». За три часа – два названия: ничего общего с джойсовской топографией души.

При этом сам Шерлок Холмс – суперлондонец и знает город, как Блум свой Дублин. Когда его везут в темноте с бешеной скоростью в кебе, он безошибочно называет все улицы, площади и мосты вслепую.

Потому-то и резонно выбрать Холмса гидом по Лондону. И потому так поражает встреча с сэром Артуром Конан Дойлом на пути Леопольда Блума. Стоит только начать, как вырисовывается параллель между парами Стивен– Блум и Холмс – Уотсон: интеллект и эмоция, артистизм и здравый смысл, полет и приземленность. Но еще важнее: с такого, across the water, угла видишь сходство этого парного кружения по двум крупнейшим городам Британской империи.

Увлекательность джойсовских блужданий по Дублину – детективная. Этот перенасыщенный культурными аллюзиями, сверхинтеллектуальный текст захватывает простым соучастием: где и как разойдутся и встретятся Стивен с Блумом, застучает ли Леопольд жену, на чем проколется изменница Молли?

Ни эрудиция, ни тем более оригинальность, ни даже психологизм не сделали бы Джойса культовым писателем, если б под ними не таилась конкретная динамика сюжета.

И не стал бы всемирным кумиром Шерлок Холмс, будь он только разгадывателем криминальных тайн. Из Конан Дойла мы изъяли самое лакомое – сюжет – еще в детстве, но по детскому неразумению оставили самое питательное: ради сюжета книги не перечитывают, особенно детективы. В конан-дойловских историях – солидное обаяние эпохи, когда девушки были невинны, бандиты небриты, шторы задернуты. Это уже в наши дни пошли книги, разоблачающие лицемерие викторианства. Их интересно читать ради забавных сведений и деталей, но не стоит слишком обращать внимание на сверхзадачу: добродетель и порок распределяются по всем временам примерно поровну, это этикет и свобода слова меняются.

Викторианский очаг существовал на самом деле – не метафорой, а жаркой реальностью в сырой стране, где на обогрев большого дома уходило до тонны угля в день.

Холмс и Уотсон утверждают и защищают главное в британской иерархии ценностей – то, что так усердно разрушал Джойс. Дом.

Они последовательно и серьезно трудятся над этой задачей, и напрасно Честертон упрекал Конан Дойла в отсутствии иронии: она нарушила бы внятность образа.

«– Трудно вообразить себе ситуацию более странную и необъяснимую... – Холмс потер руки, и глаза у него заблестели». Зачины всех историй одинаковы, как в сказке. Так гуляешь по знакомому городу – знаешь, что тебя ждет, и с нетерпением ждешь этого.

Будет преступление, его разгадка, а между – гон. У Конан Дойла, боксера и крикетиста, постоянны отсылки к спортсменству, охоте (Холмс не раз сравнивается с гончей), азарту – сути викторианского джентльмена. Сто лет без войны («Ни одна из великих стран никогда не была столь крайне штатской по своим мыслям и практике, как викторианская Англия» – Дж. Тревелиян) побудили к сублимации, что принесло миру популярнейшие поныне виды мирного противоборства: футбол, хоккей, теннис, бокс.

Страсть к охоте и спорту – занятиям загородным – во многом определила любовь к природе: в живописи господствовал пейзаж, в поэзии – Теннисон. На таком фоне выглядит

еще большим эксцентриком, чем кажется нашей городской цивилизации, Шерлок Холмс, убежденный урбанист: «Ни сельская местность, ни море никак не привлекали его... Любви к природе не нашлось места среди множества его достоинств».

Апология большого города – кредо самого Конан Дойла, написавшего тогда же, когда и первую холмсовскую историю, статью «Географическое распределение британского интеллекта», где он доказывал, что в Лондоне выдающиеся люди рождаются в пропорции один на шестнадцать тысяч, а в провинции – один на тридцать четыре тысячи.

Город богаче и интереснее, а не страшнее – важнейший парадоксальный пафос городских сочинений Конан Дойла о преступлениях.

Холмс городом пользуется, а не только работает в нем. Не зря после дела он все хочет поспеть в оперу, раздражая нормального читателя пародийным эстетством а la Оскар Уайльд, со своей монографией «Полифонические мотеты Лассуса», что оттеняет простой малый, афганец (служил в Кандагаре, лежал в Пешаварском госпитале) Уотсон. «Как мотив этой шопеновской вещицы? Тра-ляля, лира-ля!.. – Откинувшись на спинку сиденья, этот сыщик-любитель распевал как жаворонок, а я думал о том, как разносторонен человеческий ум».

Пассаж – характерный для Конан Дойла. В нем две основополагающие идеи: неизбежность морализаторского комментария и утверждение принципа любительства – Холмс не служит. Эпоха профессионализма еще не наступила, и инспектор полиции – существо низшего сорта, даже вполне достойный, вроде Грегсона или Лестрейда. Холмс – артист, искусство ради искусства. А еще ближе – фрезеровщик из драмкружка, Юрий Власов, забывший у штанги томик Вознесенского.

У этого физика и лирика в одном лице, мечущегося от скрипки к пробирке, – гротескные отношения с наукой: Холмс печатается в химических журналах, но не знает, что Земля вращается вокруг Солнца. Он верит не в науку как систему знаний, а в конкретное практическое знание. В основе этого – веяния эпохи, придававшей науке общественно полезный уклон, так что открытия Пастера порождали аналогию порочного человека с вредным микробом: паршивая овца могла испортить стадо. Тут-то и нужен был вооруженный передовым мышлением страж порядка.

Оттого и наукообразен Холмс, хотя к научно-техническим новинкам он почти не прибегает – разве что все время шлет телеграммы. Телеграф и почта работают великолепно: это для современного читателя едва ли не самое поразительное в дойловских криминальных историях. И это тоже знак британского имперского времени: можно управлять миром, не покидая дома.

Идея дома не исчезает и в передвижении. Английский поезд дублирует английскую улицу, где у каждого свой подъезд. У всех купе отдельный вход – не изнутри, а снаружи, так что по рельсам перемещается цепочка домиков.

Что до города, то по нему Холмс и Уотсон ездят в кебе – движущемся монументе частной жизни, который Дизраэли назвал «гондолой Лондона».

К тому времени в английских городах было полно omnibuses. В галерее Тейт можно рассмотреть картину Джорджа У. Джоя 1895 года: рядом сидят джентльмен в цилиндре, элегантная дама с букетом, сестра милосердия и нищенка с детьми – об уюте и уединении говорить нечего. Не то кеб. Холмсовские истории – единый гимн этому дому на колесах.

Возница помещался сзади, на скамеечке, вознесенной на верхотуру, и правил лошадьми через крышу. Прайвеси двух седоков оказывалось абсолютным: ни подсмотреть, ни подслушать, не чета такси. Особенно если учесть безумный шум в городах конца XIX века: прежде всего от пронзительного скрипа стальных колесных ободов по булыжнику.

От такого города хотелось укрыться, и Конан Дойл проводит эту линию: противопоставление улицы и дома. Внутри очаг, а снаружи: «Полосы слабого, неверного сияния, в

котором, как белые облака, клубился туман. В бесконечной процессии лиц, проплывавших сквозь узкие коридоры света... мне почудилось что-то жуткое, будто двигалась толпа привидений. Как весь род человеческий, они возникали из мрака и снова погружались во мрак».

Почти библейский парафраз – Екклесиаст. Мифологема преступного Лондона-ада: всегда тьма, туман, сырость – будто в Сицилии не убивают.

Хотя, похоже, и впрямь было неуютно. Холмсов цвет – серый, Холмсов свет – газовый, и освещались только главные улицы. Газеты регулярно сообщали, как в тумане прохожие падают в Темзу. С утра уже небо темнело от дыма. Дамы шли в оперу в белых шالях, возвращались в грязных. Зонтики бывали только черные. Ежедневно на улицах оставлялось сто тонн навоза.

Викторианство было – внутри. Туману противостоял камин – и в рассказах Конан Дойла о преступлениях никогда нет погружения в ужас и тоску от несовершенства мира и человека. В этом – основа его позитивистского мышления, его позитивного стиля, суть его успеха. И еще: Холмс и Дойл далеки от сухости правового сознания, они борются не за букву закона, а за дух добра.

Холмсовский канон – это пятьдесят шесть рассказов и четыре повести. В четырнадцати случаях из шестидесяти Холмс отпускает изоблеченного преступника. Берет правосудие в свои руки, по-русски ставя правду выше права, стоя на страже нравственности общества и неприкосновенности очага. «Как умиротворяюще подействовал на меня спокойный уют английского дома! Я даже забыл на секунду это ужасное, загадочное дело».

«Человек без дома – потенциальный преступник», – сказал Кант. А социология по образцу физиогномики («лицо – зеркало души») видела в жилище отражение сути человека. Дом восстанавливал достоинство у социально ущемленных. Демократия давала право на прайвеси, рынок – материальные возможности (отдельное жилье, досуг).

Естественным по человеческой слабости образом желание охранить свое сочеталось со страстью проникновения в чужое. Видимо, тут и следует искать причины того, что детектив стал популярнейшей фигурой массовой литературы, которая возникла в последнюю четверть XIX века, когда появились книжные народные серии и желтая журналистика.

Ограждение своего – способ выживания в меняющемся мире. «Англичане живут в старой, густо населенной стране, – писал Пристли. – Человек, живущий в такой стране, вынужден обособиться от других. Он молчит, потому что хочет побыть наедине с собой». Такое желание обострилось с мировой экспансией: в империи не заходило солнце, а в доме задерживали занавеси.

Во времена имперских триумфов, когда центробежный Киплинг звал британцев в Мандалай, Конан Дойл работал – центростремительно.

Имперский уют – этим оксюмороном в целом можно описать Лондон. Такое словосочетание не встретится, пожалуй, более нигде (сравним: Москва – уют, Петербург – имперство, но не разом вместе).

Квартал за кварталом проходишь по викторианским оплотам в Южном Кенсингтоне или Мейфэре, поражаясь парадоксальному союзу величия и домовитости. Тут и была в конце века воздвигнута «стена частной жизни» – фразу бросил кто-то из французов, но построили стену в Англии, укрыв за ней все, что наташили в дом со всех концов империи.

За красным – от розового до багрового – кирпичом мощных зданий торжествует стиль антикварной лавки. Викторианский интерьер – избыточность. На рабочем столе Холмса я насчитал 43 предмета, от чернильницы и кисета до подзорной трубы и слонов эбенового дерева. На каминной полке не протолкнуться. Лишь одно помещение дает ощущение простора – сортир с сервизным унитазом, но пуристы уже объявили его профанацией. Так же забиты мебелью и безделушками подлинные сохранившиеся дома эпохи, из уюта которых не хотелось выходить никуда и никогда, хотя обед стоил полкроны, а стаканчик бренди восемь

пенсов, но миссис Хадсон кормит вкуснее, чем в «Симпсоне». Шторы оберегают ковры от выцветания, хозяев от морщин и дурного глаза. Вполоборота к двери у камина сидит Шерлок Холмс.

Как интересно рассматривать городские фотографии столетней давности. Толчея коробчатых экипажей на улице, занавешенные окна домов, и никого – без головного убора.

На твердой воде *Виченца – Палладио / Венеция – Карпаччо*

Дворцы в переулке

Виченца – в пятидесяти минутах от Венеции на поезде. Это западный край провинции Венето. Венецианские крылатые львы св. Марка здесь повсюду на стенах домов, напоминая о временах Террафермы. Так – *terraferma*, «твердая земля» – называла размещенная на островах Венеция свои материковые владения. К началу XVI века они простирались почти до самого Милана, захватывая Бергамо, Брешию, Верону, Виченцу, Падую, а к востоку – куски нынешних Хорватии и Словении.

Из Террафермы притекали в центр выдающиеся провинциалы: Джорджоне из Кастельфранко, Тициан из Пьеве-ди-Кадоре, Веронезе из Вероны, Чима из Конельяно. В Падуе родился и в Виченце развернулся Андреа Палладио – единственный архитектор в мировой истории, чьим именем назван стиль.

Чтобы не вдаваться в архитектурные подробности, проще всего вызвать в воображении Большой театр или районный Дом культуры – они таковы благодаря Палладио. И если составлять список людей, усилиями которых мир – по крайней мере, мир эллинско-христианской традиции от Калифорнии до Сахалина – выглядит так, как выглядит, а не иначе, Палладио занял бы первое место.

Палладианские здания – архитектурное эсперанто, пунктир цивилизации. Самое представительное сооружение на свете – широкие ступени, ряд колонн, треугольник с барельефом, высокие окна: там тебе непременно что-нибудь скажут, объяснят, покажут. Одинаковые парламенты, суды, театры, музеи, особняки и виллы покрыли планету задолго до «Макдоналдса» – назойливые, но необходимые ориентиры. Огонек в лесу. Хуторок в степи. «Земля-а-а!!!»

Заповедник палладианства – Виченца. Консервативные венецианцы не дали Палладио поработать во всю силу в их городе, и он разгулялся тут.

От вокзала пересекаешь по виале Рома широкое Марсово поле и сразу погружаешься в нечто, с одной стороны, невиданное, с другой – знакомое. Монументальные фасады вичентинских палаццо на узких улицах не рассмотреть – хрустят шейные позвонки. Похоже на Нью-Йорк в районе Уолл-стрит, на деловые районы Филадельфии или Бостона. В общем, на питавшую палладианство Америку.

Виченца – один из характернейших городов Ренессанса: здесь вполне ощущаешь, что город – творение человека, его пространство, его победа над нецивилизованной, опасной природой. Виченца стоит на Терраферме, а не на воде, как Венеция, – но в центре зелени нет. В стороне лежит более живописный квартал Барке – по берегам тихой речки Ретроне. Однако в целом Виченца – воплощение ренессансной градостроительной идеи, почти не измененной последующими столетиями с более либеральным экологическим мышлением.

Во время расцвета Палладио в Виченце жили тридцать тысяч человек. Сейчас – сто: не такой уж большой прирост. Италия была городской страной: к концу XV века – двадцать городов с населением свыше двадцати пяти тысяч (с отрывом лидировали Неаполь и Венеция). Во всей остальной Европе – от Лиссабона до Москвы – таких насчитывалось еще столько же.

За прошедшие пять столетий многое изменилось до неузнаваемости. Сохранились: благодаря воде – Венеция, а на твердой земле – Виченца. Вичентинские власти всех времен оказались верны памяти Палладио, продолжая его стиль, не соблазнившись даже повсемест-

ным в Италии барокко – и это единственно правильное решение. Без Палладио Виченцы не существует. Виченца – его музей. Главная анфилада – корсо Андреа Палладио: парад дворцов. Главный зал – пьядца деи Синьори – с огромной ажурной Базиликой: шедевром, который приезжают изучать и зарисовывать. Сам Палладио нестеснительно писал о ней: «Это здание могло бы быть сравнено с самыми значительными и самыми прекрасными зданиями, построенными от древности до сего дня».

Базилику и просто очень интересно рассматривать, усевшись напротив на ступенях Капитанской лоджии, еще одного создания Палладио. Рядом, тоже с вином и сыром, сидят туристы. Быстро знакомишься. Математик из Манитобы Матвей спрашивает: «Вы уже успели проработать виллу «Ротонда»?» Мимо медленно едет на велосипеде подросток, громко поет по-итальянски «Катюшу». Ничему не удивляешься и вдруг понимаешь отчего: что-то неумолимо ВДНХовское чувствуется в этом городе, что-то по-соцреалистически противоположное здравому смыслу. Идея распирает город. Обилие огромных зданий на узких улицах маленькой Виченцы производит впечатление переполненности, близкой к взрыву: город набухает архитектурой, как бомбажная консервная банка. Собственно, взрыв уже произошел, и брызги долетели до самых дальних окраин – застыв оперным театром в Буэнос-Айресе и колхозным клубом в Читинской области.

Палладио похоронен в вичентинской церкви Св. Короны возле алтаря работы Беллини, где Иоанн Креститель поливает Иисуса иорданской водой из жестяной кухонной миски. Эта замечательная здравосмысленность – не то соседство, которого требует дух Палладио. Его стиль – превознесенность. Его загородные виллы для отдыха и развлечений больше всего напоминают храмы.

К вилле «Ротонда» на окраине Виченцы – самому знаменитому сооружению Палладио – идем вместе с Матвеем, поднимаясь по девятнадцати ступенькам: все рассчитано, внутрь пускают только по средам. Там – буйная лепнина и роспись охристо-золотистого цвета. «Ротонду» два века назад «прорабатывал» Гете: «Внутри это строение я бы назвал уютным, хотя оно не приспособлено для жилья».

А для чего же?! Красиво, но бессмысленно. И этот стиль распространился по всему миру, до глухих углов? Все же тяга к роскоши куда неистребимее, чем стремление к нормальному удобству, не говоря о том, что это более пламенная страсть. Взять хоть мировые географические открытия, сделанные в поисках пряностей, золота и мехов, – не за пшеном же плыли вокруг света.

Считается, что Палладио возрождал античность. Так считал и он сам. Так оно и было. Но с поправкой: Возрождение изгоняло из греко-римской древности язычество, а с ним – низовую физиологическую телесность.

Интерес к античности возник во флорентийском кватроченто, а решающее событие произошло, когда Поджио Браччолини нашел в монастырских архивах сочинение древнеримского архитектора Марка Витрувия «Об архитектуре». Основа его: архитектура должна имитировать природу и строиться на рациональных принципах, ведущих к Красоте, Пользе и Мощи. Римлянина развил Леон Баттиста Альберти, который вычленил у язычника Витрувия библейский антропоморфизм, сравнивая пропорции колонн с соотношениями роста и толщины человека, расстоянием от пупка до почки и т. д.; человеческие же пропорции он, вслед за Блаженным Августином, соотнес с параметрами Ноева ковчега и храма Соломона. Максима «человек есть мера всех вещей» – для нас метафизическая – имела для Ренессанса арифметический смысл.

Продолживший Альберти в своем трактате «Четыре книги об архитектуре» Палладио заключает: «Здание должно выглядеть цельным, совершенным телом».

Следствие – иерархия архитектурного пространства, подобно тому «как Господь замыслил части нашего тела так, чтобы самые красивые были выставлены на обозрение, а

менее достойные упрятаны». Оттого лестницы (кроме парадной) и другие служебные конструкции оставались без внимания. Оттого кухни задвигались в тесные неудобные помещения рядом с погребками, а иногда вовсе выносились за пределы здания – к амбарам и конюшням. Бельэтаж по сей день в Италии называется piano mobile – дворянский этаж, этаж для благородных.

Сортирами архитекторы палладианского толка пренебрегали: неловко, видно, делалось. На четырнадцать залов роскошной виллы Пизани обнаруживаешь одно отхожее место. Архитектура низа еще только предстояла человечеству, а ту, что была в прошлом, забыли. Я видал в Эфесе древнеримские общественные уборные дворцового размаха. Процесс там был организован тонко: оркестр играл, заглушая неблагозвучные шумы, запах нейтрализовали благовония, рабы предварительно нагревали своими задницами мрамор сидений. Хотя Возрождение возрождало античность, но полторы тысячи лет христианства не прошли даром: телесность заметно отступала перед духовностью. Суть – перед идеей.

Вот и «Ротонда» – не столько дом, сколько некая театральная сцена. Театральность в высшей степени присуща этой эстетике. Не зря последнее создание Палладио, которое заканчивали его сын Силла и ученик Скамоцци, – Театро Олимпико в Виченце. Потолок зрительного зала – небо с облаками. Декорация – архитектурная, то есть постоянная: для «Эдипа-царя», что обязано было подходить ко всему. Застывшая мифологема, раскрытие карт – как название джойсовского романа. В известном смысле декорация любой трагедии – Фивы; все может и должно быть сведено к Софоклу, всегда это – кровь, рок, возмездие. Потрясающая мысль: все человеческие трагедии одинаковы.

Главная улица Виченцы – корсо Палладио, уставленная дворцами, – по существу, та же улица Фив, которая уходит в никуда на сцене Театро Олимпико.

Умножение, тиражирование впечатлений и ощущений Палладио закладывал в своей работе. Вилла «Ротонда» – не просто театральная сцена, но четыре одинаковые сцены, обращенные на разные стороны света, к любым ветрам, ко всем временам года. Как говорил сам архитектор, он не мог выбрать, какой пейзаж красивее, оттого и соорудил четыре равных входа со всех сторон.

Круглый зал, вписанный в квадратный план здания, решал пифагорейскую задачу квадратуры круга: божественное совершенство – в материальной человеческой вселенной. Математика была господствующей наукой для архитекторов, музыкантов, скульпторов, художников. Сводимой к формуле казалась жизнь – и так вплоть до XX века. Что стало первым потрясением, показавшим: не все счастье рассчитывается на бумаге? Пуля «дум-дум»? «Титаник»? Газы на Ипре? Кровь русской революции?

Палладио упразднял сортиры, расширяя столовые, – и специальные помещения уставляли ночными горшками, от чего в итоге бешено разрастались цветы в садах: тоже вроде польза, но косвенная, не предусмотренная. Говорят, красиво жить не запретишь, – неправда: красивая жизнь только та, которая полноценна и естественна. Запланировать красоту и счастье не выходит. Потому и утонул «Титаник»: чтоб не зарываться. Как там у Венедикта Ерофеева: «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтоб не сумел загордиться человек, чтоб человек постоянно был грустен и растерян».

Будем, однако, справедливы: виллы Палладио очень хороши снаружи. Палаццо и вилла – разница между фасадом и силуэтом. В городе значим только фасад, за городом – силуэт. Вписывание цивилизации в природу предвосхищает Руссо и прочее просветительство. Парк вокруг виллы переходит в сад, сад – в леса и поля. В Венето невысокие холмы скрывают мачты электропередач и отдаленные многоэтажки, автострады кажутся ручьями: ничто не нарушает сельскохозяйственной пасторали, тем более и растет кругом кукуруза.

Появление в Северной Италии вилл и особой культуры – villeggiatura, дачной жизни, у нас так подробно описанной Чеховым, – напрямую связано с открытием Америки. Каждый

раз истинная радость – узнать о связи далеких по видимости явлений, убедиться в преемственности мировых событий. Привезенная из Америки и легко прижившаяся кукуруза оказалась идеальным злаковым дополнением к традиционным макаронам: по сей день кукурузная каша – полента – любимый гарнир в Ломбардии, Пьемонте, Венето. За четыреста лет до хрущевского кукурузного бума заколосились поля, а венецианские купцы сделали и помещиками. Появились поместья – виллы, изысканность которым придавало чтение буколик Вергилия, излюбленного античного автора в эпоху Ренессанса. Виллы расписывали Веронезе, Тициан, Бассано, Пальма-старший, Пальма-младший.

Из Венеции почти до Падуи можно доплыть по Бренте – тридцать два километра узкой речки со шлюзами и разводными мостами. Два непрерывно хохочущих парня (радостно думаешь: с утра приняли) ездят на маленьком «фиате» от моста к мосту, крутя в четыре руки допотопные лебедки, и мост вдруг разворачивается вдоль русла, превращаясь в остров. На нем паясничают и позируют перед туристскими камерами два молодца, которым так завидно повезло с работой.

Пароход идет медленно, течение тихое, по берегам – плакучие ивы, стены плакучих ив. Покой и благолепие. Где же тут купаются в длинных трусах, с воплем раскачавшись на ветке?

По Бренте – прекрасные, удвоенные гладкой водой палладианские виллы. В местечке Доло на мысу – светлое храмовое сооружение с восемью колоннами коринфского ордера, гид поясняет: городская бойня.

«Величественные здания, возведенные этим человеком, изуродованы мелкими грязными людскими потребностями... Сколь мало эти бесценные памятники высокого духа соответствовали жизни всего прочего человечества...» Слова Гете о Палладио цитируешь с противоположными чувствами. Как высказался в палладианском дворце Державин: «А где тут у вас, братец, нужник?»

Страсть к античности, нашедшая кульминацию в творениях Палладио, в Венеции и Венето возникла сравнительно поздно. Там для развития тенденции *all'antica* огромную роль сыграло разграбление Рима войсками Карла V в 1527 году. Наемники-лютеране не жалели католических святынь, разрушая город хуже любых варваров. В результате множество художников оказались без работы и двинулись на север. В частности – Якопо Сансовино, задавший «античный» тон в Венеции, и Джан Джорджо Триссино. Триссино – дворянин, энциклопедист и архитектор – обосновался под Виченцей и набрал себе в мастерскую лучших каменщиков, в том числе – сына падуанского каменотеса, специалиста по мельничным жерновам Палладио, которого тогда еще звали Андреа делла Гондола. Только в 1540-м, когда Андреа было тридцать два года, появляется в документах имя «Палладио», придуманное в честь Афины Паллады его патроном Триссино, с указанием профессии – «архитектор».

Широта Палладио нечаста даже для Ренессанса. Он пробовал всё: храмы, жилые дома, загородные виллы, общественные здания, мосты, плотины, театры, гробницы, оформление торжеств. Между 1540 и 1560 годами начал в Виченце и вокруг нее тридцать зданий – двадцатка вилл, десяток дворцов. Если прибавить к этому авторство трактата об архитектуре, который почти полтысячи лет – мировой бестселлер, то поразишься взлету сына жерновых дел мастера.

Впрочем, его происхождение – обычное для Возрождения. Фра Анджелико и Андреа дель Кастаньо были из крестьян, Джотто пас овец. Микеланджело с тринадцати лет служил в учениках у Гирландайо. Еще раньше начался трудовой стаж Уччелло, Тициана, Мантеньи. Андреа дель Сарто – и вовсе с семи. Редкие получили формальное образование: Леонардо, Брунеллески, Браманте. Художник низкого происхождения мог быть возведен в дворянство, что служило легким способом расплаты, даже обрести титул (графами стали Джентиле Беллини, Мантенья, Тициан). Некоторым удавалось разбогатеть искусством –

Перуджино, Рафаэлю; сильно разбогатеть – Тициану. Такие если не входили в элиту, то приближались к ней, но это совершалось медленно и редко. В целом же художник имел статус ремесленника. Ремесленниками были все, кто работал руками.

Может быть, ближайшее современное соответствие – дизайнер интерьера. Зажиточные ренессансные дома были нарядны – не только снаружи, но и внутри: бронзовые светильники, зеркала в рамах, серебряная посуда, бокалы и штофы цветного стекла, майоликовые блюда на вышитых и кружевных скатертях, мелкая терракота на резных полках. И – картины: образа, портреты. Инвентарные перечни в завещаниях – лучшие свидетельства материальной культуры – показывают, что в домах девяноста процентов ремесленников были картины. Самый популярный образ, разумеется, Мадонна. Серийные специалисты – мадоннери – выпускали ширпотреб. Гениальные достижения Джованни Беллини тиражировались его мастерской, партиями поставившей на рынок Богоматерь с Младенцем на фоне пейзажа Террафермы, любимого в Венеции и Венето. Рынок искусства был широк, хотя еще не организован – это пришло через полтора столетия в Амстердаме.

Козимо Тура при феррарском дворе расписывал мебель, творил конскую сбрую, одеяла и скатерти. Сохранилось адресованное герцогу Миланскому Лодовико Сфорца письмо Леонардо, где он перечисляет, на что способен: живопись и скульптура идут десятым пунктом. Поступив на службу, Леонардо и занимался военной инженерией, организацией праздников, дизайном костюмов. «Тайная вечеря» была шабашкой: картину ему заказал монастырь, а не герцог.

Только к середине XVI века постепенно укрепляется представление общества о художнике и художника о себе самом как о слуге муз. Термина «художник» и не было, «живописец» или «скульптор» служило ремесленным званием. Скульпторы часто состояли в одной гильдии с каменщиками и плотниками, живописцы – с фармацевтами, у которых покупали красители. Во Флоренции, например, они были членами гильдии «Arte dei Medici e Speziali», сильно проигрывая в социальном статусе входящим в то же объединение врачам и аптекарям. Не существовало нынешней иерархии жанров: предметы искусства носили непременно функциональный характер, и лик святого писался для церкви, а не для музея. Из одной мастерской выходили и алтарные изображения, и расписные сундуки, и портреты, и раскрашенные знамена. Прикладных изделий, понятно, было больше.

Средний художник расценивался на уровне сапожника или портного – из сферы ручного неинтеллектуального сервиса. Таково было и художническое самосознание, и можно только догадываться о степени волшебного единения мастера со своим произведением, для которого он сам растирал краски, сам склеивал кисть, сам сколачивал раму – оттого и не видел принципиальной разницы между росписью алтаря и сундука. Искусство достигалось через ремесло.

Одно из следствий ремесленнического самосознания – отсутствие авторских амбиций, идеи копирайта: коллективный труд считался нормой и копирование не трактовалось как плагиат. Одержимость оригинальностью – требование нового времени – показалась бы странной. Оттого мы находим свободные беззастенчивые заимствования даже у самых великих: Беллини у Мантеньи, Карпаччо у Беллини. Никто не прятался, да и невозможно: все знакомы, а Беллини Мантенье – даже шурин. Если виллы Палладио находят спрос – почему не повторить его образцы? Это не только не зазорно, но и помогает хорошей традиции, которая побуждает не шокировать, а подтверждать. Манеру мастера продолжали подмастерья.

Оттого не было и непризнанности. Изменения вносились эволюционно, а не революционно. Ренессанс не знает своих Ван Гогов и Малевичей, и некому резонно указать: «Осел хвостом лучше мажет».

Другое следствие – недвусмысленное отношение к деньгам. Мысль, что творцу воздается где-то в горних высях, никто не понял бы. Изделие должно быть оплачено, будь то

штаны или Святое семейство. Заказчик вступал с художником в отношения клиента с обслугой, включая и то, что могли нахамить. Ренессансные тексты приводят случаи художнического своеволия – впрочем, портняжного тоже.

Пограничный между старым и новым самосознанием пример – история с картиной Веронезе. Церковь заказала ему сюжет Тайной вечери, но отказалась принять: мало того, что один апостол режет баранину, а другой ковыряет вилкой в зубах – живописец разместил на холсте полсотни фигур, включая негрятят-прислужников, пьяных немецких солдат, карликов, шутов и собак. Вышел скандал, и Веронезе вызвали на суд инквизиции. В итоге сошлись на смене названия: «Пир в доме Левия» (сейчас картина в венецианской «Академии», а в тех же скобках подивимся инквизиторской терпимости). Запись допроса сохранилась. «Вы в самом деле считаете, что все эти люди присутствовали на Тайной вечере? – Нет, я полагаю, что там были только Господь наш Иисус Христос и его ученики. – Почему же вы изобразили всех остальных? – На холсте заказанного мне размера оставалось много места, и я подумал, что могу заполнить его по своему усмотрению». Восхитительное достоинство, прямодушная гордость мастера, забытая зависимость от материала – ни слова о духовке и нетленке.

Однако уже Вазари в том же хvи веке говорит в своих «Жизнеописаниях» о божественном вдохновении Джотто. Начинает возникать иная, современная концепция художника.

Но Андреа Палладио – еще из того, ремесленного цеха. Обилие художников на душу населения имело понятные результаты. Как в Одессе, где каждая мамаша считала долгом видеть сына со скрипочкой в руках, неизбежно появлялись Хейфец и Ойстрах, так в Тоскане и Венето из сотен мальчиков, отданных в ученики, выходили Боттичелли и Карпаччо. Так вышел из гильдии каменщиков Палладио.

Баснословна его карьера: от первого успеха – палатцо Тьене в Виченце, где теперь штаб-квартира «Банко попаларе», – до посмертного триумфа во всем мире.

Секрет распространения – прежде всего во внятных радикальных трактатах, пользуясь которыми даже посредственность могла воздвигнуть нечто значительное. Палладио вывел алгоритм, и произошло воровство простоты.

Секрет – и в извивах истории, которая ретроспективно не знает случайностей. Венеция стала туристским аттракционом раньше других городов планеты, за исключением Рима, пожалуй. Первые в мире туристы – англичане – вывозили впечатления и идеи из Венеции и Венето: одной из остановок по пути была Виченца. Ключевым оказался приезд сюда лондонского архитектора Иньиго Джонса летом 1614 года. Он встретился с престарелым Винченцо Скамоцци, лучшим учеником Палладио, и приобрел несколько сундуков с эскизами.

Джонс умер, когда уже исполнилось двадцать лет Кристоферу Рену – человеку, который после великого пожара Лондона в 1666 году построил его заново, в конечном счете по принципам Палладио: например, собор Св. Павла.

Идеи растекаются – чем они проще и внятнее, тем быстрее и шире. Но всегда должен быть проводник, персонификация идеи: таким для Англии стал Иньиго Джонс, а для России – Джакомо Кваренги. В 1780 году по приглашению Екатерины он приехал из Италии в Петербург, где и умер тридцать семь лет спустя, успев послужить еще и Павлу, при Александре впад в немилость. Неистовый палладианец, он задал тон, стиль, моду, оставив выдающиеся образцы: Английский дворец в Петергофе (разрушен Люфтваффе в 42-м), Академия наук, Эрмитажный театр, Обуховская больница, Конногвардейский манеж. Не забудем Смольный: эволюционер Палладио оказался причастен к самой радикальной революции в истории. А победивший гегемон в своих общественных и частных сооружениях самоутверждался, копируя дворцы и поместья. В санатории «Сочи», построенном для Политбюро – с портиками, фресками, лепниной, – я своими глазами видел монументальную плиту, где золотом по белому в прожилках выбито: «Кефир 22.00–22.30». Под Москвой попал в гости к

нефтяному магнату, занявшему бывшую дачу ЦК: лестница вчетверо шире кухни, ионические колонны в два обхвата, в бильярдную попадаешь через спальню.

В Штатах главным проводником палладианства стал Томас Джефферсон. Молодая Америка брала пример с Англии – в архитектуре тоже. (Еще в начале xviii века даже кирпич привозили из Британии, укладывая его в трюмы как балласт.) Но что до государственного устройства и принципов общественной жизни, то отцы-основатели заглядывали через голову и Англии, и всей Европы в античность: Грецию и Рим. Так, взяв многое в университетской системе Оксфорда и Кембриджа, американцы отвергли их принцип замкнутых дворишков монастырского типа, что напоминало об ограниченности человеческого разума и элитарности знания.

В первоначальных Штатах все было идеологично. В этом смысле английское палладианство оказалось идеальным компромиссом – античность, пропущенная через британский опыт. Располагал к тому и климат: Штаты – южная страна, о чем часто забывают. Родные края Джефферсона – на широте Палермо. Здесь не было риска промерзнуть в открытых колоннадах или схватить насморк у распахивающихся до пола «венецианских» окон.

Впрочем, мода никак не связана со здравым смыслом. Как вышло, что палладианство активнее всего внедрилось на севере Европы – в Англии и России? Виллы, перенесенные из Венето в Эссекс и Петербургскую губернию, опять-таки напоминают хрущевские заповарные посадки кукурузы. В Британии широт, на которых находится Венето, нет вообще. В большой России такие параллели имеются, но – на Черном море, где палладианский стиль законно господствует в облике санатория «Металлург» и водолечебницы «Мацеста». Но какой такой прохлады алкали русские помещики на широтах Гренландии и Аляски? Если уж заимствовать архитектуру в Италии, то логичнее было бы копировать средневековые палаццо – толстые стены, крохотные окна. Однако логика имеет отношение лишь к самим конструкциям, а не к моде на них.

В Америке сам Джефферсон напоминал о Возрождении. Занимался сельским хозяйством, метеорологией, археологией, филологией, восстановил облик мамонта по ископаемым костям, составил словарь индейских диалектов. Внедрял республиканские принципы в американское общество и – палладианский стиль в американскую архитектуру, без обиняков называя Палладио «Библией». Об этих высказываниях можно не знать – достаточно взглянуть на дом Джефферсона в Вирджинии, названный итальянским именем Монтиселло, спроектированный в 90-е годы xviii века самим хозяином по образцу виллы «Ротонда».

В XIX веке палладианские фасады загородных домов были так популярны в Штатах, что Фенимор Купер жаловался: здания не отличить друг от друга. Мода сошла на нет только столетия назад, но и деловые кварталы американских городов успели стать назойливо палладианскими.

Огромно влияние Джефферсона, избранного в 1800 году президентом США, на облик американской столицы – при нем строился Капитолий, Белый дом, судебные здания, менялась Пенсильвания-авеню. Если есть в мире второй, после Виченцы, палладианский город – это Вашингтон. Точнее, он первый: потому что подлинный, исторический Палладио в своем городе пробовал и искал – в Вашингтоне же использовано уже найденное, отобранное, проверенное не только итальянской, но и британской, и уже своей, американской, практикой. Вашингтон – столица палладианства. А универсальность стиля такова, что житель Тамбовщины может представить себе Белый дом, пройдясь вокруг колхозного Дома культуры.

Прижизненная судьба Палладио сложилась тоже неплохо: в конце концов он получил в свое распоряжение целый, и немалый, город. Но тяжелый комплекс непризнания Венецией тяготел над ним до смерти. С 70-х годов XVI века, то есть в последнее свое десятилетие, он именуется в венецианских документах «наш верный Андреа Палладио», но ни обществен-

ных, ни частных заказов в Венеции так и не получил. Победив посмертно планету, всю жизнь мечтал одолеть один город.

Палладио засыпал Венецию проектами и прошениями, получая неизменные отказы. Патриции заказывали ему виллы – тут он обошел и Сансовино, и Санмикели, – но не городские дома. Венецианцы были, к счастью, консервативны и здравы – к счастью, потому что проекты Палладио, перейдя с бумаги в камень, загроздили бы Большой канал, не говоря о каналах малых. Так же стоило бы возносить в венецианских церквах специальную молитву за неудачу проектов 50–60-х годов XX века Райта и Корбюзье, которые тоже прицеливались строить здесь.

Слава Богу, Палладио проиграл конкурс на мост Риальто: то, что он предлагал, больше всего напоминает плотину сталинской эпохи. И нынешнее-то сооружение победившего в конкурсе Андреа делла Понте кажется слишком монументальным для Венеции, но оно хотя бы оптически не перекрывает канал. Нет сомнения, что делла Понте уступает в таланте своим соперникам в борьбе за Риальто – Микеланджело, Сансовино, Санмикели, Палладио. Но имена и стоящие за ними дарования во все времена имели значение второстепенное по сравнению с отношениями между художником и властью: вспомнить, что ли, союз Лужков – Церетели. Иногда такое во благо – но не в Москве, с ее несуразной палладианско-сочинской эстетикой Манежной площади.

Получил отказ предложенный Палладио проект перестройки фасада Дворца дождей и Пьяцетты – опять-таки слава Богу. В своих «Четырех книгах об архитектуре» он отказывается венецианской готике в изяществе и красоте – можно представить, как распоясался бы он в городе.

Конечно, Венеция, как и весь мир, не избежала палладианства: ее ведущий архитектор XVII века Лонгена – ученик Скамоцци, то есть ученик ученика. И наконец, была церковь – единственный венецианский заказчик Палладио.

Ему все же удалось поработать здесь, оставив два фасада, которые доминируют в вечернем городе. Когда над лагуной непроглядно темнеет, глаз наблюдателя, стоящего у воды перед Дворцом дождей, режет одно пятно – Сан Джорджо Маджоре, мертвенно-белый фасад церкви.

Палладио строил храмовые фасады из похожего на мрамор истрийского известняка, который еще и отбеливался от солнца и воды. Белы и церковные интерьеры Палладио, утверждавшего: «Из всех цветов ни один не подходит так для храма, как белый, – благодаря чистоте, напоминающей о жизни, угодной Богу».

Тем же вечером стоит перебраться на другую сторону Большого канала, завернуть за здание таможни на остром мысу, выйдя на набережную Неисцелимых вдоль широкого канала Джудекка (нет в мире лучшей вечерней прогулки), – и перед глазами встанет мощный силуэт храма Реденторе с таким же отбеленным фасадом.

Церковь Реденторе (Искупителя) – шедевр Палладио: компактная огромность. Каждый год в третью субботу июля через Джудекку наводится понтонный мост, к храму идут венецианцы, вспоминая об избавлении города от чумы, служится благодарственная месса, у паперти продают билетки благотворительной беспроигрышной лотереи, от которой у меня осталась школьная линейка «Made in China». Канал заполняют лодки, катера, яхты, по берегу Джудекки на километр выстраиваются столы: в этот вечер положено есть на воде или у воды. Меню – водоплавающее: рыба, моллюски, ракообразные, в крайнем случае утка. За полчаса до полуночи начинается сорокапятиминутный фейерверк, храм Реденторе ежесекундно меняет оттенки, осеняя разгульный праздник, – и живое величие Палладио неоспоримо.

Редкий гость заезжает теперь в Виченцу, а Венеция помогла Палладио выбраться из переулков Террафермы, да еще и умножиться, отразившись в водной тверди.

Шлепанцы святой Урсулы

Венеция поражала всех и всегда иной концепцией города. Идея рва с водой, окружающего городские стены, была здесь возведена в немыслимую степень, сделавшую стены ненужными. Растущие из воды дома, улицы-каналы, превращение глади в твердь – сообщают городу и его жителям сверхъестественные свойства. «В Венеции лошадей и никакого скота нет, также корет, колясак, телег никаких нет, а саней и не знают», – писал в XVII веке стольник П. Толстой, и обратим внимание на завершение фразы: тут и недоумение, и зависть, и необудительная попытка превосходства. Через столетия проходит в неизменном виде этот сгусток чувств, в наборе возможный лишь перед лицом непонятого иного. Как просто сказал о Венеции Петрарка: *mundus alter* – «другой мир».

В Венеции все не так: площадь – не пьядца, а кампо (пьядца только одна – Сан-Марко), улица – не виа, а калье. О стены домов бьется вода, и дивно представлять, как все здесь стоит на сваях, что под одной только церковью Санта Мария делла Салюте миллион этих столбов, привезенных с Балкан. Непрочность основы – дна лагуны – сказывается во множестве покосившихся зданий. В 1445 году один умелец взялся выпрямить колокольню Сан Анджело своим секретным способом: башня выпрямилась, но на следующий день рухнула, и архитектор по имени Аристотель Фьораванти сбежал в Москву, где построил Кремль.

Кривизна – знак Венеции. Потому и не пришелся ко двору одержимый симметрией Палладио: заявленная верность природе оборачивается насилием над ней. А здесь даже площадь Сан-Марко – не прямоугольник, а трапеция.

Понимая чересчур энергичное вмешательство как порчу, венецианцы и не вмешиваются. Кривобок мой любимый дворец на Большом канале – палаццо Дарио, с розами мраморных медальонов по асимметричному фасаду, с четырьмя раструбами *fumaioli* – каминных труб, густым лесом встающих на картинах Карпаччо. Крива колокольня церкви Сан Барнаба, под которой пью утром кофе макьято (*macchiato* – «запачканный»: эспрессо с каплей молока), выйдя за свежим хлебом в булочную «Пане Риццо» и за местной газетой, хорошо в ней разбирая только разделы спорта и погоды, а что еще нужно.

Главная нынешняя особенность Венеции – в ритме. Здесь передвигаешься либо пешком, либо по воде: не опасаясь и не озираясь. Сюда нельзя быстро въехать, отсюда нельзя быстро выехать. Оказывается, это важно: даже разовый визит совершается не наскоком, а вдумчиво.

Венеция – единственный в мире город без наземного транспорта. Все, что придумал человек для передвижения, вынесено за скобки человеческого существования – в воду, в чужую среду обитания. Гондолы – лимузины, такси – катера, автобусы – пароходики-вапоретто скользят мимо, не задевая тебя ни в буквальном, ни в переносном смысле, двигаясь в каком-то другом измерении.

В Венеции тихо. Подозрительно тихо для города, набитого туристами. Поздним вечером слышен дальний плеск рыбы, да разве еще выпадет такая удача, что по каналу проплывет нанятая японцами кавалькада гондол с пением под аккордеон и протяжными криками «О-о-й!» на поворотах.

К карнавалу в феврале, к сентябрьской исторической регате, к празднику Вознесения сюда съезжается на промысел карманное ворье, но серьезных преступлений в Венеции немного: стремительно не исчезнешь.

Если б не Венеция, мы не смогли бы осознать, насколько облик городов изменил транспорт. Не только сами колесные машины и производимый ими шум, но и транспортный антураж: пестрые дорожные знаки, светофоры, разметка улиц, полицейские, паркинги, рельсы. Тротуары, наконец.

Это самый подлинный, более того, настаивающий на себе город, потому что естественная преграда – вода – не дает ему раствориться в окрестностях, размазаться по новостройкам, предать себя в пафосе реконструкций. Сочетание застылости, неизменности зданий и вечной подвижности, текучести улиц – тот эффект, который создает Венецию.

С запада – всегда почему-то в правильной дымке – маячат Местре и Маргерра: промышленные придатки Венеции, которые давно превзошли ее в размерах. Несложно: в XV веке тут жили двести тысяч человек, сейчас – меньше ста. Город концентрируется на себе, подчеркивая главное, неколебимое.

В Венеции осталось так много нетронутого, что все пытаешься вообразить, как выглядели каналы и площади полтысячи лет назад, во времена Карпаччо.

Что до пьядцы Сан-Марко, то сейчас она явно эффектнее – с нарядной толпой, роскошными витринами в аркадах, соперничающими оркестрами «Флориана» и «Квадри» по сторонам площади. В XV веке пьядца была немощеной, росли деревья и виноградные лозы, в углу стучали каменотесы, работала общественная уборная, всюю шла торговля мясом и фруктами.

Другое дело – Большой канал. Полный прелести увядания сейчас, он представлял полноты жизни и красок: шестьдесят восемь палаццо достоверно были украшены фресками по фасадам (семь дворцов расписал один только Джорджоне – ничего не сохранилось!). Облупленная штукатурка отождествлялась с нищетой, а не с шемящим обаянием распада – облупленных зданий на Большом канале не было. Были в дни процессий и праздников распахнутые настежь высокие окна с переброшенными через подоконники пестрыми восточными коврами, на которые опирались дамы в пышных нарядах. Город служил им задником, а сами они – лучшей частью городского декора.

Не удержаться от еще одной цитаты из стольника Толстого: «Женской пол и девицы всякаго чину убираются зело изрядно особю модою венецкого убору... В женском платье употребляют цветных парчей травчатых болши. И народ женской в Венецы зело благообразен, и строен, и политичен, высок, тонок и во всем изряден, а к ручному делу не очень охоч, болши заживают в прохладах».

Глазеть из окна у всех времен и народов почитается лучшим досугом, но в Венеции занятие было доведено до ритуала. Это понятно: крыльцо, палисад, завалинка – изобретения сухопутные, а на воде не остается ничего, кроме окна, чтоб поглядеть и показать. До сих пор в районе Риальто сохранилось название Fondamenta di Tette – набережная Титек (именно так грубо, не «бюстов»), вдоль которой торчали из домов проститутки, для вящей завлекательности обнаженные по пояс. Идея сексуальной витрины, повторенная несколько более цивилизованно в нынешнем Амстердаме. Славу Венеции всегда составляло не производство, а торговля и сервис: на пике Ренессанса тут числилось одиннадцать тысяч проституток – это при двухсоттысячном населении.

Когда вся Европа пряталась в крепостных дворцах с избяными окошками в толстых стенах, здесь, под защитой воды и флота, позволяли себе роскошь широких окон и открытых балконов. Роскошь была в глаза – яркая, полувосточная: через Венецию шла торговля с Азией и Африкой. В городе было полно экзотических вещей и людей: рабы-мусульмане импортировались для обслуги, охраны, услады. В карпаччовской толпе – черные и смуглые лица, тюрбаны, жемчуга, золотые и пурпурные одежды. Как на современном венецианском карнавале, где нет поделок из марли и картона, где в ходу шелк, кожа, парча.

Вся эта – прежняя, но во многом и нынешняя – Венеция встает с картин Витторе Карпаччо, первого художника города.

Повествовательный стиль появился в венецианской живописи до него: великая республика писала свою историю. Все важное должно быть запечатлено: праздники, процессии, исторические события. Не зря был послан в Константинополь ко двору султана Мехмеда II

государственный художник Джентиле Беллини (между делом он расписал султанские покои эротическими сюжетами, за что, видимо, и был награжден мусульманским орденом). Не зря увековечить «Чудо св. Креста» (случай с потерей и находкой реликвии) поручили сразу пятерым – тому же Беллини, Карпаччо, Бастиани, Диана и Манзуэти.

Карпаччо – первый художник города не формально, были и прежде, но он первым передал самую суть городской жизни, красоту и хаос уличной толпы. Ему под силу был бы Нью-Йорк XX века.

Фотографической Венеции у Карпаччо нет – ему надо, чтобы было интересно, а не точно. (Так верен по духу «Театральный роман», но странно было бы восстанавливать историю МХАТа по булгаковской книге.) В карпаччовские композиции внедрены сооружения и пейзажи из других мест и эпох: встречаются виды Виченцы, Падуи, Вероны, Феррары, Рима, Урбино, Далмации, Иерусалима, городов Востока. Судя по всему, Карпаччо выезжал не дальше Анконы, но охотно пользовался многочисленными в эпоху Ренессанса альбомами-перечнями: карт, городских видов, растений, животных. Замечательная по наивности идея – перечислив, поймешь. Есть в этом нечто неожиданно буддистское.

При этом в «Чуде св. Трифона» на заднем плане – подлинная Венеция с каналами, мостами, колокольной, домами, коврами в окнах, на которые облокотились разодетые женщины. В «Прибытии паломников» – легко узнаваемые башни и стены Арсенала, точно такие же, как теперь. В «Чуде св. Креста» – поправляющий черепицу кровельщик, вывешенное на алтане (веранда на крыше) белье, выбивающая ковер хозяйка, вывеска гостиницы «Осетр» (через пять веков «Осетр» – «Locanda Sturion» – на том же месте: десятый дом от моста Риальто по правой стороне).

Перемешивая ведуты с цитатами, Карпаччо предлагает и Венецию, и фантазию на венецианскую тему. Похоже, этой поэтикой вдохновлялся Итало Кальвино в книге «Незримые города», где Марко Поло рассказывает Кублай-хану, наподобие Шехерезады, байки о разных местах, а на упрек хана, что он так и не сказал о своей родине, отвечает: «Каждый раз, описывая тот или иной город, я что-то беру от Венеции... И может быть, я опасюсь утратить всю Венецию сразу, если заговорю о ней». Как пелось в других местах: «Я вам не скажу за всю Одессу».

Карпаччо везде на грани хроники и вымысла – то одного больше, то другого. Его бытописание преувеличивать нельзя: ведь выбраны всегда чудесные события, даже если они не легендарны. Это в XVII веке голландцы начнут запечатлевать для вечности пирушку офицеров, трактирную драку или хлеще того – вязание на спицах. Однако главное различие – в ритме и темпе. Голландцы разреживают события и явления, впуская в холст эмоциональные и живописные пустоты; у венецианца многослойной информацией насыщен каждый сантиметр. В этом отношении повествовательные полотна де Хооха и Карпаччо соотносятся как итальянский неореализм и американское кино. Сравнение не случайное: в долюмьеровскую эпоху Карпаччо и был кинематографом. Выстраивая увлекательные сюжеты, в своем внимании к мелочам он словно предвидел, что картины начнут репродуцировать в альбомах по детально – и мир растроганно замрет перед крупным планом маленьких шлепанцев у кровати св. Урсулы. Шлепанцы абсолютно не нужны в пророческом сне святой, зато необходимы для сохранения душевного здоровья – и художник бросает на мистику, как на амбразуру, свой венецианский здравый смысл.

Кажется, такое ценилось и в те времена. Марин Санудо в хронике 1530 года упоминает лишь три живописных шедевра в городе: алтари Джованни Беллини и Антонелло да Мессина и карпаччовский цикл св. Урсулы. Поэтесса Джиролама Кореи Рамос посвятила Карпаччо восторженный сонет: «Этот смертный овладел могуществом самой природы, вдохнув жизнь в кусок дерева». При этом в 1557 году в описи скуолы (гильдии) Сан Джорджо дельи Скъявони, где хранятся девять работ Карпаччо, в перечне сюжетов и параметров картин имя

автора не упомянуто вовсе. Вероятно, дело не в отношении к конкретному мастеру, а в переходном времени: от художника-ремесленника к художнику-художнику.

Карпаччо прекрасен в музее «Академия», но все же лучший – именно в Сан Джорджо дельи Скьявони. Это гильдия ремесленников-далматинцев, выходцев с Балканского полуострова, которых в Венеции обобщенно именовали славянами (*schiaivoni*). Пятнадцать шедевров Карпаччо созданы для гильдий далматинцев и албанцев, его картины есть в музеях Хорватии и Словении. По скудости сведений о жизни художника (отец – торговец кожей, два сына – живописцы: немного), неясна причина его тяги к восточноевропейским народам: может быть, лишь совпадение.

Несомненное совпадение – то, что к Сан Джорджо дельи Скьявони надо идти по Рива дельи Скьявони (Славянской набережной), главному променаду Венеции: от Дворца дождей вдоль воды, сворачивая за церковью делла Пьета. Ориентир надежный: это церковь Вивальди, где по несколько раз в неделю устраиваются концерты его сочинений, привычных, как позывные новостей.

Вивальди стал тем, что в Штатах называют *elevator music* – «музыка для лифта»: до какого-нибудь пятидесятого этажа, да еще с остановками, вполне уложишься в среднее адажио. Однако однообразие обманчиво и сродни японскому: чего стоит только разноголосие инструментов. Антонио Вивальди служил в школе для девочек, и охотно воображаешь, как к нему приставали будущие исполнительницы: «Дядь Тош, сочините мне для гобоя! – После отбоя поговорим». В полутысяче концертов для всех мыслимых инструментов Вивальди охватил материальный мир музыки. В нем – карпаччовская смесь аристократизма (изысканности) и популярности (увлекательности), то же чувство соразмерности, с которым Карпаччо заполнял улицы и каналы фигурами.

Скуола Сан Джорджо дельи Скьявони оставляет сильнейшее впечатление нетронутого уголка, чувство смущения, как при вторжении в частный дом. Такое ощущение возникает в районах, не достигаемых туристами, – Кастелло, Канареджио, западного края Дорсодуро. Отсутствие транспорта и привычной маркировки улиц спасает Венецию от полной музеезации. Во всяком другом городе турист бесстрашно садится в такси, добираясь до любых углов. Здесь он жметя к Сан-Марко, боясь – и не без оснований – запутаться в лабиринтах улочек, меняющих на каждом перекрестке названия, утыкающихся без ограждения в каналы, с домами замысловатой старинной нумерации: 2430, а рядом – 690.

Оттого Венеция не устает раскрываться тому, кто ей верен, и особенно тогда, когда овладеваешь техникой ходьбы по калы – то, что венецианцы называют «ходить по подкладке»: ныряя в арки, срезая углы, сопрягая вапоретто с трагетто – переправой в общественной гондоле.

На какой карте найдешь улочку, где обычно останавливаемся мы с женой: *Sottoportego e corte dei zuccheri* – «Сахарный проход и двор»? Двор в самом деле есть, но наша дверь – в «проходе», каменном коридоре, в который надо свернуть с улицы, ведущей к очаровательнейшей церкви Св. Себастьяна, расписанной Веронезе. В пяти минутах ходу отсюда жила семья Карпаччо, его приход – Сан Анджело Раффаэле.

Скуола Сан Джорджо дельи Скьявони неказиста снаружи и скромна внутри. Но нет места более несокрушимого обаяния, которому поддаешься постепенно и уже навсегда. Хорошие стихи С. Шервинского: «Мерцает дерево смиренной позолотой. / Карпаччо по стенам с прилежною заботой / По фризу развернул простой души рассказ...» Золотистая лента девяти картин высотой около полутора метров – по трем стенам небольшого зала размером десять на одиннадцать. Картины разного формата, и повествование, чередующее длинные и короткие эпизоды, создает запоминающееся чувство ритма и мелодии.

Тот день в 1841 году, когда Джон Рескин обнаружил для себя этот зал с работами Карпаччо, можно считать важнейшей датой в истории искусств. Сочетание готической и ренес-

сансной эстетики, иконной строгости и жанровой свободы, аскезы и праздника – произвело на него впечатление магическое. Тут выстраивается цепочка: труды властителя дум Рескина – интерес к готике – прерафаэлиты – пересмотр иерархии Возрождения – отрицание академизма – возникновение арт-нуво – эклектика XX века.

Об этом можно не помнить или не знать, возвращаясь сюда и часами разглядывая картины. Например, животных в сюжете «Св. Иероним приводит укрощенного льва в монастырь»: антилопа, олень, косуля, бобр, заяц, цесарка, попугай. И лев, разумеется, от которого разбегаются монахи, один даже на костыле. Бегут и те, что едва видны на дальнем заднем плане, хотя им точно ничто не угрожает. Монахи летят, как ласточки, в своих черно-белых одеяниях, с гримасами преувеличенного ужаса на лицах, в полном контрасте с мирным выражением львиной морды. Карпаччо – едва ли не единственный живописец Возрождения с явственным чувством юмора, которого так много будет через полтора столетия у голландцев. Удивительно смешон бес, которого изгнал св. Трифон из дочери императора Гордиана, – пыжится, сопит и похож на перепуганную собачку.

Собаки Карпаччо – отдельная тема. Борзые, пойнтеры, легавые, шпицы, болонки – есть, наверное, кинологическое исследование карпаччовских картин. Собаки часто впереди, по сюжету играя роли второго плана, за что тоже дают «Оскара», но композиционно – на первом. Шпиц в «Видении св. Августина» позой комически дублирует святого, другой шпиц глядит из гондолы в «Чуде св. Креста», сразу две собаки у ног «Двух венецианок», легавая отвернулась от «Прибытия паломников», борзая участвует в «Крещении селенитов».

У Карпаччо в середину кадра выдвигается не то, что важно, а что интересно и красиво: иначе говоря, что важно эстетически. Так главным героем «Принесения во храм» почти кощунственно становится разухабистый мальчик-музыкант: нога на ногу и горстью по струнам. В сцене зверского истребления св. Урсулы и одиннадцати тысяч ее спутниц внимание захватывает фигура лучника: его пестрый колчан, его расшитый камзол, его элегантная шапочка с пером, его золотые кудри, его изломанная поза с кокетливо отставленным задом. Он хорош необыкновенно, он целится в Урсулу и сейчас ее убьет.

Главное событие – не обязательно в центре внимания. В центре – что считал нужным поместить художник, и оно-то, вопреки названию и сюжету, оказывается главным. Это закон истории: фактом становится то, что замечено и описано. Есть ли более внушительное свидетельство величия человека на Земле?

Дотошно подробен Карпаччо во всем. Картина «Св. Георгий убивает дракона» – современный триллер, где светлый златовласый герой несется в атаку над останками прежних жертв, выписанными с леденящим душу тщанием. И тут же – опять реестр фауны: лягушка, змея, ящерицы, жабы, вороны, грифы. Лошадь, конечно.

Рассматривая в альбоме фрагмент, содрогаешься от вида откушенных конечностей и противных земноводных. Но перед самой картиной под ноги коня не смотришь, глядя, как ломается в горле дракона копьё и сложила ручки освобожденная девушка. Да и не в этом дело: дело – в свете, цвете, движении, чередовании красочных пятен. Все лихо и правильно. Жабя – очарование! Растерзанные трупы – прелесть! Мы ломим! Удар! Го-о-ол!!!

Карпаччо не просто кинематограф, а Голливуд: то есть высочайшее мастерство в построении истории, монтаже разнородных объектов, подборе главных героев и крупных планов; а в результате – создание сложносочиненного, но целостного образа. И прежде всего – образа страны и ее обитателей.

Этот образ узнаешь, точнее опознаешь – вот откуда восторг перед Карпаччо. Венеция – как венецианец Казанова: к ней притягивает как раз то, что ее любили столь многие. Миф Венеции так же привлекателен, как она сама. Правильно делают те (Феллини!), кто изображает Казанову пожилым и потертым: ему достаточно легенды о себе. Надо быть снобом, чтобы не полюбить Венецию, после того как ее полюбили и красноречиво признались в этом

сотни достойных людей: только в русской традиции тут Блок, Кузмин, Ходасевич, Ахматова, Пастернак, Муратов, Мандельштам, Дягилев, Стравинский, Бродский, Лосев.

У Карпаччо находишь мост Риальто – еще деревянный, но той же формы, что нынешний из истрийского камня. Возле – тот же рынок с хороводом морских тварей: корявые пегие устрицы, черные мидии, фестончатые раковины *carosanto*, продолговатые, вроде карандаша, *carelunga*, серые галькоподобные *vongole*, креветки, крабы, вкуснейшая в лагуне рыба с живописным именем бронзино; горы белых грибов в сентябре, тугие пучки белой спаржи в апреле, огромные болонские яйца круглый год, десятки сортов спагетти – малиновые со свеклой, коричневые с какао, зеленые со шпинатом, черные с кальмарьими чернилами, ослиная колбаса, жеребятина, которую несешь с базара. Навязчивая картинка снова и снова возникает в последние годы – раздумывая о возможных метаморфозах жизни, представляешь себя почему-то на Риальто: в резиновых сапогах и вязаной шапочке грузишь совковой лопатой лед на рыбные прилавки. Невысокого полета видение, но, может, это память о прежнем воплощении?

В настоящем – венецианские чудеса. Птичий – панорамный – взгляд, когдаходишь из Адриатики в лагуну и с палубы греческого лайнера видишь шахматный снаружи и желтый изнутри маяк; пестрые рыбацьи паруса у островка Св. Елены; отмели, по которым в сотне метров от океанского фарватера бродят пацаны с сетками для моллюсков; дикие пляжи Лидо, уходящие к цивилизации «Отель де Бэн», где умер томас-манновский фон Ашенбах в фильме Висконти; кладбищенский остров Сан-Микеле с кипарисами над кирпичной стеной, где лежит поэт, которого помнишь таким живым. Потом, разворачиваясь правым бортом, принимаешь с высоты парад терракотовых колоколен, белых фасадов, черепичных крыш – то, что снится потом и снилось, оказывается, раньше. Но и просто: с рыночной кошелкой, предвкушая бронзино в белом вине с эстрагоном, заворачиваешь за угол – и снова оказываешься в картинах Карпаччо. По меньшей мере – в полотнах Каналетто: они-то просто кажутся фотографиями. Помню выразительную выставку «1717–1993»: офорты и фото одних и тех же мест – разницы почти нет.

Острая радость новизны и одновременного узнавания в Венеции на каждом шагу. Чем больше новых ракурсов, чем неожиданнее они, тем неисчерпаемое и увлекательнее город. По такому показателю Венеция с ее переплетением кривых узких улиц и кривых узких каналов далеко впереди всех. Достижение тут взаимное: внезапный ракурс возвышает наблюдателя – возникает иллюзия своей особой тонкости.

Именно это ощущение дает Карпаччо, когда рассмотришь в тени кровати шлепанцы Урсулы. Снижение пафоса – как нисхождение к восприятию.

Венецианское Возрождение таким уже больше не было. Ключевую переходную роль сыграл Джорджоне, занявшийся станковой нефункциональной живописью: для чего написана «Гроза»? И еще: от Джорджоне пошла таинственная недосказанность, которая новому времени представляется неотъемлемой частью искусства. Существует книга страниц на полтора, в которой перечислены версии содержания «Грозы» – лишь краткие изложения разгадок.

Большерукие Мадонны Джованни Беллини таинственны, но это понятно: они помещались в алтарях с целью заведомо непостижимой. Сейчас лучшая из всех на свете – «Мадонна с деревцами» – искоса глядит на Младенца в зале музея «Академия». Если вдуматься, это более нелепо, чем фирменный напиток «Харрис-бара» – коктейль «Беллини»: шампанское с персиковым соком три к одному.

Рескин писал, что после Беллини истинная религиозность потесняется из венецианской живописи. Но Беллини умер в 1516-м, всего за десять лет до кончины Карпаччо: светский дух и при нем всюду веял в городе, который прежде всех заглянул в новое время.

Венецианская религиозность была особой. Нигде в Италии христианство и язычество не сосуществовали так мирно. Дело опять-таки в отдельном отношении к Возрождению. У Венеции, возникшей в v веке, не было, в отличие от других важных итальянских городов, древнеримского, языческого прошлого: возрождать нечего, нечего и преодолеть. Колоссальная самодостаточность: *Veneziani, poi Cristiani* – сначала венецианцы, потом христиане. Отсюда – чувство превосходства: соперничество Венеции и Флоренции – изобретение историков и искусствоведов позднейших эпох, сами венецианцы страшно удивились бы такому сопоставлению. В 20-е годы xvi века дож Андреа Гритти выдвинул идею «нового Рима», почти совпав по времени с тезисом инока Филофея о «третьем Риме» – Москве. Место перешедшего под турок Константинополя ощущалось вакантным.

Примечательно, что мечтательная парадная идеология оставалась парадной, никак не мешая бизнесу: под разговоры о духовной сверхзадаче здесь торговали и богатели, здесь возникли подходящий налог, наука статистика, казино. Повествовательная живопись.

Художники – как и всё в Венеции – умножаются, словно в отражениях, редко появляясь поодиночке: по трое Беллини и Виварини, четверо Бассано, по двое – Тинторетто, Веронезе, Пальма, Лонги, Тьеполо, Гварди. Художниками стали и два сына Витторе Карпаччо – Пьетро и Бенедетто, чья Мадонна с пляшущими ангелочками выставлена в скуоле Сан Джорджо дельи Скьявони рядом с работами отца. Карпаччо во всем этом обилии не только не теряется, но вырастает со временем, по мере того как все больше ценится его несравненный дар рассказчика, включающего в повествование широкий поток быта.

В мастерской Модильяни всегда висела репродукция «Двух венецианок», которую Рескин назвал «прекраснейшей картиной в мире». Что влечет к полноватым теткам, грузно усевшимся на алтане с собаками и птицами, почему нельзя оторвать глаз от их лиц и взглядов, застывших в вечном ожидании неведомо чего? Долгие годы они считались куртизанками, но современное искусствоведение – путем анализа костюмов и антуража, растительной и животной символики – доказало семейную добропорядочность карпаччовских дам. Бытописание вырастает до высокой драмы: женщины коротают не час от клиента до клиента, а замужний век. Живописные достижения – точная комбинация цветовых пятен, гармонично организованное пространство холста – сочетаются с передвижническим соучастием в сюжете. Карпаччо написал портрет женщины, а отраженным, венецианским образом – и портрет мужчины, которого ждут: быть может, зря.

Художник города оборачивается художником горожан, полагающимся на наблюдательность, ремесленническое умение и здравый смысл. Можно не восхищаться Карпаччо, но нелюбовь к нему могла бы служить серьезным симптомом душевного расстройства.

Отелло и Яго в городе иммигрантов

Наискосок от кособокого палаццо Дарио на Большом канале стоит один из самых стройных и элегантных дворцов Венеции – Контарини-Фазан. Построенный во времена молодости Карпаччо, он выглядит новоделом – настолько все ладно и пригнано. Тройное окно с широким балконом на втором этаже, два окна с балкончиками на третьем, узкий фасад: место разве что для Контарини, Фазан уже лишний. Впрочем, в устной истории нет ни того, ни другого: палаццо называется Домом Дездемоны. Почему – фольклор не дает ответа. Зато напоминает о вопросе – не о Дездемоне, а о двух главных фигурах великой шекспировской трагедии, развернутой в венецианских декорациях.

Яго не повезло в русском переводе. Давая злодею испанское имя, Шекспир работал на публику, у которой в его время безошибочно появлялась ассоциация с главным врагом Англии – Испанией. Но в дальнейшем европейский слух различал в Яго прежде всего имя святого и место паломничества – Сантьягоде-Компостела. По-русски же непременно возникает Яга, хоть она и баба: все ясно уже по списку действующих лиц. А жаль, потому что этот герой – один из самых сложных и интересных у Шекспира, чему очень поспособствовали Верди и время.

Опера «Отелло» – может быть, совершеннейшее создание Верди. Задумывая эту вещь, он попросил своего друга-художника нарисовать персонажей и восторженно откликнулся: «Превосходно в наивысшей степени! Яго с физиономией честного человека! Этот Яго – это Шекспир, это человечество...»

Верди сильно откорректировал Шекспира (как Чайковский «Евгения Онегина»). Шекспировская пьеса разнообразнее, острее, смешнее, «бытовее». В финальной сцене Отелло, только что задушившего Дездемону, обзывают совсем по-водевильному – то есть не чудовищем или убийцей, а «глупцом», «болваном», «пустоголовым мавром», «слепым чертом», «дураком». Смелость гения.

В опере все поднимается на уровень чистой трагедии. Музыка возвышает предельно земных персонажей. Если в пьесе интриган облапошивает простака, то в опере Зло борется с Добром. Вероятно, оттого, что зло всегда интереснее добра, Верди собирался вначале назвать оперу «Яго» и именно этому герою отдал лучшую музыку – так что Яго встает вровень с Отелло и даже затмевает его.

Разумеется, весь этот потенциал заложен у Шекспира. Но Верди прочел текст глазами человека нового времени – по сути, нашими глазами. Его Яго – некоторым образом анти-Гамлет: так же лелея мщение (за обход по службе и из ревности), так же надев личину, он так же плетет интригу, так же наваливая в итоге гору трупов. Разница в побудительных причинах, которые у Гамлета праведны, а у Яго презренны. Но именно приземленность мотивов и негамлетовская решительность в выполнении замыслов делают Яго тем образом, который Шекспир не столько запечатлел, сколько угадал в будущем.

Конфликт Отелло – Яго – это конфликт системы и личности.

Венеция диковинным образом совершила прыжок в истории. Здесь еще в XIV веке появилось управление общественной санитарии и гигиены. Рождаемость неизменно была выше, смертность – ниже, чем в других местах. Специальное бюро надзидало за тем, чтобы цены на еду не превышали допустимых норм. Отставные служащие, либо их вдовы и сироты, получали пенсию. В Венеции было больше, чем где-либо, миллионеров, но можно говорить и о реально существовавшем уже в XV веке среднем классе. Пять столетий не менялась конституция. Город всегда тщательно берег себя, и в двух мировых войнах здесь погибли двести человек – утонули, когда отключалось электричество.

У Венеции был дар развивать чужие дарования – тут расцветали иммигрантские таланты, подобно тому как становятся Нобелевскими лауреатами англичане и японцы из американских лабораторий, олимпийскими чемпионами – африканцы из американских университетов. Умение все обратить себе на пользу, в зависимости от точки зрения, вызывает восхищение или ненависть. Во всех случаях – зависть, страх, почтение. Из Венеции xv – xvi столетий передается эстафета в Штаты столетия двадцатого. Собственно, Венеция во многом и была Америкой Ренессанса.

Отелло – картонная фигура, вырезанная из пейзажа великой Венеции, к которой он имел честь и счастье принадлежать. Примечательны предсмертные слова героя: он рассказывает, что однажды увидел, как «турок бил венецианца и поносил Сенат», и заколол этого турка, как собаку. После чего следует ремарка: «Закалывается». Отелло казнит себя потому, что ужаснулся и раскаялся – но не в убийстве жены, а в утрате облика истинного венецианца. Так каялись на процессах 30-х правоверные большевики. Наделав, с подачи Яго, массу безобразий, Отелло в своих глазах стал не лучше турка и зарезал такого человека – то есть себя.

Отелло – мавр, негр, аутсайдер, всеми силами вписывающийся в систему и без нее не существующий. Он иммигрант, избравший путь ассимиляции и в том преуспевший. Правда, ему и на социальных высотах не забывают происхождения: по пьесе разбросаны реплики вроде «ваша дочь покрыта берберским жеребцом», «старый черный баран покрывает вашу белую овечку». Помнит об этом и сам Отелло: «Я черен, вот причина». Последнее, что слышит доблестный генерал, гордость Венеции: «пустоголовый мавр». От такого комплекса неполноценности впору передуть всех, не только жену-блондинку.

Совершенно иной иммигрант и аутсайдер – испанец Яго. Его желание – не подладиться к мощной венецианской системе, а ее перехитрить, победить. В итоге Яго проигрывает, но это уже другое дело: в конце концов, он – из первопроходцев. Путь Яго – самостоятельная и самоценная трагедия, которая намечена у Шекспира и встает в полный рост у Верди. Шире и явственнее становится зазор между Отелло и Яго – различие между синтактикой и семантикой, между человеком ряда и из ряда вон выходящей индивидуальностью, между горделивым сознанием причастности и гордыней частного самосознания. В конечном счете это противостояние коллектива, вооруженного сводом законов, и личности, сводящей законы на нет.

У Шекспира такой мотив – важнейший для развития западной мысли о человеке – не артикулирован, а лишь обозначен. Что до Верди, то его Яго пропущен через образы романтических изгоев, носителей метафизического зла. Современник Бодлера и Достоевского, Верди был человеком уже наступившей нашей эпохи. У Шекспира язвительный остроумец Яго – некто вроде Фальстафа с дурными наклонностями. У Верди – заявляющая о себе личность, мучимая вопросом Раскольникова: «тварь я дрожащая или право имею», и уже самой постановкой такого вопроса выдающая себе право на любые средства, которые ведут к цели.

Аморальность Яго сочувствия вызвать не может, но, прочитанный глазами человека нового времени, он своего рода ориентир – манящий и предостерегающий – для общества, выходящего из границ коллективистского сознания на безграничные дикие просторы личной свободы.

Смерть – Венеция

Сейчас облик и дух Венеции кажутся неразрывными. Бесконечный процесс умирания и воскрешения запечатлен в цветущей мелкими водорослями зеленой воде, в покрытых легким пухом мха камнях, в торчащих из трещин палаццо травинках. То, что разрушается, живет своей, другой, жизнью. И животворное вливание людских толп напрямую порождено ежегодным погружением Венеции на сколько-то миллиметров в воду. Сюда съезжаются как на богатые похороны, где можно завести приличные знакомства и со вкусом поесть.

Сейчас, при взгляде почти из третьего тысячелетия, Венеция сливается в единый гармоничный образ, хотя построена она была – в своем нынешнем виде – к концу xv века, а «той самой» Венецией стала в xviii столетии.

Тогда на кальи и кампи вышли маски, и город так обрадовался им, как будто давно нетерпеливо ждал, когда же наконец ему принесут костюм к лицу и по размеру. С этого времени Венеция начала долго и красиво умирать на глазах у всех.

Знаменитые карнавалы и были прорывами в иной мир, попытками потустороннего бытия с заменой плюса на минус, верха на низ, добра на зло. В карнавал было дозволено все: любовные свидания назначались через минуту после знакомства, мужья не узнавали жен, невесты женихов. Раздолье было для профессиональных наемных убийц с подходящим именем «браво», потому что если среди музыки и пляски человек вдруг падал, стелая и хрипя, вокруг только громче хохотали, наблюдая этого умелого комедианта.

Более шести месяцев в году венецианцам было позволено носить маску. Очевидец пишет: «Все ходят в маске, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, пишут, делают визиты». Все женщины оказывались красавицами, причем блондинками: рецепт известен – золототысячник, гумми-арабик, мыло, вскипятить, промыть и сушить под солнцем на алтанах. Венецианское золото волос – если и фантазия, то не художников, а парикмахеров.

Но главное – сама маска. Нынешний карнавальный наряд грешит позолотой, бубенчиками, причудливым мавританским рисунком, тогда как настоящая венецианская баута – предел строгости и лаконизма. Белая трапеция с глубокими глазными впадинами, к которой полагается широкий черный плащ. Никаких украшений, только два цвета: слишком серьезен повод, по которому надет костюм. При всем веселье праздника, при всех его безумствах и дурачествах, каждая отдельная баута – напоминание о бренности. Маска – посмертный слепок. Карнавал – жизнь после смерти. Словно все население города выходит на постоянную костюмированную репетицию будущего бытия.

Два века сделали свое дело: Венеция запечатлела в мировом сознании свой умирающий образ, о чем здесь напоминает все. Прежде всего – запах.

Тонкий острый аромат гниения и разложения ударяет сразу, как только выходишь с вокзала к Большому каналу. Новичок вглядывается в воду, пока не понимает: пахнет не вода, а город. Пройдет несколько часов, и запах исчезнет, но стоит съездить, скажем, в Падую – полчаса пути – и вернуться, как он возникнет снова. В виду венецианского великолепия это поначалу поражает, как Алешу Карамазова тлетворный дух от тела старца Зосимы. Но потом становится понятно, что здесь не просто явление природы, а напоминание, указание – такой же смертный признак Венеции, как гробовая гондола.

На мысль об иной – быть может, потусторонней – жизни наводит этот сдвинутый в воду транспорт. Длинные и черные гондолы – как гробы. Или – как акулы вокруг погружающегося корабля. Как раз в xviii веке местные власти пресекли рост габаритов и пышности гондол, постановив, что они могут быть только черными, размером 11 на 1,4 метра, – такими, как сегодня.

Двести лет назад гондольеры исполняли октавы из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, потом перешли на более легкие темы, а в наши дни обычно лишь бросают реплики, кивая на примечательные здания. И при всей медлительности движения гондолы вертишь головой, потому что с венецианской плотностью культуры сравнится только флорентийская. Такое восхищает и подавляет. На окраине города – церквушка, в которую и заходишь только потому, что стал накрапывать дождь: в алтаре – Тинторетто, на плафоне – Тьеполо. В храме на окраине спрашиваешь единственного служителя насчет уборной и слышишь в ответ: «По коридору и от Беллини налево».

И снова – райское изобилие красот настраивает на меланхолический лад, потому что для земной жизни это явный перебор.

Ветхие палаццо – сами произведения живописи. Это заметно не сразу. Сначала в глаза бросается образцовая венецианская графика: окна, арки, колонны, порталы. Все удвоено водой, но не только за эффект удвоения Венеция должна быть благодарна лагуне. Вода – уникальный фон, на котором неожиданными цветами и светотенями проступает портрет Венеции. Не картина, а волшебный фонарь, ведь фон – живой, изменчивый, подвижный. Влага раскрасила и стены палаццо. В этом парадоксальном городе первые этажи, где нельзя жить от сырости, выглядят самыми ухоженными: они вымыты волнами до белизны бауты. А выше, где плещутся занавеси, мерцает свет, проплывают силуэты, – прихотливые пятна всех оттенков, от черного до розового, зеленые вкрапления мха, рыжие зияния опавшей штукатурки, и под красной черепицей салатовые проблески травы. Такой бьющей буквально ни из чего живописностью, быть может, объясняется, почему город почти без деревьев и цветов породил великую школу колористов.

Надетая городом маска за два века приросла, и если сорвать ее с Венеции, то, как в пантомиме Марсея Марсо, под ней обнаружится все та же баута.

Умирающий город хранит свой образ. Здесь красивейший на свете этап, пересылка на тот свет – кладбище Сан-Микеле. Сюда посылают умирать героев литературы и кино. Но облик неуловим, и разгадки Венеции нет ни в книгах, ни в фильмах. И когда приросшая маска окончательно превратится в посмертный слепок, Венеция так и опустится неопознанной на дно лагуны, как замедленный Китеж, со всеми ста восемнадцатью островами и четырьмя сотнями мостов.

Но зато пока – пока хватит жизни, своей и Венеции, – можно сидеть где-нибудь на Славянской набережной за стаканом вина и местными лакомствами – телячьей печенкой или кальмарами с полентой, – глядя, как погружается в воду лучший в мире город.

Французская кухня *Руан – Флобер / Париж – Дюма*

Нормандская дыра

Руане Флобера немного. Там повсюду Жанна д'Арк – в том числе в названиях компании перевозок и бюро недвижимости. Последнее логичнее. Путь Жанны в Руане закончился, ее тут сожгли, что есть предмет городской гордости. Культ святой покровительницы Франции не так заметен в Домреми, где Жанна родилась, – и это справедливо: героиней и мученицей ее сделала торжественная насильственная смерть, а не банальное, как у всех, рождение.

В городе, который Флобер так декларативно ненавидел, так назойливо проклинал, так подробно описал и так всемирно прославил, есть памятник писателю и улица его имени, на ней он жил, приезжая из своего пригорода – Круассе – в Руан. Заметим, что улица Ашиля Флобера – известного врача – больше и шире улицы его брата. Рю Гюстав Флобер – это солидные респектабельные дома, которые тянутся от площади Старого рынка, где казнили Жанну, а теперь – великолепная современная церковь в ее честь, до больницы, где Флобер родился и вырос, будучи сыном главного хирурга. Там скромно обставленная комната, мимо которой все проходят, чтобы посмотреть на двухголовых заспиртованных младенцев и акушерские щипцы времен Короля-Солнце. Музей Флобера существует как ответвление Музея истории медицины, и когда спрашиваешь, где место рождения великого писателя, молодой человек в белом халате любезно указывает вверх, напоминая о главном: «Не забудьте, что экспозиция медицинских инструментов на первом этаже».

В больничном двореке за высокой глухой стеной – барельеф, почти дословно издевательски описанный Флобером в «Госпоже Бовари». Кажется, что скульптор взял за прямую инструкцию саркастические проекты памятника Эмме, возникавшие в помраченном разуме мужа и в пошлом разуме аптекаря Оме: «обломок колонны с драпировкой», «плакучая ива», «гений с угасшим факелом». Все это присутствует в памятнике Флоберу, плюс голая женщина с гусиным пером. Даже странно, что, выйдя из здания, видишь шпиль грандиозного Руанского собора.

В Руанском соборе – следуя собственным интересам и предписаниям путеводителя – внимательно рассматриваешь витраж с житием святого, который подвиг Флобера на «Легенду о св. Юлиане Милостивом», переведенную на русский Тургеневым. Но поскольку в голове – текст «Госпожи Бовари», то вдруг пугаешь туристов и богомольцев сдавленным самодовольным криком. Маленькое литературоведческое открытие, которое невозможно сделать, если не побывать в соборе самому. Второй любовник Эммы, Леон, разглядывает в ожидании встречи «синий витраж, на котором были изображены рыбаки с корзинами». Это и есть окно с житием св. Юлиана, в нижней части которого, согласно средневековой традиции, изображены «спонсоры» – руанские рыборотковцы. Так тень св. Юлиана появилась во флюберовской прозе за двадцать лет до повести о нем.

Наверное, это хорошо известно специалистам, а неспециалистам глубоко безразлично, но нельзя не поделиться радостью открытия, суть которого заключается в том, что в книжках – правда. Нельзя не поделиться и радостью другого открытия: тот, кто пишет в книжках правду, все-таки привирает. О Леоне сказано: «Он долго, пристально разглядывал его (витраж. – П. В.), считал чешуйки на рыбах, пуговицы на одежде...» Даже нижняя часть окна расположена слишком высоко, чтобы можно было сосчитать чешуйки (я их рассматривал в

бинокль), но если и предположить соколиную зоркость у Леона, то пуговицы он пересчитать не сумел бы: никаких пуговиц нет и быть не могло на одеждах рыботорговцев хiii века.

Для чего стоит все это обсуждать с такими подробностями? Для того, чтобы в очередной раз прийти в восторг от той пропорции правды и вымысла, которая делает хорошее искусство гармоничным, поднимая его до гармоничности природной, в которой тоже всегда присутствует обман и самообман: чего бы стоил закат без воздушной дифракции и хрестоматийных стихов?

Только в Руане становится по-новому ясен знаменитый эпизод падения Эммы с Леоном, за который Флобера обвинили в безнравственности и привлекли к суду. Одна из лучших любовных сцен в мировой литературе: мужчина приглашает женщину в крытый экипаж, и дальше описывается лишь маршрут движения кареты, из которой женщина выходит через полторы страницы.

Топографическая одержимость Флобера в «Госпоже Бовари» сравнима только с джойсовским «Улиссом». И хотя кое-что в Руане переименовано с тех пор, но общий рисунок движения восстановить легко, сев в такси на набережной возле ресторана «Ле Живаго» (Solianka Moscovite, Assiette du Cosaque, Veau Orloff и более загадочное Zapetchionie), – как раз тут экипаж впервые выехал к Сене.

Попытаемся представить, как описывал Флобер это иступленное кружение закрытой со всех сторон коробки на колесах, сексуальной камеры-обскуры. Какова была сила и степень сублимации у него, который предостерегал коллегу-писателя: «Вы потеряете свой гений в глубинах матки... Сохраните приапизм для стиля, совокупляйтесь с чернильницей...»

Как выглядел он, подминая под себя ненавистный город? Еще молодой, тридцатипятилетний, но уже траченный ближневосточным сифилисом: ранняя лысина, ранняя настоженность по отношению к женщинам, ранняя неприязнь к интиму. Ошеломленный собственной блистательной находкой – описание полового акта одними названиями улиц, кварталов, церквей: в кульминации на 33 строчках – 37 имен. Увлеченный эротической гонкой до забвения своего прославленного нормандского здравого смысла.

Можно прикинуть, сколько длилось это мобильное свидание, – получается не меньше шести – шести с половиной часов. В музее транспорта я рассмотрел уличный экипаж флоберовских времен, забрался внутрь. Понятно, Леон моложе, стройнее. И вообще. Но шесть с лишним часов в этой крохотной душегубке на летней жаре по булыжным мостовым и немощеным дорогам!.. Каким неисправимым романтиком надо быть. Или каким обладать чувством, скажем помягче, сопереживания – или тем, что в английском именуется *wishful thinking*. При том, что об извозчике, опытном профессионале, не занимавшемся никакими физическими упражнениями, а просто сидевшем на козлах, сказано: «...чуть не плакал от жажды, от усталости».

Конечно, Флобер – лирический поэт. Поразительно, что сюжетом своего великого романа он выбрал историю о том, как пагубно для человека принимать книжную, вымышленную реальность за подлинную. Ведь лучшие страницы книги, посвященной такой душе-спасительной идее, вдохновлены не имеющим отношения к действительности воображением. А судьба книги создала новую реальность – гораздо более жизненную и живучую. В городке Ри у церкви – мемориальная плита женщине, которую потомки постановили считать прототипом Эммы. На плите надпись: «Дельфина Деламар, урожденная Кутюрье. Мадам Бовари. 1822–1848».

Само существование Ри, который постановили считать прототипом Ионвиля-л'Аббей, где разворачивается главная драма госпожи Бовари, есть создание, по изумительному слову Заболоцкого, «неразумной силы искусства». Если от Флобера остались две убого обставленные комнаты в Руане и Круассе, то от Эммы – целый городок, куда два раза в день ходит

руанский автобус, точно так же, как за полтора столетия до этого дважды в день ходила запряженная тройкой лошадей «Ласточка».

Пятьдесят пять минут по дорогам спокойной прелести, мимо лугов с пестрыми, рыжими и русыми коровами, мимо беленых яблонь и аккуратно задраенных домиков, где понимаешь, почему в кондитерской есть пирожное «Квебекский кузен». Канаду не случайно освоили нормандцы – это северный народ, о чем напоминает и само имя. Еще севернее, суровее в Нижней Нормандии, которая беднее: ничего не поделаешь, в наше время природная красота непременно связана с бедностью.

Из Парижа в Нормандию (до Руана всего час с небольшим езды, не припомню такого перепада в пределах одной страны) попадаешь как в за границу: другие лица, другие фасады, другая еда. Другие замки по дороге – грубее, мощнее, «крепостнее». Другие городки, резко отличные от селений Бургундии, Аквитании, Гаскони, тем более Прованса: жестче в очертаниях, скупер в колорите, лаконичнее в движении. В нормандских городишках жить, вероятно, можно, раз в них живут, но всегдашняя фантазия путешественника – вообразить, что поселился тут навсегда, – прячется в испуге. Или все дело в той же «неразумной силе», которая заставляет ни в чем не повинный Ри представлять Эмминим Ионвилем?

Так или иначе, в этом – вероятно, наверное, наверняка уютном – городке меня охватила жуть, когда я вдруг представил, что обратный автобус почему-либо не придет. Становилось прохладно, единственный ресторан – естественно, «Le Vovary», – как все французские рестораны, был закрыт с двух до семи. Одна за другой заперлись все три мясные лавки на главной улице, аптека (Оме?), газетный киоск. Я пошел в бар «Спорт», где лысый круглощекий бармен с вислыми усами, близнец Флобера, скоро стал нахально поглядывать на часы и с грохотом опустил за мной железную штору. На улице было холоднее, чем было. Ни человека, ни машины. Я тупо вглядывался в поворот шоссе, вдруг поняв, что это Эмма ждет «Ласточку», что Эмма – это я.

В самом городке – опять-таки художественный баланс между реальностью и вымыслом. С одной стороны, мистика могильной плиты с заведомо несуществовавшим именем у церкви дивной красоты с резной дубовой террасой. С другой – цветочная лавка «Сад Эммы» и магазин «Видео Бовари» с большим портретом Клинта Иствуда. В бывшей сидроварне разместилась экспозиция заводных марионеток. «Галери Бовари» в Ри – все в рифму – это триста движущихся кукольных сцен из флюберовского романа. Кажется, трудно вообразить более явную и насмешливую банализацию трагедии. Но это снижение и убеждает внезапно в том, что Эмма – была. То есть – есть.

Сегодня гораздо большее сомнение вызывает существование Флобера. Хотя Руан практически тот же, услад писательской юности почти нет следа. «Буду курить по утрам на бульваре свою носогрейку, а вечером – сигару на площади Сент-Уан и выстаивать в ожидании начала уроков в кафе «Насьональ». Кафе исчезло, площадь теперь носит имя Шарля де Голля, с которым во Франции соперничает в топонимике только Жан Жорес. Нормальное французское равновесие: полководец, умерший в своей постели, – и пацифист, застреленный в кафе.

На площади – Наполеон, «конная статуя с разбухшей, словно от водянки, головой». Абсолютно точное описание, за Наполеона или за скульптора даже неловко: такой эмбрион не может так вздыбить коня. Отсутствуют «кабачки, трактиры и прочие заведения, коими пестрит нижняя часть улицы Шаррет». На улице Шаррет теперь автовокзал, откуда я уезжал в Ри и в Круассе в поисках Флобера.

В Круассе, где написано все и о котором не написано практически ничего, из автобуса выходишь у мэрии и начинаешь долгий скучный путь вдоль складов за заборами. Ничего отвратительнее на глаз нельзя себе представить, чем Сена в районе Круассе, на которую в красном халате любовался Флобер. Сейчас внимания достоин только в красивых ржа-

вых разводах сухогруз «Василий Бурханов», чей триколор на корме выцвел и тоже как-то покрылся ржавчиной до полного космополитизма. Но, наверное, «Василий Бурханов» не всегда стоит здесь, и с его уходом в Круассе воцаряется полная безрадостность. Рассматриваешь пейзажи этих мест флюберовского времени: неяркая красота, говоря сдержанно, ничто особенно не веселило взгляд и тогда, что и было, можно догадываться, по сердцу Флоберу. По письмам и мемуарам видно, как он не любил, чтоб на него давили, – это касается и неодушевленной среды.

Гораздо «правильнее» выглядит и называется ресторанчик у автобусной остановки – «La Flaubert» – с монументальным нормандским омлетом высотой в ладонь, с замечательной уткой в сидре, которая, впрочем, замечательна во всей округе, с обязательным камамбером и яблочным пирогом (повкуснее австрийского штруделя). Обед во всей Франции не назовешь досугом, в Нормандии же – это несомненный труд, увлекательный и нелегкий. Понятно, что века изощренной культуры постарались и для тебя, чужака и дилетанта, – знай делай как велят. Не пугайся обилия сливок и масла, промойвай руанскую утку или каэнский рубец положенным вином, опрокидывай вовремя кальвадос, ни в коем случае не отказывайся от сыра, завершай все чашкой кофе – и, может быть, сумеешь дойти до постели. Но мне-то надо было дойти от «La Flaubert» до Флобера.

Писательское имение в Круассе, особенно после эпической поэзии нормандского обеда, на диво прозаично. Во дворе стоит карфагенская колонна из Туниса, поставленная тут в 1922 году, – напоминание о «Саламбо», как нельзя более неуместное здесь, в контексте пейзажа. Самого флюберовского дома в Круассе нет, его разрушили еще в конце прошлого века. Остался крошечный изящный павильон в одну комнату размером. Попасть в него не так уж просто: надо стучаться по соседству, откуда выходит хмурая женщина, отворяет павильон и уныло ждет, пока почитатель рассмотрит незначительные картины, прочтет дюжину ксерокопий, уважительно потрогает стол и посмотрит в окно – на зеленую стальную ограду, на шоссе, на полотно железной дороги, за которой Сена с козловыми кранами, баржами, элеваторами, землечерпалками.

Здесь-то Флобер, попутешествовав в молодости по Европе и Ближнему Востоку, и осел, практически никуда не выезжая. Только в Руан – в двадцати минутах, еще в Париж – на подзарядку, да одно время в Мант, где происходили его любовные свидания с единственной, кажется, в жизни любовницей (проститутки не в счет) – Луизой Коле. К себе было нельзя из-за матери и племянницы, да и вообще – приличия, те самые, обличаемые, буржуазные, соблюдались. В Париж получалось долго, как объяснял Луизе Флобер, а Мант был на полпути, и лишних часа два выигрывались для писания.

Сын и брат врачей, проведенный детство при больнице, Флобер и писателем-то был каким-то медицински стопроцентным. Примечательно, что от карьеры юриста, навязанной семьей, ему удалось избавиться не путем убеждения – кто б ему поверил? – а убедительным для отца физиологическим способом. Что-то вроде эпилептического припадка свалило его в возрасте двадцати трех лет. Оправившись, Флобер возобновил занятия юриспруденцией, и припадок тут же повторился. Приходил в себя он долго: «Сегодня утром я брился правой рукой, – это письмо брату. – Но задницу подтираю все еще левой». Приступы случались еще и еще, и отец принял решение: сын бросил учебу и в итоге зажил тихой жизнью в Круассе на содержании семьи. Так исполнилось его намерение, четко осознанное еще в детстве, – десятилетний Флобер писал другу: «Я тебе говорил, что буду сочинять пьесы, так нет же, я буду писать романы...»

Так начался писательский период в жизни Гюстава Флобера, длившийся тридцать шесть лет, – до смерти. Чисто писательский, сугубо писательский, исключительно писательский («Я – человек-перо») – возможность никогда не отвлекаться ни на что другое (музыку и живопись он лишь полушутя называл «низшими искусствами»), не заботиться о пуб-

ликациях и гонорарах, с прославленной медлительностью составляя и переставляя слова. Письма Флобера пестрят свидетельствами этого мазохистского наслаждения: две фразы за пять дней, пять страниц за две недели.

Ничего, кроме кропотливого складывания букв. Этого права добился даже не сам молодой Флобер, а его организм, запротестовав так энергично и болезненно против неверного хода жизни. Знает ли история литературы столь мощный телесный довод в свою пользу?

Этот склонный к аскезе мономан вообще был в высочайшей степени телесен, физиологичен, но опять-таки строго литературно. Во французском гастрономическом обиходе есть понятие – «нормандская дыра». Когда человек чувствует, что переедает, а трапеза еще продолжается и прекращать неохота, то надо прерваться, выпить большую рюмку кальвадоса и передохнуть минут пять, тогда в желудке образуется «дыра» и аппетит возобновится. Переполняясь словами, Флобер вырывался на несколько дней в Париж, чтобы снова получить заряд зависти-превосходства и возвратиться в свое нормандское захолустье, свою дыру, вызывавшую у него время от времени животное отталкивание, физиологическую реакцию: «У меня несварение от излишка буржуа. Три ужина и обед! И сорок восемь часов в Руане. Это тяжело! Я до сих пор отрываю на улицы своего родного города и блюю на белые галстуки»; «Я прошел пешком через весь город и встретил по дороге трех или четырех руанцев. От их пошлости, их сюртуков, их шляп, от того, что они говорили, у меня к горлу подступала тошнота...» Пищеварительный процесс, столь важный для француза, тем более нормандца, проходил у Флобера бурно, но со знаком минус. Родной город он не переваривал буквально.

Он совершенно непристойно радовался выпавшему на Руан граду: «Всеобщее бедствие, урожай погиб, все окна у горожан разбиты... Ужасно забавно было смотреть, как падал этот град, а вопли и стенания тоже были из ряда вон».

Самое оскорбительное, что мог сказать Флобер о не понравившемся ему Бордо, – обозвать «южным Руаном». На это незначительное замечание стоит обратить внимание – ввиду его вопиющей несправедливости. Во всей Франции не сыскать столь непохожих друг на друга городов: средневековый облик Руана, его островерхие кельтские, британские дома с балками наружу, его узенькие извилистые улицы – и не по размеру просторный Бордо, с широкими проспектами и пустыми площадями, весь будто разом построенный в xviii веке. Как же слепо надо было ненавидеть Руан, чтобы возвести его имя в степень утратившего семантику ругательства на манер мата. «Здесь прекрасные церкви и тупые жители. Они мне отвратительны и ненавистны. Я призываю все небесные проклятия на этот город, поскольку он был свидетелем моего рождения. Горе стенам, которые укрывали меня! Горе буржуа, которые знали меня ребенком, и мостовым, о которых я снашивал каблуки!»

Что дурного в этом самом очаровательном из провинциальных городов Франции, с его действительно выдающимися храмами: кафедралом, древним восьмиугольным Сен-Маклу, светло-светло-серым снаружи и внутри Сент-Уаном? Чем виноват Руан, очень мало изменившийся со времен Флобера: тот же рисунок улиц, те же здания, даже население то же, сто двадцать тысяч?

Можно предположить, что город был обязан быть омерзительным, чтобы существовал веский довод в пользу глухого затворничества в Круассе.

И еще, конечно, комплекс самозащиты, отказ от глубокой нутряной принадлежности к тем самым руанцам, которых Флобер так показательно презирал. Косвенно такой вывод подтверждается пронизательным набоковским анализом «Госпожи Бовари»: «Эмма живет среди обывателей и сама обывательница. Ее пошлость не столь очевидна, как пошлость Оме. Возможно, слишком сильно сказать о ней, что банальные, стандартные, псевдопрогрессивные черты характера Оме дублируются женственным псевдоромантическим путем в Эмме; но не избавиться от ощущения, что Оме и Эмма не только фонетически перекликаются эхом друг с другом, но в самом деле имеют нечто общее – это нечто есть вульгарная бессердеч-

ность их натур. В Эмме вульгарность, пошлость завуалированы ее обаянием, ее хитростью, ее красотой, ее изворотливым умом, ее способностью к идеализации, ее проявлениями нежности и сочувствия и тем фактом, что ее короткая птичья жизнь заканчивается человеческой трагедией».

Если развернуть набоковский пассаж по схеме «человек смертен, Кай – человек, значит, Кай смертен», то получим «Эмма – это я, Оме – это Эмма, значит, Флобер – это Оме».

О чем-то сходном догадались братья Гонкуры, записавшие в своем дневнике: «Есть смутное ощущение, что он предпринимал все свои великие путешествия отчасти для того, чтобы поразить руанскую публику». И еще одно гонкуровское наблюдение – о парижской активности Флобера: «Я начинаю думать, что нечто нормандское – причем хитрое, закоренелое нормандское – есть в глубине этого человека, такого внешне открытого, такого экспансивного, с таким сердечным рукопожатием, выказывающего столь нарочито пренебрежение к успеху, рецензиям и публичности, и которого я вижу тайком собирающего слухи, налаживающего полезные социальные связи, работающего над успехом усерднее, чем кто-либо другой...»

Уже обосновавшись навсегда в Круассе, Флобер все продолжал строить заведомо, очевидно – для него самого, беспочвенные планы дальних путешествий. Беспрестанное стремление убежать, либо в пространство, либо во время, – совершенно Эммины мечты о дальних странах и далеких эпохах, хрестоматийный образец мещански романтического эскапизма. Эпохи Перикла, Нерона, Ронсара, Китай, Индия, Судан, пампасы, о которых он грезил вслух, были далеко, а Париж в двух часах сорока минутах на поезде. Там-то он становился тем первопроходцем и конкистадором, который шокировал Гонкуров.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.