

ЗНАНИЕ

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ЧЕЛОВЕК
И ПРИРОДА**

1/90





ФАКУЛЬТЕТ

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО С 1975 ГОДА

1/90

ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРА И ПРИРОДА

**В этом выпуске
читайте:**

М. СОКОЛОВ

**КОРИН
И ГОРЬКИЙ**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1990**

СОДЕРЖАНИЕ ВЫПУСКА

Автограф ЧиП

Человек, культура и природа. Мосты творчества. Беседа с писателем и издателем А. Ровнером (3)

Человек и природа

М. СОКОЛОВ. Корин и Горький (14)

К семинарским занятиям факультета ЧиП

Советуем прочитать (49)

Экология культуры

А. МОРОЗОВ. «Аз есмь всему миру свет...» (51)

Галерея ЧиП

Весенний всадник (60)

Парадокс человека

И. ШЕВЕЛЕВ. «Чресленная» философия Василия Розанова (63)

Экологическая фантастика

И. ГЕРБ. Жертвоприношение коня. (Продолжение). (78)

Антология ЧиП

А. РОВНЕР. Бестиарий (93)

Редактор-издатель Н. ФИЛИППОВСКИЙ

На вопросы
отвечает
писатель
и издатель
(издательство
«Гнозис»,
США, Нью-Йорк)
Аркадий РОВНЕР

— Вы ведь, кажется, учились в Москве?

— Я закончил в середине 60-х годов философский факультет университета.

— Да, вот Ваш curriculum vitae: «Аркадий Ровнер — прозаик, поэт, философ, публицист — сформировался в московском подполье в период художественного и религиозно-философского подъема шестидесятых годов. Эмигрировал в Соединенные Штаты в 1973 году. На Западе изучал восточно-христианское богословие, религиоведение, современные духовные течения, преподавал богословие, философию, психологию. С 1978 года издавал в Нью-Йорке религиозно-философский и литературный журнал «Гнозис». В 1982 году выпустил двуязычную двухтомную Антологию «Гнозиса» — своеобразный мост между русской и американской литературой и изобразительным искусством 1960—1970 годов. В своем собственном творчестве и издательской деятельности противостоял идеологизации и политизации искусства, разрабатывал эстетику многомерного метафизического искусства прорыва и преображения... Публиковался по-русски и по-английски... Выступал в западной прессе как автор статей и научных

**ЧЕЛОВЕК,
КУЛЬТУРА
И ПРИРОДА**

Мосты творчества

публикаций... Опубликована книга рассказов «Гости из области» (Мюнхен, 1975 год), два романа «Кала-лацы» (Париж, 1980 год) и «Ход королем» (Нью-Йорк, 1989 год) и пьеса «П. Я. Чаадаев», написанная в соавторстве с Викторией Андреевой (Нью-Йорк, 1989 год). Так кому, как не Вам, оценить сходство и различие роли искусства в советской и американской культурах?..

— Знаете, я льщу себя мыслью, что воспитан не массовой культурой, как бы она ни называлась, советской или американской, а стремился создать свою собственную духовную среду. В ней могут соседствовать Борис Козлов и Гюисманс, Веня Ерофеев и Август Стриндберг, Жозеф де Местр, Елена Петровна Блаватская и многие другие духовно близкие мне люди. Эта внутренняя среда начала формироваться еще в начале московских 1960-х годов. Антология «Гнозиса», собственно, и была первой (и пока, кажется, единственной) манифестацией этой эстетики.

Другое дело, что я пытаюсь Антологией «Гнозиса» создать уникальный мост между русской и американской культурами. Со мной работали три редактора: Виктория Андреева и два молодых американских поэта Юджин Даниэл Ричи и Стивен Сартарелли. Мы не просто свели вместе сто русских и американских поэтов, прозаиков и художников. Мы создали единый контекст, единую творческую ауру, эстетическое единомыслие. Выпускаемые сейчас альманахи обычно просто надергивают отовсюду имена. При этом упускается из виду, что произведение искусства в чужеродном пространстве искажается. Вспомним единство творческого контекста в русских журналах начала века. Тогда и каждое издательство имело свое собственное лицо. Сегодня же из-за коммерческого и идеологического крена, как здесь, так и на Западе, этот принцип постоянно нарушается. А ведь все должно существовать на своем месте, и произведение искусства может умереть от неудачного соседства.

— Неужели так трудно собрать духовно близ-



ких людей и выпускать свои собственные журналы, альманахи, антологии?

— Нам это стоило нескольких лет жизни. Дело в том, что сегодня издательства, журналы субсидируются различными идеологическими группами. Они стремятся обратить искусство себе на пользу, утилизировать творчество. Всякая идеология стремится подогнать художника под свои задачи. Даже просто помещая его в свой контекст на радио, в журналах, по телевидению.

Какие-нибудь суффражистки или гомосексуалисты, левые радикалы, или неомарксисты, или ортодоксальные сталинисты — кто угодно, но не писатель задает ориентиры публике. При этом совершенно забывается, что искусство — автономный регион и само может и должно вести современное общество.

Подбор авторов в нашей Антологии определялся исключительно эстетическими критериями, общностью художественного поля. Для нас было важно то, что мы спорим не с идеологическими группами, будь то русские шовинисты или американские концерны. Мы находились в диалоге с теми, кто работал с нами в тех же пластах — с символистами, прера-

фаэлитами, сюрреалистами, дадаистами или конструктивистами. Если мы с кем-то и спорили, то именно с ними, с их эстетикой, с их видением мира. Мы ищем новые формы для старых идей. Мы традиционалисты, как Борис Козлов, который обращается к иконе средствами сегодняшнего искусства. Человек вырастает из органичной ему духовной среды. И только она питает художника.

— Был ли резонанс у Антологии? Не сгинула ли она без следа в безбрежном книжном море Соединенных Штатов?

— В Америке все исчезает и все остается. У нас прошло множество литературных вечеров, обсуждений, появились рецензии. То, что я был принят в Пен-клуб сразу после выхода Антологии, безусловно, знак признания и нашей работы, и нашей эстетики.

— А в чем Вы видите главные особенности Вашей эстетики?

— Прежде всего в преодолении идеологичности. Той идеологической ограниченности, ожесточенной борьбы, которая ведется даже независимо от государственных границ. Я как-то говорил по Московской программе телевидения о «третьей литературе». Есть советская литература и есть антисоветская. Они оказываются едиными в своей тенденции. Для них литература — служанка их идеологии. «Третья литература» стремится снять план борьбы между идеологиями. Конечно, идеологический аспект в ней выражается также, но не он определяет ее. Эстетический, метафизический, психологический пласты в ней не являются приложениями к главному идеологическому козырю писателя. Я против агрессии идеологии в сегодняшнем мире. Единственная борьба, которой я сочувствую, это борьба за свой творческий дар. В христианских понятиях это «спасение души», в буддийских — «освобождение», мокша. И даже му-

сульманское понятие «джихада», «священной войны» также предполагает традиционный смысл борьбы с самим собой, а не со своим соседом.

— Не кажется ли Вам, что в такой постановке вопроса мы подходим к проблеме экологии как проблеме выживания человека в полноте своих творческих потенциалов?

— Безусловно. Я уверен, что острейшей экологической проблемой сегодня является вымирание творческого человека. Современное общество не оставило ему ни малейшей клеточки, где он мог бы существовать именно как творческий человек. В свое время Сервантес так сожалел о вымирании рыцарей, «уничтоженных как класс», как я сегодня о судьбе художника. Это действительно проблема. Творческий человеческий дар — естественный природно-духовный ресурс, уничтожаемый современной цивилизацией на Западе и на Востоке. Люди ведь одарены очень щедро и по-разному. Но сегодня общество устроено так, что эти творческие потенциалы поголовно вытравливаются. Творческие люди — это те, кто сумел противостоять такому разрушению. Само противостояние чудовищно трудный процесс. Но я думаю, что сегодня это единственно серьезная, важная и достойная борьба, которая может и должна вестись на Земле.

— Но на что опереться человеку в этой борьбе, если общество, как Вы сказали, от рождения до смерти человека беспощадно вытягивает его под свой капот?

— Я бы сказал, что творческий человек всегда связан с неким «ноуменальным объектом». Он не разорвал ту пуповину, которая, например, есть у каждого ребенка, у каждого дерева. Я имею в виду утрачиваемую людьми связь с «большим космосом», с макрокосмосом. Еще Тейяр де Шарден отмечал, что сегодня люди привыкли лишь к поверхностному

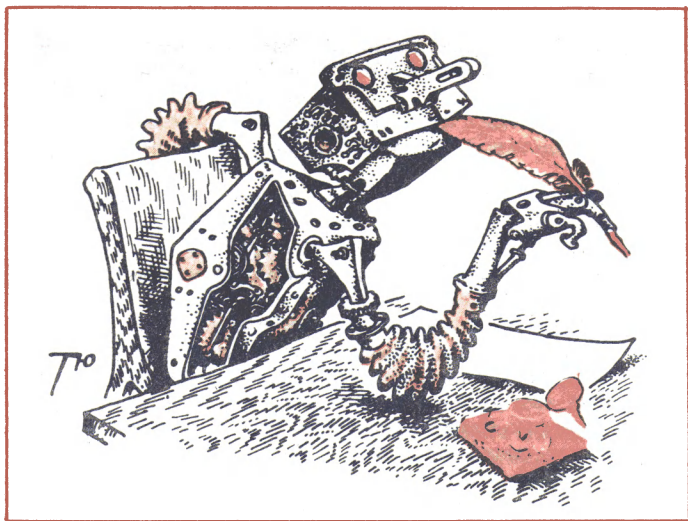
касанию друг друга. Происходит сужение жизненного горизонта существования человека. Этим наша цивилизация отличается от традиционного общества, в котором были мощные духовные доминанты, связующие человека с большим космосом. Сейчас, мне кажется, эта связь осталась только у тех немногих людей, которых я назвал творческими. Это последняя связь человечества с макрокосмом. И последняя надежда человека и мира.

— Другими словами, они сами по себе — объективно — являют достояние человечества?

— Да, это как бы мост между нашим и большим мирами. У Василия Кандинского есть образ вытянутых в движении треугольников. В их острие находится художник, видящий то, что не видят другие. Обычно он бывает осмеян при жизни. Есть печальная закономерность укороченной жизни творческих людей. Затем его опыт становится общим, и он превращается в кумира, нередко выхолощенного идеологией.

— Вы говорили об обществах, устроенных по-иному?

— Мир традиционно устроенных, иерархических культур видит свою цель и объективное предназначение не в самосохранении, не в экспансии, не в самообогащении, а в трансцендировании, то есть в выходе за свои пределы. Оно и как целое, и каждой своей частицей нацелено на некую ноуменальную информацию. Мы можем назвать ее Высшим Разумом, Духом или Духовным Синклитом, Ангелом или Богом. В Талмуде написано: пределом каждой вещи является страх Божий. То есть каждая чашка, дом или книга должны напоминать о высшей реальности. Если вещь замыкается на человеке, его пользе, то можно быть уверенным, что в этой культуре не все благополучно и что она обречена на экологический кризис.



Именно объективная высшая реальность является гармонизирующим фактором традиционного общества. В таком обществе нравственность регулирует отношения людей успешней, нежели уголовный кодекс. Духовная доминанта дает интеллектуальные и эстетические понятия о порядке. Через годичный цикл, соучастие человека в космическом ритме, через религиозные посты и праздники происходил индивидуальный или коллективный выход на ноуменальный мир. Каждое событие и каждая вещь были упоминанием и возвращением человека в высший мир.

Общество, в котором мы сегодня живем, не просто исключает или искажает идею духовного космоса, но построило очень сложную систему заслона, экранирования от него. Происходящая профанация, вульгаризация высоких идей, носит более катастрофический характер, нежели простое отрицание их.

Христос учил, что сначала надо возлюбить Бога, а потом ближнего своего. Сегодняшний мир, вся его идеологическая демагогия строится на подмене поня-

тий. Звучит призыв служить ближнему как высшему духовному существу. В результате получилась подмена, за которую мы дорого расплачиваемся.

— Происходит как бы нарушение духовно-экологического баланса, утрачивается точка опоры?

— Вот именно. У меня есть рассказ «Квартиранты». К человеку в дом вторгаются непрошенные гости, которые притесняют его самого, его семью. На них нет никакой управы. Человек не знает, что ему делать. В основе рассказа буддийская притча о бесах, вторгшихся в душу человека. Если их убить, то умрет и человек. Бесы с ним срослись.

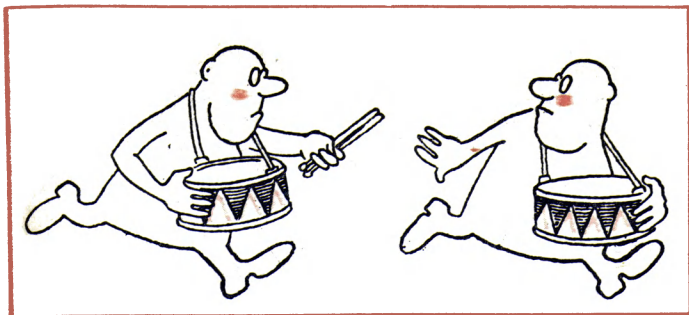
То же мы наблюдаем в сегодняшнем мире. Если различать три уровня бытия: космический, социальный и духовно-психологический, то беспорядок происходит на всех уровнях. И борьба с этим беспорядком, противостояние ему тоже должно быть на всех уровнях.

У Владимира Соловьева есть идея духовной пирамиды. Три ее грани, встречающиеся у вершины или расходящиеся от нее, — священство, царство и пророчество — это три канала высшего разума и воли, пронизывающие общество.

— Но что конкретно может сегодня делать отдельный человек? Очищать себя?

— Не только. Необходимо и расчищать площадку для строительства нового дома. Скорее всего таким домом может стать новая духовная доминанта, новый миф.

— Действительно, мне пришло в голову, что наш век, унаследовав антимифологизм девятнадцатого века, успел «натворить» столько псевдомифов, что мы уже не знаем ни как живем, ни зачем живем. Вы имеете в виду миф как органическое мировоззрение, связующее человека с миром и самим собой во времени и пространстве, в вечности и многомер-



ности. Но, может быть, творчество сегодня — это «придумывание» мифа, хотя бы и для самого себя?

— Я думаю, что задача творческих людей — прислушивание к тому новому, что приходит в социум, космос, человеческую душу. Это как бы складывание мозаичных осколков вечного будущего, которое ищет реализации.

— Если вернуться в день сегодняшний, то в чем видится Вам общий культурный смысл сегодняшних приездов эмигрантов в Советский Союз?

— В восстановлении баланса. Я думаю, что России не хватает западного опыта, но не слепого, подражательного, а трезвого, выстраданного, зрячего. И в этом смысле я вижу себя лишь как инструмент экологического баланса именно в силу своего двойного опыта и видения. И Запад, и Восток пребывают сейчас в одинаковом неблагополучии. Везде земля, вода, воздух, творческий человек находятся в бедственном положении. И надо совместно решать, как спасти дар Божий. Для себя я и мои друзья решили (или попробовали решить) эту проблему. Результат — мои книги, статьи, издательство.

— То есть речь не об очередной конфронтации, а о едином конструктивном творчестве? В таком

случае можно рассматривать это время как «годы учения и странствий Вильгельма Мейстера»?

— Возможно, хотя я уехал и не в том возрасте, когда учение максимально полезно. Все-таки не 15—20 лет было, а 35... Но там я практически реализовался как писатель. Ведь здесь я не напечатал за всю жизнь ни строчки. Только сейчас я пробую напечатать что-то из своих вещей.

— А Вы не боитесь, что контекст культуры здесь изменился, и, увезя его с собой, Вы можете вернуться «последним из могикан»?

— Я думаю, что если человек не становится статуей, не окаменевает, то он может обеспечить внутреннюю связь с тем, что его питает и кого питает он сам. Я надеюсь, что изменения произошли как раз настолько, чтобы слышать мои книги, мой опыт, мою атмосферу.

— Брат у писателя интервью и не попросить автограф — это почти неприлично. Что Вы можете предложить нашим читателям?

— У меня есть цикл стихов «Бестиарий». Здесь описываются разные цветовые и душевные аспекты человека — белый, серый, красный и так далее. Чтобы было понятно, скажу, что черный человек — это «Черный квадрат» Малевича — аспект человека и космоса.

— Спасибо. Читатель найдет этот цикл в конце выпуска в традиционном отделе «Антология ЧИП», который ведет Венедикт Ерофеев.

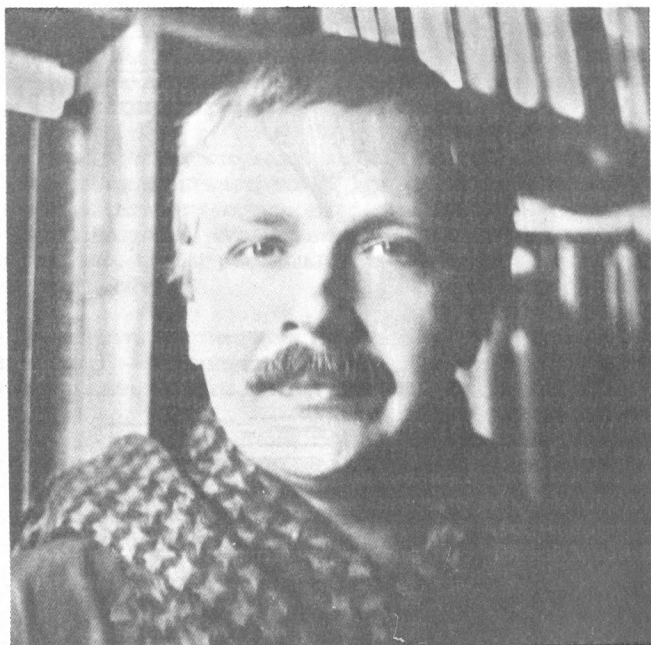
Беседу вел *И. СЕМИЦВЕТОВ*

**В ближайшем выпуске читайте беседу
с митрополитом АНТОНИЕМ СУРОЖСКИМ**



Подготовительный набросок углем к портрету М. Горького.
Павел КОРИН. Сорренто. 1932 год.

СОКОЛОВ Михаил Николаевич, родился в 1946 году. Кандидат искусствоведения. Автор исследований по символике художественной культуры средневековья и Возрождения, а также статей и книг о зарубежном и русском искусстве XX века. Нашему постоянному читателю знаком как ведущий «Галереи ЧИП».



М. Соколов КОРИН И ГОРЬКИЙ

Трудно сейчас наверняка сказать: Луначарский ли, художники ли — Богородский, Ходасевич — приблизили звездный час Павла Дмитриевича Корина. Слухи об удивительном живописце, бывшем палехском богوماзе, который на арбатском чердаке пишет фантазмагорический по смелости замысла «Исход», некий обновленный вариант эпического ивановского «Явления» — так гласил, в частности, один из популярных слухов, — распространились по Москве к осени 1931 года весьма широко. Поток посетителей из художественного, артистического, литературного мира все нарастал. К концу августа на коринскую верхотуру припорхнула весть о близящемся визите на солидном правительственном уровне.

Накануне ослепительного дня, направившего в новое русло течение всей его судьбы, Корин поделился этой вестью со своим неизменным наставником — Михаилом Васильевичем (Нестеровым) во время очередной традиционной прогулки в Новодевичьем монастыре. Внушительно опираясь на массивную палку при ходьбе, Нестеров веско слушал, вставляя редкие замечания, лишь порою перераставшие в длинную наставительную фразу. Говорил главным образом Корин — о том, что ни черта у него не готово к столь торжественному приему, в мастерской лишь разрозненные фрагменты грандиозного замысла. Да и сама мастерская — пять крутых пыльных маршей, темень черного хода, пресловутая пудовая кашеева дверь, теснота рабочей комнаты — уж наверняка расхолодит именитых гостей еще до просмотра. Кругом сияло разгоравшееся мягким теплом бабье лето, но благодатная погода не умеряла коринского беспокойства. Нестеров же не столько советовал, сколько предостерегал.

Но день 3 сентября 1931 года так или иначе настал.

В 10 утра, в самый разгар рабочего времени чердак огласился требовательным звонком. Торопливо распах-

нув дверь, Павел узрел на пороге Ювеналия Митрофановича Славицкого, заведующего «Всекохудожника», тот, тоже взволнованный, тяжело дышал от быстрого крутого подъема.

— Павел, сейчас же вниз, — выговорил Славицкий, — к вам Горький с Бухариным поднимаются.

Весть была абсолютно неожиданна, хотя издавна назревала с подспудной закономерностью по закону сходящихся по пути к горизонту прямых. Долгие годы имя писателя было окружено для художника ореолом взволнованного уважения. В отличие от Михаила Васильевича, пришедшего к Горькому и затем расставшегося с ним на долгие десятилетия, Корин бессознательно издавна стремился к Горькому, и путеводные указатели заслоняли помехи и преграды на этой дороге. В детские годы мальчиком слышал он разговоры мастеров-иконописцев, что знаменитый, воюющий с царем писатель Горький вышел из их среды, мальцом растирал краски и мел пыли в нижегородской мастерской Салабанова. Как много позднее рассказывал Павел Дмитриевич, «с его произведениями я впервые познакомился лет четырнадцати, примерно в 1906 году. Это были рассказы в виде маленьких книжек и стоившие что-то очень дешево. Особенно большое впечатление произвел на меня «Челкаш». Еще невестою водил он Прасковью Тихоновну на мхатовские спектакли по взбудоражившим всю планету пьесам Горького, и возвращались они пешком, в спорах, но чаще в молчаливом тревожном раздумье над каскадом ниспровергнутых в зал вопросов, ответы на которые давала сама жизнь революционной России.

Но все это вспомнилось после, когда ушли именитые гости. Теперь же, ни слова не молвив Славицкому, Павел метнулся назад в комнаты. Впопыхах окинул глазом мастерскую. У стены, отнюдь не в выставочном параде, а рабочей стопкой прислоненные к стене, ждали суда Горького и Бухарина «Слепой», «Схимница», «Холмогоров», «Отец и сын», еще незавершенные, пронизанные теплом творения палехские пейзажи.

Корин единым духом предупредил жену и брата, прервавшего свое дело, бросив:

— Паша, стулья! — и кинулся на лестницу.

На втором этаже тем временем остановилась в оживленном прении многочисленная группа. Горький с его больными сердцем и легкими с усилием одолел первый подъем и задержался, чтобы передохнуть, цепко схватившись за перила. Мнения спутников разделились: одни, особенно горячо призывавшие к конечной

цели, теперь робко стушевывались, боясь рисковать здоровьем Алексея Максимовича, другие все увереннее настаивали, что дальнейший подъем невозможен. «Был бы лифт, а так — дело гибельное». Чувствовалось, что опасения витали уже не только вокруг здоровья Горького, сколь вокруг рискованности самого визита к крамольной картине. Оживленно-светский, предельно собранный Бухарин сохранял изысканный нейтралитет. Партия «отзовистов» все же постепенно брала преимущество, и Горький уже явно заколебался, когда сверху появился Павел. В волнующейся кучке людей он узнал нескольких знакомых, в том числе художницу Валентину Ходасевич с мужем. Ближе всех к Горькому держались его сын Максим и невестка Надежда Алексеевна. Увидев Корина, Алексей Максимович заметно оживился:

— Ну что ж, вот и хозяин пришел, надо подниматься.

Ведомые Кориным, гости двинулись дальше, голоса осторожных умолкли. С несколькими привалами на вынесенных стульях добрались до путаной прихожей, до студии и сразу приступили к делу. В воздухе повисло молчание беспощадно строгого, но истово искреннего экзамена. После многозначительных вступительных фраз Павел начал одну за другой переворачивать картины лицом, без всяких комментариев в сторону зрителей — волнение, впрочем, вряд ли позволило бы ему пространно рассуждать о своих персонажах. Молчали Горький и Бухарин, погруженные в созерцание. Порою, не нарушая тишины, пришедшие писали краткие записочки, деликатно обменивались ими. Напряжение росло, ощутимо окутывая мастерскую, чреватое эмоциональным взрывом, так хорошо знакомым людям, близко знавшим Горького-зрителя. Во время очередной перестановки писатель наконец разомкнул круг безмолвия:

— Здорово, черт возьми, ох, как здорово, — прокотал его глуховатый басок. И при виде «Слепого», расставившего пальцы, словно в предчувствии незримой страшной стены. — Да, вы смотрите! Его руки, пальцы — это глаза и уши слепого!

Окончательно дело решили монументальные «Отец и сын», вынесенные к свету, угрюмые глашатаи, выводящие зрителя ко всему воображаемому миру «Реквиема» своим гремучим молчанием. Увидев их, Горький встал, крепко пожал руку Павлу со словами:

— Отлично, вы — большой художник! Вам есть что сказать людям. У вас настоящее здоровое, кондовое искусство. Что за богатыри!

Растерянный Корин смущенно благодарил. Вскипали оживленные реплики, разговор ширился, вливаясь в нормальное светское русло. Нечаянно вдруг возникла совершенно новая тема.

— Послушайте, — с ходу заявил Алексей Максимович, — вам непременно нужно ехать в Италию, посмотреть великих мастеров.

После этих слов подошли к вещам брата Александра. Горький особенно залюбовался виртуозной копией с «Мадонны Литты». Италия обретала зримый облик.

— А вам бы еще и в Париж, — это уже Горький к Александру, — скопировать «Мону Лизу». Уверен, у вас получится.

Братья в ответ на это лишь любезно улыбались, по воспоминаниям В. Ходасевич, принимая это, вероятно, просто за вежливый светский разговор.

— Вот как раз через месяц я туда поеду, — продолжал Горький, — собирайтесь, и вместе со мною!

— Разве что у вас в кармане — робко иронизируя, вставил Павел.

— Ну, в карман вы ко мне не поместитесь, а вот приходите завтра в двенадцатом часу на Малую Никитскую, знаете, нелепый такой домина номер шесть, я там живу. И договоримся обо всем.

Гости стали прощаться. Напоследок Горький попросил Александра продать ему копию «Мадонны Литты», тем самым дополнительно повергнув братьев в крайнее замешательство.

Позднее братья, тщательно упоковав копию, понесли ее в узорчатый декадентский особняк на Малой Никитской в дар, но Алексей Максимович категорически отказался от всяких безвозмездных жестов, и,

наверное, впервые вещь, вышедшая из мастерской братьев Кориных, была продана.

После визита Корин долго сидел, беседуя с женой, пораженный сказочным блеском открывающейся перспективы. «У нас был Горький. Мое художество понравилось. Я еду в Италию», — повторял Павел.

Вечером, не сговариваясь, поспешили к Нестерову поделиться с ним своей радостью. Возвеселился и Михаил Васильевич, вспоминая свое итальянское путешествие 1908 года, когда он побывал у Горького на Капри. Просил поклониться итальянской земле, прежде всего вечному городу, сразу стал набрасывать наилучший план поездки, список памятных, которые надо непременно посмотреть.

Перед выездом Павел хотел отдохнуть, собраться с силами, работа шла плохо, на тормозах. — Остававшийся до выезда месяц провели в родном Палехе. Дни стояли теплые, солнечные, природа действовала особенно целительно, как мерный напев старинной, чинно и властно охватывающей пространство мелодии. Первым делом, как водилось, зашли в Палехе к Голикову, допоздна беседовали о не всегда легких, но все же идущих на лад делах «Артели древней живописи», о том, как сказывалось на мастерах «Артели», нераздельно связанных с окрестным деревенским бытом, движение неумолимого танка сплошной коллективизации.

У Павла, когда он возвращался в Москву, мелькала мысль, что по приезде из Италии он может вообще больше не увидеть Палеха, сельской России вообще, а вместо всего этого — зияющий черный провал в бескрайней степи.

Наконец 18 октября с Белорусского вокзала отошел поезд «Москва — Берлин», где в отдельном, почти правительственном вагоне ехали Алексей Максимович с сыном и невесткой, сопровождающие, в том числе давний друг семьи, «ангел-хранитель Липа» (медицинская сестра О. Черткова). Ехали и братья Корины, обретшие чопорно-официальный облик в новеньких, с иголки, сшитых к путешествию костюмах, в которых они чувствовали себя крайне неловко.

Расставшись на три месяца со своим знаменитым спутником в Мюнхене (Горький с семьей ехал в Италию без остановок), братья задержались до конца октября в «баварском Париже», затем продолжили свой путь, прибыв наконец в вечный город. Предоставленные самим себе, они острее воспринимали дорожные впечатления короткой поездки до австрийской границы. Всюду виднелись пестреющие желтой, красной, черной типографскими красками плакаты недавно завершившейся кампании выборов в рейхстаг, где фашисты

заняли второе место, собрав более шести миллионов голосов.

Пока поезд с братьями Кориными завершал свой бег по долинам баварских Альп, то и дело скрываясь в непрерывно меняющихся друг друга тоннелях, в четырехстах километрах к северу, в Гарцбурге, неподалеку от знаменитой бесовской горы Броккен, завершалось неофициальное совещание крупнейших немецких промышленников, генералов рейхсвера, правых политических лидеров. В тихой, почти семейной обстановке маленького курортного городка власть предержащие окончательно поставили важнейшей стратегической задачей на будущее установление железной элитарной диктатуры, приблизив тем самым скорейшее наступление «европейской ночи» (вскоре в широкий журналистский обиход вошли эти слова, являвшиеся болевой реакцией давнего «друга-врага» Горького поэта Ходасевича на пошлость и грязь окружающей действительности).

Горький в общении с Кориным почти не касался симптомов страшного недуга, надвигающегося на мир, но они неизменно давали о себе знать повсюду, в том числе и в обстановке фашистской Италии. Смертельное раздражение вызывали не только просто праздные зеваки (как писал Горький полпреду СССР в Италии П. Керженцеву, «чувствую необходимость вооружиться огнестрельным инструментом на предмет устрашения любопытствующих дикарей»). Близ Сорренто в этом отношении было гораздо тише, чем в предыдущих итальянских резиденциях писателя, и лишь изредка кололи глаз зайчики на стенах от направленных на него биноклей.

Больше волновало иное. Официальное правительство Муссолини заняло к прославленному гостю Италии позицию дипломатического нейтралитета. В самой увесистой и помпезной энциклопедии всех времен и народов «*Enciclopedia Italiana*», этом монументальном культуртрегерском предприятии фашистского режима, Горький был охарактеризован в достаточно академически-благожелательных тонах. Но в реальности за писателем был установлен неусыпный надзор, отчеты по которому порой ложились непосредственно на стол «первому римлянину» (один раз, возвратившись на соррентийскую виллу после ее ремонта из Неаполя, Горький невесело шутил в письме: «Через некоторые дни едем в Сорренто, где все готово уже: лимоны, шпионы, лаун-теннис под окном у меня»). Тщательно перлюстрировалась колоссальная переписка. Производились обыски по соседству с горьковской виллой, у его друзей. Сыну Горького Максиму Алексеевичу, автомобилисту и энтузиасту мототрициклетного спорта, на дорогах бесконечно докучали непре-

рывными проверками документов. Применялись и более жестокие приемы психологической войны: итальянская пресса вдруг начинала раздувать слухи, вроде напечатанных черным по белому в 1927 году «сведений из непроверенных источников», о том, что «Максим Алексеевич Горький расстрелян Советской властью».

Слежка справа переплеталась со слежкой слева, со стороны родной державы.

Зная о честолюбивых помыслах писателя быть первым советником, мудрым и независимым визирем «красного царя», Сталин действовал и здесь с присущим ему изощренным умением воплощать пословицу «доверяй, но проверяй» в патологически грандиозных масштабах. Уже в 1920-е годы в Кремле лично для товарища Сталина была создана новаторская для тех лет система прослушивания телефонных разговоров членов Политбюро. Конечно, на чужой земле, «где цветут лимоны», трудно было осуществить столь же эффективные свершения передовой инженерной мысли. Здесь все решали не технические новинки, а люди, многочисленный персонал, окружающий Горького и обеспечивающий его сверхкомфортный быт. Для сталинских целей весьма полезна была и роль заложника, которая была уготована для сына Горького. Баловень судьбы, привыкший жить размахисто и беззаботно, он, как отмечают многие, был окружен каким-то роковым ореолом, предвещающим его раннюю смерть. И в этом смысле утка о «расстреле сына Горького», выпущенная итальянской бульварной прессой, действовала в направлении, вполне совпадающем с целями кремлевского диктатора. Измотанным, чувствующим себя в вечной осаде человеком легче управлять. За роскошью соррентийской жизни, ее миллионерским размахом чувствовался — и об этом Корин потом не раз рассказывал жене — тайный надрыв. Признаки жгучей тревоги сказывались у Горького и в непрекращающемся винопитии, и в лихорадочном курении, наркотический ритм которого с переменным успехом пытались сбить врачи. Горький сам растравлял собственный туберкулез, болезнь становилась как бы талисманом, сберегающим его духовную независимость.

Продвижение Европы к краю ночи придало символический смысл горьковскому очерку «Терремото» о страшном землетрясении 1930 года, когда некоторые селения и даже целый город Вилланова к северо-востоку от Неаполя вообще смело с лица земли (в окрестностях Сорренто ощущались лишь слабые толчки). Недаром в очерке, мгновенно переведенном на многие языки мира вплоть до японского, в связи с природной катастрофой вспоминались кровопролитные сражения итальянской и австрийской армий под Изонцо в годы первой мировой войны.

В самом конце января Корины вместе с сыном Горького, с которым успели уже крепко подружиться в римские свои дни, выехали наконец из вечного города в Сорренто. Максим Алексеевич позвонил по телефону на виллу, предупредил Надежду Алексеевну, что они нынче будут. Перед последней трактирией на южном выезде из Рима остановились. Трактирщик, приятель Максима, радушно вышел навстречу гостям с бокалами на подносе. Братья воздержались. Максим с шофером-итальянцем, которому чаще всего доставалась чисто пассажирская роль, выпили легкого красного вина.

Садясь за руль, Максим Алексеевич с усмешкой обернулся к Коринам.

— Ну, братья, держитесь.

Темпераментная, артистическая натура, страстный теннисист, сын Горького был известен и как отчаянный водитель-лихач. Три года назад в беседе с Коненковыми за вечерним столом речь у Горького зашла об автомобильной удали Максима, о том, что не «сносить ему головы». Но и сам Горький обожал стремительную езду. Вечерами обычно выходил на балкон виллы в черную южную ночь и, завидев издали несущиеся со скоростью метеора фары, возвещал домашним: «Максим едет. Липа, давайте ужинать».

Вечерело, но было еще светло. Открытая «Ланча», словно оправдывая свое фирменное имя («копье»), рванулась вперед по узкой извилистой дороге, развивая скорость свыше 100 километров в час. Ветер свистел в ушах. Поеживаясь от безудержной гонки, братья

совершенно отвлеклись от живописных красот, пролетавших мимо.

Внезапно прямо по курсу вынырнула встречная машина. Избегая смертельного лобового столкновения, Максим резко взял в сторону. На «Ланчу» надвинулась какая-то медлительная темная куча, последовал гулкий удар, треск. Павла Дмитриевича что-то остро садануло по голове, и он провалился в темноту, подсознательно ощутив вторжение чего-то страшного и непоправимого.

Когда Корин пришел в себя и с трудом разлепил веки, сплошь залитые кровью, около него уже хлопотал брат, отделавшийся испугом. Оказалось, что автомобиль Пешкова врезался в телегу, на которой крестьянин, расторговавший в Риме свое вино, вез пустые бочки. Увесистый кусок бочки острой щепой и ударил Корина по голове. На шоссе громоздилась туша убитой напавал лошади. Хозяин бочек, покряхтывая, выбирался из придорожного виноградника, куда его перебросило ударом. Максим (ему из головы вырвало солидный клоч волос) вместе с итальянцем-шофером засыпали передок машины, сползшей в кювет и начинавшей гореть, песком.

На какой-то станции, оказавшейся поблизости, Корину дали проглотить два сырых яйца, так как у него еще была сильно ушиблена грудь, рану на голове густо смазали йодом и перевязали. Скоро приехала вызванная по телефону машина из полпредства, пострадавших забрали в Рим, оставив Александра около разбитой «Ланчи» караулить вещи. Максима и Павла привезли в клинику профессора Бастинелли, одну из лучших в Риме, вернулись забрать Александра.

Еще несколько раз Павел Дмитриевич ходил к Бастинелли, пока окончательно не сняли швы. Когда в очередной раз ворошили еще незажившую рану, чистили ее, он, чтобы хотя бы мысленно унять нестерпимую боль, глухо ругался, рассчитывая, что кругом итальянцы, которые все равно не поймут. В следующий приход услышал хихикающих, завидя его, сестричек: они оказались русскими, из эмигрантов.

«Черт бы побрал эти автомобили, больше на них ни за что не поеду, — в сердцах пишет Корин из Рима жене. — Все удивляются, как мы остались живы». И в следующем письме: «Чтобы пусто было этим автомобилям!» Однако по настоянию Максима, всегда упивавшегося спортивным риском, на

следующий день после катастрофы ее участники сфотографировались в бодрых, даже горделивых позах. И в последнем письме жене, где упоминается авария, Корин добавляет: «Я, Пашенька, даже теперь доволен, что крушение мы перенесли потрясающее, а остались живы и невредимы (царапины в счет не идут)». Неумная дерзость горьковской породы передавалась Павлу Дмитриевичу, укрепляла его и без того прочно сбитую натуру.

От Алексея Максимовича дорожный казус, далеко не первый для Максима, решили скрыть. Когда наконец приехали 27 января на поезде в Неаполь, а затем в Сорренто, швы у Корина были сняты, осталась лишь легкая залепка. Отвечая на сердечные приветствия Алексея Максимовича, Павел Дмитриевич сконфуженно пробормотал:

— Вот, знаете ли, какая нелепица: на апельсиновой корке поскользнулся.

Горький невозмутимо принял наспех сколоченную легенду, равно как и сообщение Максима, что машину пришлось срочно поставить в ремонт. Не укрылась, однако, от его внимания тубейка, которую Максим упорно не снимал, дабы не обнаружить багровой проплешины. Впрочем, словно не случилось ничего из ряда вон выходящего, — новоприбывшие, ведомые гостеприимным хозяином, начали знакомство с горьковской обителью.

Сорренто, маленький курортный городок на южной оконечности Неаполитанского залива, в полуста километрах от Неаполя, прежде всего — особенно после римской барочной суеты и недавних дорожных приключений — поразил Корина своей тишиной. Это слово, «тишина», наверное, чаще всего повторяется в первых соррентийских письмах жене, где, перечисляя приметы этого райского уголка, он поминает, в частности, совсем деревенских «симпатичных осликов» на его улочках. Сорренто привлекало туристов благодатным климатом, ароматом прогретых солнцем лимонных и апельсиновых рощ (соррентийские лимоны и апельсины особенно высоко ценились на мировом рынке), вкусом моцареллы, знаменитого местного сыра в мешочках, приготовленного из молока буйволицы, сказочной красотой окрестностей. «Такой дивной красоты в природе я еще не видал. Тебя, Пашенька, только мне недостает, хотелось бы с тобой походить, вместе с тобой повосхищаться». После «терремонта» в Сорренто стало еще тише, еще провинциальней, поток туристов заметно ослабел.

Совсем близко, в паре километров от городка, на скалистом мысу Капо-ди-Сорренто возвышалась вилла «Иль Соррито», которую занимал Горький с семьей. Сюда он пере-

ехал по совету художника Павла Кончаловского из другой виллы, «Масса», чьи туфовые стены оказались чересчур сырыми для больного писателя. На мысу же царил климат идеально сухой и чистый. Двухэтажное здание со следами позднего барокко принадлежало старику Серракаприоле, потомку старинного герцогского рода. За глаза близкие Горького неизменно называли его Дюком. Встречая в комнатах виллы старинные гравюры с видами Петербурга, Корин сперва подумал, что они составляют часть горьковской коллекции. Оказалось же, что предок Серракаприолы на рубеже XVIII—XIX веков был посланником Неаполитанского королевства в России.

Приезжие всегда останавливались на первом этаже, под домом же располагался подвал, служивший тиром. Каменный дворик, заросший мясистыми кактусами, подступавшая к дому сплошная зелень виноградников, лимонных и апельсиновых деревьев... Тропинки от дома, петляя между агав, оливковых деревьев и лиственниц, вели в горы и к пустынному морскому берегу с пляжиком «Королева Джованна», куда можно было спуститься прямо из сада виллы. Как-то в прогулке с писателем Всеволодом Ивановым «пухлые агавы, поднимающиеся по склону», неожиданно напомнили Горькому нижегородских купчих, «которые к обедне идут где-нибудь в приволжском городе. Приземистые, плотненькие и все в зеленых мантиях».

Тончайше чувствующий природу, особенно морскую, прибрежную стихию (недаром и собаки его носили рыбы имена — Пикша и Кумжа), Горький в приезд Корина уже не был тем сияющим бодростью мужем в расцвете сил, которому каприйские рыбаки, словно некоему языческому божеству, подносили еще трепещущее сердце акулы, только что забитой у берега. Недавно повторились кровохарканья, значительно строже стал медицинский режим. Но и Всеволод Иванов, встретивший в Сорренто Горького, уже несущего немалую тяжесть прожитых лет и прогрессирующей болезни, сравнил его с «Зевсом искусства», такую крепкую уверенность в своем духовном могуществе внушал облик писателя.

Но верховным средоточием соррентийских красот был вид из рабочего кабинета Алексея Максимовича на втором этаже виллы. Вид, единой чарующей панорамой охватывающий черепичные крыши Сорренто, серебро оливковых рощ, ширь Неаполитанского залива, дымящийся Везувий. К этому окну Горький любил подводить гостей в час заката, стремительно наступающих южных сумерек, приглашая полюбоваться вместе с ним панорамой, расстилающейся до далей Тирренского моря. В этот момент он напоминал художника,

завершившего пейзаж или театральную декорацию и созерцающего ее подобно верховному творцу, который решил, что все это «добро зело». Не раз Павел Дмитриевич вместе с Горьким становился свидетелем того, что описывал в своих мемуарах Николай Бенуа, сын знаменитого художника — «мирискусника» и сам блестящий театральный живописец, побывавший на «Иль Соррито» незадолго до Корина: «Я остановился, как зачарованный, около Алексея Максимовича, и мы оба... стали молча следить за световыми эффектами, что незримый чудодеец-электротехник производил в этой бесподобной декорации», пока в сгустившейся черноте не осталось одно лишь мерцающее ожерелье огней Неаполя.

Как к учителю жизни сюда беспрестанно обращались к постаревшему «буревестнику» десятки и сотни адресатов из России и с Запада. О советской общественности Алексей Максимович писал в марте 1932 года (в письме Федину) в отечески-покровительственных тонах, подчеркивая, что интеллигенция эта теперь «впервые ставит перед собою вопрос русской интеллигенции семидесятых годов: как жить, что делать? Мне приходится отвечать на эти вопросы». Через «человека-учреждение», как шутливо называл себя писатель в последние годы жизни, проходили главные энергетические линии советской прессы, его авторитет во многом определял образ Советского Союза за рубежом. На соррентийской горке писатель действительно мог представить себя верховным творцом исторических истин, предугадывающим извилистые судьбы мира.

Но, по словам апостола Павла, близящаяся старость лишает человека сил, «приходит время, и не ты уже, а другие тебя препоясывают». Из соррентийского кабинета Горькому виделся живописнейший, «прекрасный и яростный», по словам внутренне полюбившегося ему Андрея Платонова, мир, где люди, мнилось, покорны его сверхчеловеческой творческой воле, словно фигуры балаганчика: Но за плечами вырастал еще один, взметнувшийся вверх, как сторожевая вышка, ярус политического бытия, иная режиссерская площадка. Сам Горький все более и более впадал в риск стать марионеткой. Человеком-рупором тех, кто, как он предугадывал еще в «Несвоевременных мыслях»,

склонны рассматривать весь русский народ лишь как сырой материал для своих диких ультрареволюционных затей. И чем глубже Горький-публицист оседал в трясины по-царски оплачиваемой неволи, тем честней, исповедальней, истовей становилось его художественное перо (художественное, но не публицистическое). К последним годам, к финалу книги образ Клим Самгина становился все надрывнее, все автобиографичнее. Самгиным великий писатель каялся перед современниками и потомками. Высокая честность торжествовала в вылепленной Горьким фигуре человека, сделавшего духовное предательство своей профессией, опустошившего себя и рассыпавшегося, как скорлупа, под прессом политического насилия. Нет, отнюдь не циничным «Смердяковым русской революции» (как некогда окрестил его бывший приятель-знаемец, а потом яростный враг Евгений Чириков) предстал писатель в сталинские годы. Исповедальная откровенность Самгина, титанические заботы о сбережении всего того в русской культуре, что еще можно было сберечь в смерчах тридцатых годов, — двух этих подвигов достаточно, чтобы оградить память Горького. И не о Смердякове нужно было бы тут вспомнить, а едва ли не о всех братьях Карамазовых, таинственно слитых в одном лице.

Но то, что можно было высказать на бумаге, принимавшей на себя последний том романа, тщательно укрывалось от собеседников и соседей по соррентийскому раю. Корина всегда впечатляла пунктуальная осторожность Горького, та размеренность, с которой он дарил себя даже духовно близким людям, в которых, как в простодушных братьях Кориных, нельзя было заподозрить никаких двойных намерений.

Жизнь на вилле завораживала своей строгой закономерностью. По заведенному еще до Сорренто и неукоснительно проводимому в жизнь порядку с девяти до двух Алексей Максимович безотрывно сидел за столом, после обеда и прогулки к морю с четырех до восьми снова работал, после ужина писал или читал еще часа три. Особой непринужденностью отличались вечерние часы после восьми, отданные бесе-

дам с домашними и гостями, музыке. Сибелиуса и Грига сменяли (по воспоминаниям Павла Дмитриевича) «прекрасные и трагические» песни туземцев Гавайских островов.

Непосредственно перед приездом Кориных в связи с участвовавшими приступами легочной болезни режим писателя стал значительно строже. В письме Валентине Ходасевич в декабре он жалуется: «...я обязан ложиться в постель на два часа раньше. Мною командует проклятая рыжая Липка». Но дождавшись, когда грозный «ангел-хранитель» сам отойдет ко сну, Горький все-таки не сдавался («Я полежу часик и тихонько встаю, сажусь за стол, сочиняю что-нибудь в тишине»).

О причинах прочной взаимной симпатии между Кориным и Горьким, зародившейся еще при первом посещении писателем арбатского чердака, догадаться нетрудно. При всем несхождении поколений, традиций становления личности, характеров — тихая сосредоточенная задумчивость Корина, вероятно, резко контрастировала с неумным даже в «классический» период, доходящим до ребячества (как в знаменитых горьковских «кострах в пепельнице») темпераментом Горького — слишком много здесь было объединяющих черт.

Страстная вера в «прошлое ради будущего», в художественное наследие, истовое влечение обоих к итальянскому Ренессансу, палехские «корешки» Горького — все это сыграло свою роль. Равно как и неколебимая убежденность Горького в высочайшей воспитательной, преобразующей человека миссии искусства, обязанного явить свою созидательную мощь наперекор античеловеческим, разрушительным энергиям, бушующим в действительности XX века.

Именно это кредо, а не только все возмраставшая популярность — на Капри иной раз Горького писали одновременно пять художников сразу — притягивала к писателю многих лучших графиков и живописцев. Свою роль сыграла тут, конечно, и легендарная горьковская отзывчивость, готовность помочь, память о чем сохранили даже такие творчески неблизкие ему мастера, как Марк Шагал. Репин и Серов, Стейнлен и Галлен-Каллела, Чехонин и Анненков, Коненков и Богородский, Борис Григорьев и Валентина Ходасевич, Брод-

ский и Василий Яковлев запечатлели угловатый горьковский облик. И каждый раз — даже если портрет рождался вдалеке, не в реальном, а в воображаемом духовном контексте — он становился делом подлинно сотворческим, настолько властной оказывалась гипнотическая магия горьковского таланта. Замечательный армянский живописец Возданик Адоян, трагически погибший в США в 1948 году, сделал даже псевдоним Горького («Горки» в английском произношении) своим собственным и не раз разыгрывал своих американских знакомцев, намекая, что он, мол, в близком родстве с великим писателем.

В общении с художниками, непосредственно из образов живописи Горький почерпнул немало характерных свойств своего метода. «Ежели вы литературой занимаетесь, не рассказывайте, а изображайте... Картинами, батенька мой, картинами пишите», — говорил он Федору Богородскому. И, ставя живописцев наравне с писателями, придавал им, умеющим «поверх рассудка хватить самую сущность» (слова Горького в передаче Н. Рериха), роль врачей-целителей человечества, одухотворяющих мир «солнечной силой красоты» (по стихотворным строкам из «Детей солнца»).

Безудержное упоение этой «солнечной силой», рождающей иллюзию волшебного всемогущества, имело свою роковую изнанку. Иллюзия жизни, которая с каждым днем обязательно должна становиться «все лучше, все веселее», начинала плотно заслонять самую жизнь. Еще не прозвучали эти знаменитые слова Сталина, «хватющие поверх рассудка», но именно в год знакомства с Коринным в горьковской публицистике впервые появляется имя «отца народов», пока еще в достаточно скромном контексте («Товарищ Сталин сказал, что у нас есть все объективные условия для победы социализма»). В искусстве же умело нагнетаемый культ Горького, лъстиво вуалирующий самые светлые и честные стороны его таланта, непосредственно предшествует культу Сталина. На рубеже 1920—30-х годов создание портретов Горького, не только станковых, но и процарапанных иглою по жести, вытканых на коврах, сплетенных из цветной соломы, шелка и чуть ли не вылепленных из хлебного мякиша (немного позднее — и та же тема станет одной из центральных в художественной самодеятельности «архипелага») превращается в массовый почин, навязываемый стране. Встречаясь с Горьким на родной земле, Корин не раз был свидетелем едко-иронического отношения писателя к этим изобразительным панегирикам, полным вульгарной пестроты. Но гимны «буревестнику революции» оказывали свой дурманный эффект, облегчали компромиссы с собственной совестью, самые

страшные из которых были еще впереди.

Тем сложнее было — среди нараставшего фанфарного звона — создать портрет, который отразил бы не миф, а действительность, запечатлел бы не всевидящего и всезнающего «первого писателя Страны Советов», но измученного человека, вобравшего в себя, казалось, все роковые парадоксы культуры XX века. До Павла Корина на Капо-ди-Сорренто, этой «новой Ясной Поляне» (по словам корреспондента итальянской газеты «Коррьера делла сера» в 1928 году), из художников побывали Валентина Ходасевич, Сергей Коненков, Николай Бенуа, Юрий Шалапин, сын прославленного певца, Григорий Шилтян и другие. Непосредственным предшественником Корина был Федор Богородский, а преемником — Василий Яковлев, тоже даровитый живописец и реставратор.

Почти все художники-гости оставили портреты писателя. Для мастеров это становилось делом чести, радушной данью, приносимой в соррентийский храм искусства. Но лишь один портрет — и размерами, и самым величавым строем своим — вошел в историю как живописный монумент Горькому, как самый сложный, возвышенно трагический его образ. Таким стал портрет работы Павла Корина.

Портрет был исполнен двумя выдающимися русскими мастерами в напряженном диалоге, в сотворческом согласии. И это несмотря на то, что богоборец Горький и православный христианин Корин по глубинным убеждениям имели между собою мало общего. Причем написание портрета Горький, несомненно, задумал еще за несколько месяцев до приезда художника в Сорренто.



Почти сразу после того как братья Корины прибыли на «Иль Соррито», устроились в комнате для приезжих на первом этаже, осмотрелись, Алексей Максимович высказал мысль, первый очерк которой, словно первый штрих наброска, возник, конечно, уже во время визита на чердак, где Венера Милосская и фар-

незский боец обитали в соседстве героев новой «сборной» картины.

— Знаете что, — приступил Горький к своему гостю, — напишите-ка с меня портрет.

Первая реакция была вежливо-отрицательной.

— Алексей Максимович, я же портретов никогда не писал. — Тут Павел Дмитриевич, конечно, несколько покривил душою. — Боюсь, отниму у вас дорогое время, замучаю, и ничего путного не выйдет. Появится лишь еще один неудачный портрет.

Но уговаривать Горький умел. И первым делом придал своим аргументам вид внушительной официальной перспективы.

— Ничего, ничего, попробуйте. Самое главное, вы вернетесь домой с портретом Горького — ведь все-таки важная шишка! — и это послужит оправданием поездки за границу. Этим и отчитаетесь.

В тот же день Корин поделился своими сомнениями в письме Прасковье Тихоновне. Тревожила длинная вереница предшественников («Боюсь страшно: сколько с него писали...»). Но следующая же половина фразы выдавала, что внутреннее решение уже принято («...и писали все неудачно»). Значит, можно написать лучше, и сделать это призван он, Павел Корин.

Два дня спустя, узнав, что братья Корины вместе с Максимом Пешковым и Надеждой Алексеевной отправляются в Неаполь посмотреть Национальный музей, Алексей Максимович собрался ехать вместе с ними. Вспоминая о своем посещении вместе с Горьким Неаполитанского музея, Анастасия Цветаева писала: «Не гид ведет нас по залам музея, а жрец — в святилище». Мгновенно узнавали писателя старики-служители и каждый норовил подвести его к «своему», издавна облюбованному экспонату. В Национальном музее, основу которого составили римские древности, раскопанные в Помпеях и Геркулануме, Алексея Максимовича, запомнилось Корину, задержала бронзовая голова менялы-еврея («Смотрите, как она реально и правдиво сделана»). Безупречное, насквозь проникающее понимание человеческой повадки, свойственное портретам ранней империи, особенно привлекало Горького, так высоко ценившего пластическую характерность, яркость литературного описания.

В Музее Каподимонте — роскошном барочном дворце, увенчавшем холм над городом, — Корин с Горьким долго

стояли перед «Слепыми» Брейгеля. Неумолимая сила Фортуны затягивала в трясиину процессию беспомощных, зияющих жуткими бельмами оборванцев. На краю же болотца совершенно неожиданно возникал царственный, нарядный ирис, словно знак победы, следующей за поражением. Образы Брейгеля Мужичко и его духовного отца Иеронима Босха мучительно волновали Горького именно в эти, «самгинские» годы. В центристремительном, распадающемся пространстве их картин он чувствовал провозвестие хаоса торжествующей бесчеловечности, окутывающей современный мир. А Корин? Может быть, он вспомнил тогда своего «Слепого» с паперти Донского собора, протягивающего зрячие пальцы словно в предчувствии развершейся исторической пропасти?

После музеев долго ходили по старинным неаполитанским церквям, вернулись на «Иль Соррито» поздно. Горький, как бы считая дело уже решенным, в этот день о портрете не заговаривал.

Сразу, тут же в Сорренто, были сделаны необходимые закупки: кисти, краски, холст. Задуманная провинциальность соррентийских нравов давала о себе знать, когда, курсируя челноком между виллой и городком, Павел Дмитриевич получал письма от жены прямо на дороге, от почтальона, любезно с ним раскланивавшегося. Мысль о крупном, в полторы натуры, формате будущей картины возникла естественно и легко. В первых числах февраля холст уже натягивался на подрамник, тщательно проклеивался, в альбоме начали скапливаться первые композиционные прикидки.

Большинство первых наблюдений фиксировалось во время прогулок, тех горьковских часов отдыха, когда писатель спускался к заливу или прогуливался поверху мыса. «Он шел по дорожке среди олив и пиний, опираясь на палку, впереди бежали внучки Марфа и Дарья, собирали хворост. Приходили на высокий берег моря, там стояла скамья. Алексей Максимович садился; приносили собранный хворост, укладывали, и Алексей Максимович зажигал костер. Сидел, курил и глядел вдаль на Везувий, на Неаполь». Горьковское «жертвоприношение» догорало, дым от пахучих сухих ветвей кедров и олеандров рассеивался. Горький вставал и в неспешной задумчивости поворачивал

обратно. В эти моменты угадывались и закреплялись штрихами угля изначальные приметы Горького-путника, но не вышедшего ненадолго передохнуть, а прошедшего долгий путь в несколько десятилетий. (Мы приводим один из набросков в рост, впечатляющий трагической чернотой силуэта на странице 13.)

Живописной археологической заставкой, разделившей первые два этапа работы, стала недельная поездка братьев на Сицилию, к византийской пышности храмов Чефалу и Палермо, античным руинам Пестума. Очерк молодого Горького «Херсонес Таврический» когда-то явил его дарование «поэта-археолога». Изящество античных обломков совершенно в ренессанском духе противопоставлялось там казенной пестроте новых церквей. Излюбленным местом соррентийских прогулок, притягивавшим и Корина, были руины римских терм неподалеку от виллы.

Размах исторических реминисценций в годы работы над «Самгиным» впечатляет, но чаще всего мысль писателя устремлялась к Риму, Тиберию и Понтию Пилату, Юлию Цезарю и Виттелию. Пометками испещрялись тома Корнелия Тацита и особенно любимого писателем Эдуарда Гиббона, чья написанная с необычным литературным блеском «История упадка и разрушения Римской империи» с конца XVIII века оказывала огромное влияние на развитие историографии античности и раннего средневековья; римской, первохристианской, византийской эпох. Продолжая историософию итальянского гуманизма, Гиббон считал христианство, истребившее «исконный дух римских доблестей», главной причиной упадка Римской империи. Роли Византии английский историк «века Просвещения» не принимал и не понимал, его сочные, живописные образы искушали многие поколения сугубо земным взглядом на историю христианства. Роль Гиббона в этом отношении можно сопоставить только с ролью Давида Штрауса, с его «Жизнью Иисуса» в эпоху Александра Иванова или с резонансом трудов Эрнеста Ренана. Узнав, что Корин не читал Гиббона, Горький тут же вынес ему пять томов его «Истории упадка», впоследствии неоднократно возвращаясь к ним в беседах. Гиббон являл для писателя не только образец той художественно-документальной прозы, которая столь необходима была для затеваемых Горьким монументальных серий по русской и мировой истории. Саркастический ум британского историка помогал ему дописывать собственную самгинскую «Историю упадка Российской Империи», этого «третьего Рима», скрежет громаздящихся обломков которого еще эхом раздавался по всему миру.

Гиббону, правда, было куда легче, причиной катастрофы для него было христианство. Горький же при всем своем богорборческом вольномыслии не склонен был к столь же одно-значному обвинительному приговору.

«Искушение Гиббоном» на первых порах затянуло Павла Дмитриевича, и кто знает — еще немножко, и пять томиков сыграли бы в его творчестве столь же роковую роль, как штраусовская «Жизнь Иисуса», запутавшая беспокойный ум Александра Иванова. Но спасала работа, все мысли поглощал портрет.

Решено было начать работать на холсте 18 февраля, но в самой светлой комнате с большими окнами оказалось очень холодно. Алексей Максимович здесь долго не высидел бы. Назавтра, хотя так и не потеплело, все же начали, и Павел Дмитриевич почти перестал выходить на улицу. Личный врач Горького Никитин терпимо относился к позированию, лишь следил, чтобы оно не затягивалось. Вскоре, однако, его сменил гораздо более суровый и несговорчивый доктор Горшков, причинивший Корину немало дополнительных сложностей. Утешало лишь то, что в этих спорах сам Горький всегда был на стороне художника.

Тремя десятилетиями позже, в беседе с искусствоведом Ю. Осмоловским, Александр Корин, добродушно вышучивая манеру брата, говорил:

— Ну разве Павел рисует. Он железо кует!

Никогда Павел Дмитриевич не «ковал» рисунок так упорно и самозабвенно, как в первый месяц горьковского портрета. Первые четыре сеанса всю творческую энергию вбирала в себя голова писателя, жесткая, упрямая, впечатляющая запасом своей духовной прочности. В двадцатых числах февраля Корин, завершив графический костяк, стал прокладывать голову маслом. Горький похвалил: «Начато удачно». В этот же день художник писал жене: «Ты знаешь, Пашенька, с каким страхом я приступаю к писанию головы на второй день, этот день для меня всегда решающий. Словом, завтра надо собраться с силами. Завинтить все гайки». И в письме следующего дня: «Писал сегодня с остервенением, в горле пересохло, спина вся мокрая, даже Алексей Максимович заметил, говорит: «Глаза-то у вас ввалились». После писания

все чай пил, пить мне очень хотелось».

И наконец ликующее письмо от 24 февраля: «Ура, Ура, Ура!!! Пашенька!! Портрет вышел! Голова почти готова, осталось завтра немного доделать. Всем нравится. Сам Алексей Максимович доволен. Вот его слова: «Много меня писали и все неудачно, ваш портрет удачный, у вас настоящее, здоровое, кондовое искусство». Еще говорит: «Это вещь музейная». Я рад, а как ты-то, Пашенька, я представляю себе, рада».

По заснеженной Москве, где как сказочная фантазия воспринимались строки из коринских писем о роящихся мухах и цветущих апельсиновых кустах, Прасковья Тихоновна спешила с этим письмом к Нестерову. Михаил Васильевич с нетерпением ждал новостей из Италии и, когда вести запаздывали на один-два дня, обязательно присылал кого-нибудь из домашних. Вскоре он смог ближе познакомиться с замыслом, получив через Прасковью Тихоновну схему портрета с указанием рядом роста Корина, а затем и фотографии, сделанные Максимом Пешковым (оставившим поэтапную фотохронику работы).

Пока продвигался портрет, на застекленной веранде царило сосредоточенное молчание. Обычно, по словам Исаака Бродского, Горький «позировал очень хорошо, хотя и считал себя очень непоседливой натурой». Василий Яковлев, писавший портрет Горького через восемь месяцев после Корина, вспоминает рождавшиеся из уст писателя во время сеансов «драгоценные маленькие новеллы» о нижегородских купцах, их залихватской удали, о старообрядцах, в разгаре прений «колотивших друг друга свечами по головам». Корин же, памятуя печальный случай с епископом Трифоном, когда светское велеречие иерарха сорвало первые три сеанса, смущаясь, предупредил писателя, что беседы отвлекают его. Горький безукоризненно исполнял это условие.

Беседы завязывались во время прогулок к морю, но самый душевный характер принимали после ужина. Разговоры эти, как вспоминал Корин, в Сорренто заменяли ему чтение.

Страстный поклонник искусства ренессансной Италии,

Алексей Максимович часто поминал свои многолетние итальянские впечатления, сопоставляя их со свежими, коринскими.

Когда речь зашла о Сикстинской капелле, Горький сказал:

— А вы видели «Пришествие антихриста» Синьорелли в Орвьето? Я его ставлю выше Микеланджело, — и с упоением стал живописать «великолепный трагизм» мятущихся в катастрофически опустошенном пространстве нагих тел. Но и о микеланджеловском «Моисее» отзывался с благоговением.

Вспоминая колоритные эпизоды встреч с Репиным, Серовым, Врубелем, Горький часто давал прочувствовать сложность своего меняющегося с годами отношения к ним, в особенности это касалось Врубеля, — как и в случае с Достоевским, отношение Горького развивалось тут по сложной траектории любви-вражды.

Не сразу принял Горький и величайшего финского живописца XX века Акселя Галлен-Каллелу. Но только что на Капо-ди-Сорренто пришла весть о его кончине, и Горький рассказывал о нем Корину больше, чем о каком-либо ином современном художнике. Молодой Иегудиил Хламида в своих фельетонах о нижегородской ярмарке едко высмеял пано Каллелы на темы финского эпоса за их «выспренность», но в годы первой русской революции крепко сдружился с мастером. Павел Дмитриевич так никогда и не увидел его полотен в подлинниках (если не считать послевоенных выставок финского искусства в Москве), но, вероятно, отзвуки соррентийских бесед, воспоминания о показанных Горьким репродукциях сказались на напевной, северной ритмике «Александра Невского», близкого не только стилю Нестерова, но и более жестким, суровым образам финского художника.

Собеседники, конечно, не могли не помянуть Нестерова. О «Святой Руси» Горький, улыбаясь, кратко заметил:

— Знаю. И даже там побывал в толпе богомольцев. Как вспоминал тремя годами позже сам Михаил Васильевич, живя в 1901 году в Нижнем у Горького, он писал с Алексея Максимовича этюд, а затем хотел его лицо включить в композицию своей «Святой Руси». «Но позднее я убедился, что великая правда, к которой стремился Максим Горький в своих произведениях, совсем не в плане моей «Святой Руси», и я изменил свое намерение».

Но история искусств, как и реальная история, полна удивительных парадоксов. Молодой гордый «буревестник» в 1914 году не вписался в шествие очарованных странников, идущих по волжскому берегу — вместе с Достоевским, Толстым, Владимиром Соловьевым, — вслед за юным отроком к неведомому и грозному будущему. Но на смену «Святой Руси» пришла коринская «Русь уходящая». И постаревший, согбенный под грузом пережитого Горький пожелал присоединиться к портретной галерее, подготовленной Кориным для «Реквиема». Его образ — в этом воочию убеждаешься в главном зале музея-студии, где все портреты собраны воедино, — как бы замыкает вереницу фигур светских и духовных лиц, застывших в скорбном безмолвии. Замыкает замершее шествие и в то же время остается вне его монолитного сродства, как одинокий путник, замедливший шаг на ничейной полосе, которая разделила две эпохи. Разделила Россию.



Много расспрашивал писатель Корина о палешанах, их нынешней жизни, проявляя тут почти что кровную заинтересованность.

Палешан-иконописцев Горький впервые повстречал в мастерской нижегородского купца Салабанова, где четырнадцатилетним подростком подметал полы и растирал краски. В раннем рассказе «Встряска» сгустилась скука подневольного труда у Салабанова, сквозь которую мелькает видение гибкого, вольного, как птица, циркового клоуна. Драма памяти обостряется на страницах повести «В людях». «Древнее благочестие» служит здесь лишь мерцающей оболочкой грязных страстишек нечистоплотных, «обросших телом» людей. То и дело здесь вспыхивает навязчивая сатирическая разоблачительность, своего рода воинствующая антипочвенность, постоянно прорывающаяся в сложном отношении Горького к родной старине.

Сами традиции византийского художества, очищенные от окружающей их земной стихии, иной раз находили в Горьком вдумчивого толкователя. Свидетельство тому — публицистический ответ А. Карелину (1896), противопоставлявший «сверхчувственный реализм» древней живописи «кривляниям»

современных декадентов. В письме одному из реальных героев «В людях», сотоварищу по салабановской мастерской Павлу Одинцову, — талантливый живописец, тот, став босяком, спился и умер в Москве в 900-е годы, — Горький просил написать ему в память о тех годах образ Алексея человека божия. «Я ничто иное как заурядный иконописец может ли тебе понравиться моя мазня да и люди утибя бывают с талантом что они скажут о ней», — отвечал полуграмотный Одинцов, но просьбу молодого писателя исполнил.

Уже несколько лет взволнованный вестями о радикальной реконструкции древнего палехского промысла, по прямому совету Павла Дмитриевича Горький в сотрудничестве с М. Сокольниковым, редактором издательства «Academia», разрабатывает проект нового издания «Слова о полку Игореве» с иллюстрациями палешан. По совету Павла Дмитриевича рекомендует, во избежание разностиля, поручить это предприятие одному мастеру, а именно Ивану Голикову, а не целому коллективу.

Итальянцы Возрождения и Нестеров, Микеланджело и палехские мастера — разветвления беседы, прихотливо перекрещиваясь, мало-помалу приближались к главной точке творческих раздумий Корина.

Как-то после ужина Алексей Максимович пригласил Корина в кабинет. Спектакль мироздания кончился, лишь в густой черноте тлело ожерелье огней Неаполя. Горький долго и горячо хвалил главный коринский замысел, призывал художника ни в коем случае не отступать от него. Завершил свою речь вескими словами:

— Название вашей картины «Реквием» — слово не русское, непонятное. Дайте ей паспорт, назовите ее «Уходящая Русь».

Не только перемену имени — целую программу предложил Корину писатель. Программу, многие годы занимавшую его самого. Он говорил драматургу Александру Афиногенову, гостившему в Сорренто вместе с Кориним:

— Вот надо бы написать несколько пьес — с февраля по наши дни, показать, как менялись люди в маленьком каком-нибудь городке: монахи, игуменьи, попы... как вылущивалась новая порода. Тут многое можно развернуть.

Сам разворачивая такие панорамы людей прошло-

го в своих пьесах с символическим присловьем «...и другие», Горький придавал им вид групповых оживающих «разговорных жанров» (как называли групповые портреты в XVIII столетии), где беседа часто обрывалась взвихренным монологом-исповедью, монументально высвечивающим тот или иной тип. К концу 1932 года В. Немирович-Данченко писал в Сорренто о портретной галерее «Егора Булычева»: «Молодо, ярко, сочно, жизненно, просто — фигуры как из бронзы... Такая пьеса, такое мужественное отношение к прошлому, такая смелость правды говорят о победе, окончательной и полнейшей победе революции больше, чем сотни плакатов и демонстраций».

Трагическая обреченность людей старой России символически очерчивалась и у Горького и у Корина самой обстановкой действия. Согласно первоначальной ремарке в декорации третьего акта «Егора Булычева» на стене должна была висеть репродукция с картины Беклина «Остров мертвых». Из расхожей приметы интеллигентского жилья начала века она превращалась в проблеск апокалипсического ландшафта, подобного долине Иоасафатовой в начальных раздумьях Корина о своей «соборной картине». Лучшие послереволюционные пьесы Горького, равно как и зреющий коринский замысел, подводили итог бытия огромных слоев общества, почвенно ускоренных в русской истории, но живущих в упорном неприятии разворачивающихся вокруг «невиданных мятежей». Правда, персонажи Корина обнаруживают куда большую крепость и стоическую выносливость породы, чем интеллигентски-мещанская хлябь горьковских пьес. (Их качество неуклонно падало, цикл завершался — как раз в год работы над коринским портретом — позорным «Сомовым», так никогда и не увидевшей света рампой угодливой иллюстрацией к процессу «Промпартии»).

При всей общности идеи «портретной галереи старой России» жесткая, бескомпромиссная правдивость коринских соборян как бы давала наглядный урок «антигероям» Горького, возвышалась над конформизмом драматургии, нисходящей от «Булычева» к «Сомову». Но родство панорамического взгляда на рус-

ское общество, препарируемое революцией, все же сохранялось. И величайший рубеж XX века тем самым у обоих — у писателя и художника — ощущался во всей своей почти что геологической по масштабам грозной грандиозности.

* * *

Работа над портретом вступала в завершающую стадию. («Говорят, — пишет Корин жене в начале марта, — что получается хорошо, а мне самому ничего не видно, что говорят, тому я и верю. Одно знаю, что спина у меня каждый раз во время писания мокрая».)

10 марта Алексей Максимович позировал последний раз, главное было позади. Теперь фигура прорабатывалась по натурщику в горьковском пальто, стоявшему на фоне моря. Эту роль исполнял шофер Франческо Милано по прозвищу Чичилло. «Надевая пальто писателя, он брал его шляпу, трость, гордый своей ролью». На родину продолжали идти обстоятельные письма и фотографии. («Пашенька, можно показать фотографию Михаилу Васильевичу, а вообще художникам покамест показывать подожди».) Полем первоочередного внимания стал пейзаж в десятках сменяющих друг друга панорамических этюдах мыса и залива.

Мешал пронзительный, кружащий голову теплый африканский сирокко. «Воет, лезет во все щели, голова делается скверная, вообще чумеешь». Здоровье Горького заметно ухудшилось из-за «идиотской погоды» (в письме Федину). В один из этих дней родился на бумаге один из соррентийских фрагментов Горького: «Над заливом кружится неприятно теплый ветер, вздымает невысокие волнишки... солнце смотрит на залив сквозь жидкие полупрозрачные облака, они все более сгущаются, напоминая грязноватый лондонский туман».

7 апреля портрет уже упаковывался для перевозки в Советский Союз. Предстояла еще обстоятельная

его прописка, финальные штрихи, однако в основном коринский «отчет по поездке в Италию» был завершен. Художник продолжил свое итальянское путешествие («Во Флоренции, — сообщает он жене, — получили письмо от Максима; он пишет, что они едут в Россию и что мой портрет едет с ними»), затем побывал во Франции, снова в Германии. Так что портрет, значительно его опередивший, почти три месяца дождался мастера на арбатском чердаке, где с трудом уместился своим исполинским ростом, подпирая потолок. Тогда же завершился предпоследний итальянский период Горького. Писатель прибыл в Москву 25 апреля, сразу же погрузившись в текущие литературные дела (непосредственно перед его приездом, 23 апреля, вышло постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций).

К осени новая картина Корина — летом работа над ней двигалась параллельно переименованному «Реквиему» — уже могла быть выставлена в доме на Малой Никитской. Писатель частенько подводил к ней многочисленных гостей. Дело было, разумеется, не в саморекламном тщеславии, но в несомненной уверенности в том, что полотно впитало немалую толику и его, горьковского, духовного труда.



Уверенно, но сдержанно одобряя портрет в письме Турыгину, Нестеров подчеркивал, что он обязательно «вызовет разноречивые толки».

Нестеровское предвидение оправдалось. Когда на следующий год портрет — вместе с «Отцом и сыном», в символическом обрамлении этюдов итальянской природы и искусства — был показан на большой выставке «Художники РСФСР за XV лет» (открывшейся в ленинградском Русском музее, а затем перевезенной в Москву, в Исторический музей), преобладающее мнение оказалось весьма далеким от безоговорочного признания. Среди отзывов в книге записей встречались, правда, фразы весьма лестные. «Верно, Репин и Суриков порадовались бы, что у них есть единственный наследник, — писал один из зрителей, в полемической запальчивости жирно подчеркивая последние два слова. — Верно, порадовался бы и Александр Иванов, что у него есть

наследник в том же Павле Корине». Один из ведущих художественных критиков того времени Абрам Эфрос признал, что Павел Корин — «философ кисти, у которого сердце и ум работают заодно», что «есть в искусстве настоящих мастеров, каков Корин, сердечная огромная мысль».

Но тот же Эфрос, задавая тон отзывам прессы, здесь же упрекает художника в «реминисценциях академизма», «пессимизме» и даже «мизантропии» (?!), видит в нем «созерцателя, а не действеника». Еще резче высказывается другой известный искусствовед Николай Щекотов: «Ему (Корину. — М. С.) не хватает еще достаточно крепкой веры в величие нашей эпохи и понимания переживаемой нами коренной перестройки жизни. Поэтому он... даже в портрете Горького обращен лицом назад, а не вперед. Это не наш Горький — так по крайней мере чувствует... массовый посетитель выставки, слабо реагирующий на это большое и серьезно задуманное отображение... пролетарского писателя». Весь курс советской культуры был резко повернут к фанфарному оптимизму, и «сознательные зрители» усваивали новые стратегические указания. «Портрет Горького не нравится, — писали в книге отзывов. — Почему Горький одинок в безлюдной пустыне? Кроме того, у Горького вид не умирающего старика, как это показано на портрете. Это бодрый, молодой и жизнерадостный старик, вот каким надо было изобразить Горького». В одном из отзывов был издевательский намек, что художника явно гнетет «иконописное» прошлое. Один из критиков (Осип Бескин) нашел даже, что Горький представлен «каким-то Агасфером».

В воспоминаниях, опубликованных уже после смерти Горького, Корин не прошел мимо обвинений, описывал, как рождалась первая идея композиции: «Он шел, опираясь на палку, сутулясь, его угловатые плечи высоко поднимались, над высоким лбом дыбились седеющие волосы. Он шел, глубоко задумавшись. Меня потом обвиняли, что я написал портрет не нашего Горького, что он одинокий и суровый. Но я его увидел таким, увидел его высокую угловатую фигуру, шедшую в глубокой задумчивости на фоне Неаполитанского залива».

Внешне портрет статичен, при первом взгляде тяготея к неизбежности монумента. Корин принципиально отказывается от эффектного, артистического жеста как пружины образа, от того, что так завораживает в знаменитом портрете Валентина Серова, созданном в годы подготовки к Декабрьскому вооруженному восстанию в Москве, когда писателя охраняла целая боевая дружина студентов-грузин (в 1939 году сам Корин исполнил копию с этой картины для

Музея Пушкина в Ленинграде, считая ее лучшим портретом молодого Горького). Поразительное, нервно-артистическое красноречие горьковских рук преобладает также в портретах Ходасевича, Богородского, многих других.

Тем же, театральной жестикуляцией, привлекает и одно из самых сложных и значительных изображений писателя, — портрет работы Бориса Григорьева, написанный за шесть лет до коринского, когда писатель жил в Позилиппо близ Неаполя. Пожалуй, мысленно обозревая огромную галерею портретов Горького, григорьевской картине можно отвести почетное второе место. Но трудно найти пару столь же несхожих решений на одинаковую тему. В этом сказалась диаметрально противоположность темпераментов двух художников: задумчиво-замкнутого, всеми помыслами соединенного с родным Палехом Корина и утонченного, ироничного «мирискусника» Григорьева, для которого национальное в искусстве всегда было неотделимо от изысканного артистического космополитизма.

По-человечески Григорьев, живший в эмиграции на юге Франции, знал Горького гораздо детальнее, чем Корин, будучи связанным с писателем многолетней дружбой. «Талантливейший он человек, — писал о Григорьеве Горький, — и, пожалуй, был бы гениален, если не мудрствовал лукаво и не играл самим собой». Ощущением лукавой игры пронизан весь портрет. Григорьевский Горький предстает зрителю чародеем-кукловодом, манипулирующим, по словам самого писателя, иронически описывающего портрет, «отвратительнейшими рыжими мордами из «На дне». Вдали за кукольным театром расстилается лубочно яркий русский деревенский пейзаж с церквушками. Гротескный мелодраматизм григорьевских воспоминаний — например, он вкладывает в уста писателя явно фантастические слова: «Может быть, после того, как Вы окончите его (портрет. — М. С.), за мной придет ангел смерти», — переполняет и саму картину. Писатель изображен верховным творцом, мановениям чьей руки повинуются не только марионетки, пародирующие «героев» «Дна», но все ярмарочно-пестрое течение русской жизни как таковой. И в то же время ирония подчеркивает трепетную, как мираж, ирреальность ситуации. Яркие, форсированные тона превращают самого Горького в манекена, играющего предназначенную свыше роль в загадочном балаганчике мира. Озадаченный картиной, писатель упоминал в письме Корнею Чуковскому «Бориса Григорьева, который, написав портрет Горького, придал его рукам какое-то масонское положение и еще раз прославил писателя, теперь, значит, говорят: «А Горький-то масон, видите?»

Всем суровым духом коринская композиция противостоит лукавому портрету кисти Григорьева, картина которого художнику, разумеется, была прекрасно известна (самобытность, мастерство своего предшественника он искренне признавал). Не щеголеватый актер, а усталый странствующий философ высится тут перед зрителем, фигура, чья монументальность усилена ракурсом «di sott'in su» («снизу вверх»), характерного для героических портретов итальянского Ренессанса. Руки Горького молчат, не теряя, однако, острой характерности своей, — в типичной манере писателя большой палец левой руки выставлен наружу из кармана.

Горький-странник не раз встречался в образах искусства и до Павла Корина, — на одном из графических пропагандистских листов Теофиля Стейнлена, предназначенных для воспроизведения в левой французской прессе в годы первой русской революции, писатель тоже держит в руке посох. Даже на фотографии, сделанной в месяцы пребывания братьев Кориных на «Иль Соррито», Горький — в своем излюбленном сером пальто-плаще и неизменной тубетейке — запечатлен как путешественник, на минуту остановившийся в пути на фоне морских далей и чуть хмуро оглядывающийся на зрителя.

Образ, написанный Кориным, отнюдь не ироничен, но и далек от умилительного прекраснодушия. Не только непокрытая голова с жесткими седыми прядями, которые шевелит холодный морской ветер, весь внешний облик, решенный в тусклом, охристом как древесная кора колорите, сама поза, не скрывающая примет преждевременно наступившей старости и тяжкого недуга, — все явлено взору с истовой честностью.

Таким утомленным и больным изображали мастера Аксель Галлен-Каллела в своем раннем (пророческом в этом смысле) портрете, а позднее — Василий Яковлев. Таким увидел Горького и Исаак Бродский в одном из двух своих портретов тридцатых годов («Максим Горький за письменным столом»). Другой, особенно популярный (после своей публикации в «Правде» в октябре 1937 года) с «Горьким-буревестником», решен Бродским в более официальном парадном ключе, — гордо вскинутой голове писателя тут вторит мощная жизнь моря, покрытого барашками волн.

Но в коринском портрете вызов болезни, вызов «великолепному драматизму Смерти» (из письма Горького 1934 года), всем силам социального зла, «свинцовым мерзостям», смрад которых ощущался даже в соррентийском волшебном вертограде, бросают глаза. Горьковский взгляд, насильно проникающий мир своей неистойвой голубизной.

Отвечая будущим критикам, соррентийский сосед Корина, еще один из гостей Горького, Александр Афиногенов писал в 1932 году о своих впечатлениях от коринской картины: «А потом — посмотрите на глаза. Ясные, пристальные, далеко видят и видят новые дороги, по которым надо идти, по которым уже идет жизнь, а с нею вместе, в головной колонне ее — молодой Горький!.. Э-э, да этот старик моложе многих из нас!» Как бы поддерживая льстивую оценку Афиногенова, сам Горький вслух размышляет в письме Ромену Роллану (написанному, кстати, сразу после того, как он последний раз позировал для Корина): «Прекрасна старость наша! Прекрасна тем, что совпадает с возрождением новых, юных сил мира».

Содержание портрета, равно как и самой горьковской реальности, породившей эту картину, конечно, на деле гораздо сложнее, чем в нарочито бодром взгляде Афиногенова и декларативной реплике самого писателя. Их обоих явно смутила прямая речь портрета, чуждого помпезных красотостей, они попытались завуалировать жестокую правду. Романтический пафос более всего подходил для такой гримировки. Но романтика, доведенная до своих пределов, до края ночи, проступающего за прекрасными далями, может быть и подлинно трагической. Контрасты молодых глаз и дряхлости общей повадки, вольных просторов и щемящего чувства одиночества, которое правомерно подметили саркастически настроенные критики, усилили оттенок романтического реквиема, подхватывающего скорбную мелодию «Руси уходящей». Но персонажи «Руси» сильны своим единением, составляя общину единоверцев, готовую противостоять любым самым страшным испытаниям («Сердца на копья подыдем!»). Горький же возвышается в абсолютной, тягостной изоляции как от человечества, так и от мира природы. На картине Корина это одинокий старый вождь, потерявший свое племя, верховный маг, которого перестала слушаться окружающая натура. Бесприютность, тень вечного духовного странничества вносит в картину особую психологическую пронзительность, составляющую ее силу, а не слабость, как сочли, впервые увидев образ, иные неистовые ревнители нового социалистического искус-

ства, болезненно реагирующие на всякую трагедию, не имеющую оптимистической перспективы.

Пейзаж играет в картине чрезвычайно важную, путеводную роль. Голубизна горьковского взгляда созвучна просветам в небе, изменчивом, прихотливом по оттенкам своей почти акварельной по тонкости письма палитры. Голубизна — любимый цвет Горького-писателя, как бы подстилающий драгоценной фольгой пейзажи его прозы, цвет надежды, мелькающей сквозь тесные нагромождения уродств гибнущей России. Светлый небесный зачин в окружении пасмурной хмури создает в портрете настроение вечной битвы с неведомым исходом.

В «год портрета» Нестеров писал Корину: «Удачный фон — половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица». Блестящий пейзажист, Павел Дмитриевич впитывает в ландшафт горьковского портрета и советы Нестерова, и стилистику самого Горького, который еще в нижегородских очерках уничижительно отзывался о чисто видовых живописных композициях, пустяковых «красивых кусочках природы». Не «красивый кусочек» Неаполитанского залива, но Природа с большой буквы расстилается за спиной писателя, обогащая философию холста глубоким смыслом.

Отмечая общую сдержанность световоздушной стихии портрета, тот же Нестеров с обычной своей пристрастной требовательностью писал: «Краски еще не те, что могли бы быть после Венеции, после Тициана, Веронезе, Тинторетто». Дали портрета хмурятся, в них словно сохраняется память первого дня работы, когда внезапные холода дошли и до Сорренто, а портрет пришлось отложить, — пасмурная погода вообще преобладала вплоть до начала марта. Воплощением истории и культуры, возвышающимся над холодной утренней природой, становится одна только человеческая фигура, монументальный образ человека-творца.

Человек и природа сосуществуют тут отнюдь не

в идиллическом согласии (как, к примеру, в лирическом литературном портрете Льва Толстого в Гаспре, написанном Горьким в 1910 году: «Море — часть его души, и все вокруг — от него и из него»). Здесь господствует совсем иное настроение — не гармонической слитности, а противостояния, тревожного взаимоотнождения. Человеческое искусство, явленное в фигуре Горького, обнаруживает свои титанические способности, провидческую прозорливость и в то же время цепенеет под гнетом смертельной усталости, никнет в задумчивой печали, не способное возобладать над окружающей Вселенной

Все творчество Горького подчинено своего рода «комплексу Прометея», идее об одухотворенной деятельности разума как верховного средства самоутверждения человека, его гордого возвышения над всей природой, над косной материей. Еще подростком, читая книги из сундучка повара Смурого, этого убежденного мистика-самоучки, Горький проникся мыслями о вечном, беспощадном антагонизме духа и материи как дуалистической основе бытия. Пресловутая горьковская программа «борьбы с природой», выведенная в его статьях «О борьбе с природой», «О праве на погоду» (которые создавались как раз в месяцы работы над коринским портретом), зачастую получает слишком одностороннее толкование. Горький в этих текстах отнюдь не ставит высшей целью человечества абсолютную технизацию среды. Понятие «природы» означало для него низменное и косное и в самом человеке, а не только в естественных стихиях мира. Наука же, по Горькому, творя «вторую природу», равно как и искусство, это «огненное сердце земли», в содружестве призваны превратить планету в цветущий сад, окончательно очеловечив, но не подавив, а гармонически благоустроив природное. Недаром такую глубокую симпатию Горький испытывал к теориям Н. Федорова о грядущей эре «регуляции природы» и к понятию «расширяющейся ноосферы», выдвинутой В. Вернадским. В статье «О М. Пришвине», подытожившей его натурфилософию, Горький славил силу

творческого воображения, претворяющего «бесплодный кусок Космоса в обиталище свое».

Но не утопическая вера во всемогущество разума и искусства, а скорее мучительное сомнение выражено в картине Корина. Природа, вопреки упованиям, остается независимой, гордо неподвластной, история же движется своим собственным, «свинцовым» путем, отнюдь не пронизанным светом верховного разума. И на глазах наших происходит неожиданное. Из сотворческого диалога портрет перерастает почти что в полемический ответ, хотя в своем документальном наследии Корин ни разу не отзывался о Горьком иначе чем с благоговейным уважением. Хотя и лишенный безусловной покорности ученика учителю.

Но что же остается объединяющим началом, которое в итоге делает портрет совокупным зеркалом столь несхожих творческих личностей? Это то, что оставалось неизменным лейтмотивом бесед на «Иль Соррито», то, что Горький во все большей степени начал осознавать как единственно возможную альтернативу надвигающемуся «новому варварству», темной воле «к забвению истории». (Слова эти прозвучали в знаменитой статье «С кем вы, мастера культуры?», которая тоже была написана именно тогда, когда Корин гостил в Сорренто. Обращены они были к реалиям западного мира, но советская интеллигенция уже хорошо умела читать между строк и понимать, что речь идет о кризисных, катастрофических сдвигах внутри отечественной действительности.)

Альтернатива равно и для Корина, и для Горького заключалась в сбережении всего того, что еще можно было сберечь, в страстном культуроохранительстве, которое становилось все труднее и труднее продолжать, даже человеку горьковских масштабов и энергии. Поэтому Горький на приморских распустьях портрета, каким бы разочарованным и изможденным он ни казался, выглядит все же как подлинный Святогор культуры, крепкий своей связью с наследием минувших веков.

«Мы вступаем в эпоху величайшего трагизма, — скажет Горький через два года в речи на закрытии

Первого съезда советских писателей, — и мы должны готовиться, учиться преображать этот трагизм в тех совершенных формах, как умели его изображать древние трагики». Сам Горький дал урок этого апокалиптического мироощущения в «Самгине», Корин — в «Реквиеме» и итальянском портрете Горького. «Как никогда, — вскоре напишет Андрей Платонов, построивший свою статью-некролог о Горьком на развернутом сравнении его с Пушкиным, — сейчас есть смертная нужда, чтобы в мире появилась поэтическая, вдохновляющая, оживляющая сила, равноценная Пушкину и даже превосходящая его, потому что слишком велико всемирное бедствие». Горький, утверждал Платонов, дошел «до пророческой вершины искусства», оставив в позднем романе пример высокой художественной честности. Таким же примером честности — но, быть может, еще более концентрированным и экспрессивным — стал и портрет работы Корина.

К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ ФАКУЛЬТЕТА ЧИП

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Вернадский В. И. Философские размышления натуралиста. — М., 1988.

М. Горький. Несвоевременные мысли // Литературное обозрение. — 1988. — № 9, 10, 12.

Соловьев В. Сочинения. — Т. 1. — М., 1988.

Традиции и инновации в духовной жизни общества. — М., 1986.

Трубников Н. Н. Время человеческого бытия. — М., 1987.

Фролов И. Т. О смысле жизни, о смерти и бессмертии. — М., 1985.

Флоренский П. А. В мире ничто не пропадает... // Наука и религия. — 1989. — № 2.

Платонов А. Пушкин и Горький. / Размышления читателя. — М., 1980.

Сухих С. И. М. Горький и Н. Ф. Федоров // Русская литература. — 1980. — № 1.

КТО СПЕШНЫ
ТАЖЕ СПЕШНО
ЦРКВЬ СЛОВА
И ДРУЖАВА
ПОВЕДИТЕЛЬ
И СПИТЕЛЬ

ГОТОВЪ ДНИ ПАШЕЙ РО СПЕША, ПРЕСНОВЫ ДАДО КОЮ ПОВЕША
СИ ДАЪ РАЗОРЕ КЛАВА ОУТРАДИСА. СМЕТНОЕ ЖАДО КТО ДАДЕТСА
ИЗЪ СМЕТЕВЪ ЦРЕ ЦАКИ БУДОРИО. ВЪЖИТЕ ЖЕ ПОВЕШИ ПОМОЮ
ИЖЕЮ ХРА БЛА СЪРОЖЕННЫИ ИЖЕ ВСЕ РОНЫ ДА ИСПОЖЕНЫИ
МЪРИУ ТРАДЫ ВСЕ БУРАШЕНІЕ. ШИ ПОСРОЖЪ ПОМА ЖЕНЫ СПЕШЕНІЕ.

ЦРКИ ХДА
СТЕЗА ПРАВА
БЛА. ЦЕКОВЪ
КЦЮ ВДЮОВЪ.
СРЪЖІЕ
СРЪДІЕ
СБСКЪ ТРОЦА
НА СЯ БОЦА

ЛЮТАА СИ СМЕТЬ ВЪЖНО ОУТРАДИСА
СМЕТНОСТЬ ВЪЖИТЬ ДАДОНИША ПОВЕША
НЕПОМОУ ЗНАМА КТО СМЕТИ БЫВАС
НО ДСВАНЪ ЖИЛО ВЪЖНО ПОВЕША

СЕЙТА ВЪСЛОВИ
ХРАБРИ ЖИТО
ИЗДЕТО БІДЫ
ДАДО ПАБЕДЫ
НАКСА ЛЮДИ.
ЕСТЕ БОДИ.

Симеон ПОЛОЦКИЙ
Стихотворение в форме креста. 1665 год

Александр МОРОЗОВ

«АЗ ЕСМЬ ВСЕМУ МИРУ СВЕТ...»

— О, светло светлая и красно украшенная земля Русская! Многими красотами ты нас дивишь: удивляешь озерами многими, реками и источниками местнотчтыми, горами крутыми, холмами высокими, дубравами чистыми, полями дивными, зверями различными, птицами бесчисленными, городами великими, селениями дивными, садами монастырскими, храмами церковными, князьями грозными, боярами честными, вельможами многими. Всего ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!..

Давным-давно, во скорбную годину золотоордынского нашествия, были начертаны эти строки «Слова о погибели земли Русской», но и поныне дороги они каждому, кто понимает необходимость приумножения естественных достоинств нашей отчизны и сохранения всех памятников древней нашей культуры. Многие говорят сегодня о возрождении нравственных изначалей русской народной жизни, хотя бы о возвращении исконных названий нашим древним городам и их улицам. А ведь оказывается, что и сами буквы нашей азбуки имели прежде имена собственные.

Аз, Буки, Веди, Глаголь, Добро, Есть...

Прислушиваясь к этим стародавним названиям букв нашей азбуки, поневоле начинаешь вдруг улавливать в их лишенной, казалось бы, грамматического соподчинения последовательности вполне определенный смысл.

Живете, Зело, Земля, Иже, И, Како, Люди, Мыслете...

Словно бы некий голос спокойно и неторопливо изъясняет нам самую суть человеческой жизни.

Наш, Он, Покой, Рцы, Слово, Твердо...

На эту особенность славянской азбуки еще в начале прошлого столетия обратил внимание соотечественников первый российский магистр словесных наук Н. Грамматин. Однако же все его предположения потонули во всеобщем хоре скептических возражений, одно из которых и по сей день является классическим образцом филологической опрометчивости.

«Буквы, составляющие славянскую азбуку, — говорилось в одной из тогдашних заметок А. Пушкина, — не представляют никакого смысла. *Аз, буки, веди, глаголь, добро, etc.* Суть отдельные слова, выбранные для начального их звука. У нас Грамотин первый, кажется, вздумал составлять

апофегмы из нашей азбуки... Как все это натянато! Мне гораздо более нравится трагедия, составленная из азбуки французской...»

Не нам судить о художественных пристрастиях великого поэта. И все же оказывается, что он, обладатель абсолютного поэтического слуха, никогда даже и не слыхивал ничего о том, что стихотворные сентенции-апофегмы, начинавшиеся со слов, давших некогда имена собственные всем славянским буквам, — азбучные акrostихи, «стихиры буковные», «началестрочия», «краегранесия», «акrostихиды», — весьма распространенный жанр древней российской словесности.

И не только древнерусской. Стихотворное «краегранесие» уже известно было, например, ветхозаветному царю-псалмоторцу Давиду. 118-й его псалом разделен на 22 строфы по восемь стихов, и каждая строфа начинается с очередного знака древней иудейской письменности. Известны и другие библейские акrostихия: Плач пророка Иеремии и Похвала женам в Книге Притчей царя Соломона. В иудейском мистическом трактате «Буквы рабби Акибы» по свидетельству известного советского историка С. Аверинцева, говорилось о сокровенном значении каждой буквы, названия которых следовало рассматривать как аббревиатуры, образованные первыми звуками слов, представлявших ту или иную назидательную фразу. Древнегреческие оккультисты, по его мнению, не отставали от восточных своих собратьев в трактовке собственного алфавита. Каждой его букве они отводили вполне определенное место при построении мистического тела Божественной Истины.

Поэтический прием алфавитизированного акrostихия широко использовался и византийскими гимнографами. Таковы были многие кондаки и икосы Романа Сладкопевца, акафисты константинопольского патриарха Сергия, канон Иосифа Песнописца на предпразднество Введения во храм Приснодевы Марии... Но особенную известность в те далекие годы приобрел стихотворный «Алфавитарь» Григория Богослова, на который равнялись впоследствии почти все древние болгарские, сербские и русские азбучные акrostихи — «Аз есмь Бог», «Азбука об Адаме», «Азбука о Христе», «Азбука о покаянии», «Азбучная молитва»...

Сродни им была и опубликованная на Руси впервые в 1574 году в «Азбуке» первопечатника Ивана Федорова толковая азбука «Аз есмь всему миру свет». Именно эта стихотворная «азбука-граница» долгое время была у нас первым и единственным пособием при обучении детей грамоте. «Иным ведь силы книжные немощно достати, — сказано было в одном из старинных наших учительных наставле-



Симеон ПОЛОЦКИЙ. Стихотворение в форме звезды из «Благоприветствования». 1665

ний, — аще же азбуку-границу с подтитльными словами выучит, и он силу познает в книгах велику...»

«Подтитльными», то есть помещенными под знаком титла, означающего сокращенное написание какого-либо слова, назывались и наименования букв славянской азбуки, из которых при последовательном их прочтении складывалась «акrostихида», провозглашавшая глубокую убежденность каждого ставшего грамотным человека: «Аз буквы ведаю, глаголющие: добро есть...» А точнее, если обратиться к тексту толковой азбуки, опубликованной нашим перво-

печатником, «акростихида» та читалась: «Аз, Бог Ведомый, глаголю: добро есть...»

«Добро есть жизнь...» Возможно и такое дальнейшее прочтение «началестрочия» толковой азбуки «Аз есмь всему миру свет». Однако же следует помнить, что происхождение внешнего вида буквы Ж восходит к монограмме начальных букв древнего начертания имени Иисуса Христа.

АЗ ЕСМЬ ВСЕМУ МИРУ СВЕТ.
БОГ ЕСМЬ ПРЕЖДЕ ВСЕХ ВЕК.
ВЕДАЮ ВСЮ ТАИНУ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ.
ГЛАГОЛЮ СЫНАМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ:
ДОБРО ЕСТЬ ВЕРУЮЩИМ ВО ИМЯ МОЕ.
ЕСТЬ ГНЕВ МОЙ НА ГРЕШНИКИ.
ЖИЗНЬ ЕСМЬ ВСЕМУ МИРУ.
ЗЛО ЗАКОНОПРЕСТУПНИКАМ.
ЗЕМЛЯ ПОДНОЖИЕ НОГАМ МОИМ,
ИЖЕ ПРЕСТОЛ МОЙ НА НЕБЕСАХ.
ИНОГО БОГА НЕСТЬ РАЗВЕ МЕНЕ.
КАКО СОВЕЩАША НА МЯ ЗОЛ СОВЕТ,
ЛЮДИ МОИ ЗАКОНОПРЕСТУПНИИ,
МЫСЛИША НА МЯ ЗЛАЯ ЗА БЛАГАЯ,
НА КРЕСТЕ ПРОПЯША МЯ,
ОТЦА И ЖЕЛЧИ НАПОИША МЯ,
ПРАВЕДНОГО СЫНА БОЖИЯ.
РАЗДЕЛИША РИЗЫ МОЯ СЕБЕ,
СТУДНО ГРЕХ СОДЕЕВАЮЩЕ,
ТЕРНОВ ВЕНЕЦ ВОЗЛОЖИША НА МЯ...
УМЫЛ ПИЛАТ РУЦЕ, РЕЧЕ: ЧИСТ ЕСМЬ
ОТ КРОВИ ПРАВЕДНОГО СЕГО.
ФАРИСЕИ Ж ВОЗОПИША:
ВОЗЬМИ, ВОЗЬМИ, РАСПИ ЕГО.
ХОТЯ ЖЕ СПАСЕНИЯ ВАШЕГО,
ВСЯ ПРЕТЕРПЕХ
ОТ НЕПРАВЕДНЫХ БЕЗЗАКОННИК,
ЦАРСКИ ВАМ ПОДПИСУЯ СВОБОЖДЕНИЕ,
ЧИСТЫ ВАС ПРИВОДЯ СВОЕМУ ОТЦУ,
ШАТАНИЯ БЕСОВСКОГО СВОБОЖДАЯ ВАС
ЩЕДРОТАМИ СВОЕГО ЧЕЛОВЕКОЛЮБИЯ.

Многочисленные древнерусские переписчики этой «азбуки-границы» неизменно называли ее создателем — творца славянской письменности «мужа праведна и истинна, святого Константина Философа, нареченного во чернечестве именем Кирилла». Следовательно, этот азбучный акростих, в той мере, в какой сохранились его первоизданные черты, вообще можно считать первым поэтическим

произведением славянской письменности. Подтверждение тому, что азбука наша уже изначально имела стихотворную форму, содержится в древнерусском житии Стефана Пермского, который, как известно, «един счинил грамоту пермскую», то есть создал особый алфавит для языка народа коми, а при этом уподобился «равноапостольному учителю о Бозе словенскому языку», ибо тот благоговейно поставил в своей азбуке *«первое слово «аз» у стиха, якоже и у греческия азбуки...»*

Некоторые особенности происхождения названия первой буквы славянской азбуки сообщает в своем сказании «О письменах» болгарский черноризец Храбр. Константин Философ, по его словам, начал свою азбуку с буквы «аз», следуя в том греческому алфавиту, который озаглавлен был буквой «альфа» в подражание иудейскому силлабарии, начинающемуся со знака «алеф», означающего «учение». Приступая к обучению ребенка, древние иудеи говорили ему: «Алеф» — учись. Древние же греки напутствовали: «Альфа» — ищи. А славянский первоучитель озаглавил свою азбуку буквой «аз», потому что она, и это особенно подчеркивал черноризец Храбр, была «первой буквой, данной от Бога роду славянскому, чтобы открыть для знания учащихся буквы уста; возглашается она широко раздвигая губы, тогда как другие буквы возглашаются с малым раздвиганием губ...»

«Аз есмь Альфа и Омега, начаток и конец, глаголет Господь». Так сказано в новозаветной Книге Откровения апостола Иоанна Богослова. Обозначив этими же, только иначе названными буквами начало и конец своей азбуки, Константин Философ стремился взаимосочетать обучение славянских народов чтению и письму с проповедью им христианского вероучения. А возвещать его на этот раз призваны были уже не только первая и последняя, но все буквы новой азбуки. Не в изобретении небывалых дотоле знаков письменности видел свою задачу славянский первоучитель, а в том, чтобы те, будучи последовательно поименованы, являли бы некий свод «азбучных истин» христианства.

Предельно кратко сказано об этом в житии Константина Философа. Оказывается, он не утруждал себя долгими поисками особых графем для звуков славянской речи, но — *«устроив письмена и беседу составль евангельску...»* То есть «составил», или, как это потом стало называться, «сочинил» краткое стихотворение изложение Нового Завета — азбучное акростишие «Аз есмь всему миру свет». О том, какова была письменность славян до этого ее поэтического «устроения» первоучителем, черноризец Храбр вполне определенно сообщает, что прежде все славяне «римскими и гре-

ческими письмены нуждахуся писати словенску речь без устроения».

Знаменательно, что изначально это детище Константина Философа именовалось не «кириллицей» и не «глаголицей», а «л и т и ц е й». Рукописный древнерусский Хронограф XVII столетия свидетельствует, что в 863 году он «сотворил грамоту, словенским языком глаголемую литицу». Некоторые слависты, пытавшиеся во что бы то ни стало доказать, что Константин Философ, принявший при пострижении в монашество имя Кирилл, изобрел будто бы не соименную ему «кириллицу», а «глаголицу», сокращали словосочетание «глаголемую литицу» в некую «глаголотицу», а затем превращали в «глаголицу». Однако же слово «л и т и ц а» имеет в своем корне греческое слово «лития», которое издревле означало и по сей день означает в православном богослужении общее благодарственное моление, совершаемое обычно посреди храма во время праздничной всенощной. Вполне вероятно, что «л и т и ц а» Константина Философа наряду с его же стихотворным «Прогласом к Евангелию» была для новообращаемых в христианство славян своеобразным молитвенным предисловием к изучению Закона Божия, поскольку вслед за освоением ее «акростихиды» им надлежало ознакомиться со словами Священного Писания.

Именно поэтому в двадцатые годы нынешнего столетия исконные наименования букв древней славянской азбуки были у нас преданы публичному охаиванию. Говорилось, что отстаивать их могут только «непримиримые враги советского строя», хотя подписанный в октябре 1918 года декрет Совета Народных Комиссаров о введении новой русской орфографии вовсе даже и не предусматривал законодательного забвения этих названий. Сталинская тирания, равно преуспевавшая в искоренении христианства и уничтожении крестьянства, торжественно пообещала самой себе, что к Первомаю 1937 года из русского языка вообще навсегда исчезнет даже само слово Бог. Когда же этого не случилось, угодливые реформаторы нашей орфографии постановили считать это слово пишущимся с малой буквы. Появившаяся их стараниями аббревиатура «абвгдейка» усваивается теперь детворой подобно скороговорке, но не способна да и не предназначена для того, чтобы кому-либо еще раз хотя бы исподволь напомнить те «азбучные истины», которые виделись Константину Философу нравственным оплотом жизни всех славянских народов. Знаки его букв, лишенные глубочайшего смысла и величия, отныне уже можно было без зазрения совести писать на стенах общественных уборных...

Исследователями толковой азбуки «Аз есмь всему миру

свет» неоднократно отмечалось ее непреходящее значение в истории развития культуры всех славянских народов, поскольку на другие европейские языки Священное Писание было переведено гораздо позднее: на немецкий — в XII веке, на английский — в XIV, на французский — в XVI, а на итальянский только в XVIII столетии. Но существовала и еще одна древняя славянская азбука — глаголическая. По замыслу ее создателя, она должна была прийти на смену кириллической, но оказалась лишь своеобразным поэтическим памятником бессмертному деянию Константина Философа.

Речь идет о так называемой «Азбучной молитве», которую в 893 году сочинил изобретатель глаголицы Константин Преславский, пресвитор болгарского царя Симеона, возжелавшего, чтобы с обретением политической независимости Болгария обрела бы и собственную, отличную от византийской, систему знаков письменности, так как кириллица имела в своей основе все буквы греческого алфавита.

Первая публикация «Азбучной молитвы» была осуществлена у нас в 1825 году историком М. Погодиным, который поместил отрывок древнейшего ее списка в послесловие к своему переводу книги чешского слависта И. Добровского «Кирилл и Мефодий, славянские первоучители». Однако же подлинное ее открытие произошло лишь в 1847 году, когда библиограф В. Ундольский обнаружил рукописный сборник, принадлежавший некогда патриарху Никону и подаренный им самим в 1661 году книгохранилищу Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря.

АЗ СЛОВОМ СИМ МОЛЮСЯ БОГУ.
БОЖЕ ВСЕЯ ТВАРИ И ЗИЖДИТЕЛЮ
ВИДИМЫМ ЖЕ ВСЕМ И НЕВИДИМЫМ,
ГОСПОДА ДУХА ПОШЛИ ЖИВЯЩАГО,
ДА ВДОХНЕТ В СЕРДЦЕ МИ СЛОВО,
ЕЖЕ БУДЕТ НА УСПЕХ ВСЕМ,
ЖИВУЩИМ В ЗАПОВЕДЯХ ТИ.
ЗЕЛО ВО ЕСТЬ СВЕТИЛЬНИК ЖИЗНИ,
ЗАКОН ТВОЙ СВЕТ СТЕЗЯМ,
ИЖЕ ИЩЕТ ЕВАНГЕЛЬСКА СЛОВА
И ПРОСИТ ДАРЫ ТВОЯ ПРИЯТИ.
ЛЕТИТ ВО НЫНЕ И СЛОВЕНЬСКО ПЛЕМЯ,
КО КРЕЩЕНИЮ ОБРАТИШАСЯ ВСИ,
ЛЮДИ ТВОИ НАРЕЩИСЯ ХОТЯЩЕ,
МИЛОСТИ ТВОЕЯ, БОЖЕ, ПРОСЯТ ЗЕЛО...
НЫНЕ МНЕ ПРОСТРАННО СЛОВО ДАЖДЬ,
ОТЧЕ СЫНЕ И ПРЕСВЯТЫЙ ДУШЕ,
ПРОСЯЩЕМУ ПОМОЩИ ОТ ТЕБЕ.

РУЦИ БО СВОИ ВЫСПРЬ ВОЗДЕЮ ПРИСНО
 СИЛУ ПРИЯТИ И МУДРОСТЬ У ТЕБЕ,
 ТЫ БО ДАЕШИ ДОСТОЙНЫМ СИЛУ,
 ИПОСТАСЬ ЖЕ ВСЯКУЮ ЦЕЛИШИ.
 ФАРАОНА МЯ ЗЛОБЫ ИЗБАВИ,
 ХЕРУВИМСКУ МИ МЫСЛЬ И УМ ДАЖДЬ...
 О, ЧЕСТНАЯ, ПРЕСВЯТАЯ ТРОИЦЕ,
 ПЕЧАЛЬ МОЮ НА РАДОСТЬ ПРЕЛОЖИ,
 ЦЕЛОМУДРЬНО ДА НАЧНУ ПИСАТИ
 ЧУДЕСА ТВОИ ПРЕДИВНЫЕ ЗЕЛО,
 ШЕСТИКРЫЛАТЫХ СИЛУ ВОСПРИИМУ...
 ШЕСТВУЮ НЫНЕ ПО СЛЕДУ УЧИТЕЛЯ,
 ИМЕНИ ЕГО И ДЕЛУ ПОСЛЕДУЯ,
 ЯВЬЮ СОТВОРЮ ЕВАНГЕЛЬСКО СЛОВО.
 ХВАЛУ ВОЗДАЯ ТРОИЦЕ В БОЖЕСТВЕ.
 ЮЖЕ ПОЕТ ВСЯКИЙ ВОЗРАСТ,
 ЮН И СТАР СВОИМ РАЗУМОМ.
 ЯЗЫК НОВ ХВАЛУ ВОЗДАЕТ ПРИСНО
 ОТЦУ, СЫНУ И ПРЕСВЯТОМУ ДУХУ,
 ЕМУ ЖЕ ЧЕСТЬ И ДЕРЖАВА И СЛАВА
 ОТ ВСЕЯ ТВАРИ И ДЫХАНИЯ
 ВО ВСЯ ВЕКИ И НАВЕКИ. АМИНЬ.

Далее в том сборнике помещалось «Учительное Евангелие» Константина Преславского, начинавшееся со слов: *«Добро есть от Бога начинати и до Бога кончавати, якоже рече Богословец Григор, и в Законе Господнем поучатися день и ночь, якоже рече пророк, раздаяти Словеса Господни требующим душам. Якоже рече и Давид: не потаил милости Твоея, ни истины Твоея от собора многа, и возведу Имя Твое братии моей, посреди церкви восхваляю Тя...»* Как видим, «Азбучная молитва» имела то же предназначение, что и «литоца» Константина Философа. Это не молитва в строгом смысле этого слова, а благодарственное, совершаемое «посреди церкви» песнопение народа, обращенного из тьмы языческих суеверий к свету истинной веры во Единого Бога Отца и Сына и Святого Духа. Народа, вступившего на стезю обретения жизни вечной во Единой Святой Соборной и Апостольской Церкви.

Глаголическое акростишие «Аз словом сим молюся Богу» сохранилось во множестве древнерусских списков, но все они — кириллические. Однако же первоначально оно было записано именно глаголицей, о чем свидетельствуют строки, отразившие положение в этой азбучной системе буквы «ле», которой не было в кириллице:

ЛЕТИТ БО НЫНЕ И СЛОВЕНЬСКО ПЛЕМЯ,
 КО КРЕЩЕНИЮ ОБРАТИШАСЯ ВСИ...

Необычная экспрессивность первой из этих строк давно уже восхищает всех знатоков древней славянской поэзии. Но думается, что слово «летит», начинающееся с буквы «ле», появилось в «Азбучной молитве» в результате ошибочной транслитерации ее глаголического оригинала буквами кириллицы. Изначально же эта строка читалась:

ЛИТИИТ БО НЫНЕ И СЛОВЕНЬСКО ПЛЕМЯ...

Для славянских народов, которые именно в ту пору «ко крещению обратитася вси», совершение благодарственных молений — литий было, пожалуй, привычнее поэтических воспарений...

Старейший глаголический алфавитариум был обнаружен начертанным на стене крещального помещения Круглой церкви в Преславе — столице болгарского царя Симеона. Древнейшая же кириллическая азбука и по сей день красуется в апсиде Михайловского придела Софийского собора в Киеве.

Константин Преславский с гордостью называл себя «шествующим последователем» Константина Философа, благодаря которому славянские народы обрели «языков» — собственную письменность, а вместе с нею и богатейшее свое литературное наследие. «Азбучная молитва» была создана за столетие до того, как крещение принял русский народ, но вот что удивительно: древнерусские летописцы, помещая ее строки сразу же после повествования о том, как Константин Философ «устроил письмена», далее сообщали: *«потом же, малым днем минувши, крещена бысть земля Русская во дни благоверного князя киевского Владимира Святославича...»* Иных событий отечественной истории за миновавшее «малым днем» столетие для них словно бы и не бывало. Наименование букв славянской азбуки. «Азбучная молитва» и Крещение Руси виделись им прочными звеньями единой цепи событий, предопределивших дальнейшее развитие русской культуры. Событий, воссоединяющих новую историю с историей Священной. «Светло светлым» отблеском этой истории и озарена была Русь.

— Отсюда, — как гласит о том «Слово о погибели земли Русской», — до угров и до ляхов, до чехов, от чехов до ятвягов, от ятвягов до литовцев, до немцев, от немцев до карелов, от карелов до Устюга, где обитают поганые тоймичи, и за Дышашее море, от моря до болгар, от болгар до бургасов, от бургасов до черемисов, от черемисов до мордвы — то все покорено было Богом христианскому языку...

ВЕСЕННИЙ ВСАДНИК

Нынешний год — год белой лошади по древнему дальневосточному календарю. Однако святой Георгий на белом коне, вынесенный на обложку нашего ежемесячника, отнюдь не призван служить простым напоминанием об этой модной мифологии. Символика Георгия-змееборца многозначна, напрямую связана с главными темами «Человека и природы».

Воспроизведенная икона создана в тверских землях не так уж давно, в прошлом веке. Византийский прототип утратил в ней строгую четкость форм, сблизился с мягкой напевной манерой народной росписи. Конечно, этой безыскусной дощечке с «Егорием храбрым» далеко до прославленных шедевров новгородской и владимирской школ. Но скорее не упадок, а новый виток развития иконописи может увидеть здесь внимательный зритель. Крепкий синтез церковного предания и почвенного, крестьянского миропонимания проступил тут с особой наглядностью.

Святой Георгий издавна принадлежал к числу наиболее почитаемых на Руси «светочей веры», живых примеров христианского подвижничества. Согласно легенде этот юноша знатного рода, живший в Каппадокии, претерпел мученическую смерть при римском императоре Диоклетиане, который был особенно яростным гонителем христиан. Но центральное место в русской средневековой иконографии Георгий, Егорий, Юрий занял не как мученик, но как доблестный воин в соответствии с самым популярным эпизодом легенды (о том, как святой порастил копьем гигантского змея, дракона, избавив от смерти царскую дочь, предназначенную в жертву чудовищу). Всадник, поражающий копьем дракона, стал одним из самых поэтических образов воинского героизма в древнерусской культуре.

В богословском толковании дракон символизировал побежденное язычество, посрамленное зло «ложной веры», в народном же сознании образ святого змееборца непосредственно сочетался с вековыми обрядами и традициями земледельческого труда. Он считался небесным покровителем не только воинов, но также и мирных хлеборобов и скотоводов. Побеждая дракона (темные, косные силы земли), Георгий в иконах зримо помогал природе, выводя ее к весеннему обновлению. «Спасенной Природой», прекрасной и цветущей, представляла юная царевна. Недаром Юрьев день



**Чудо Георгия о змие. Тверская икона XIX века.
Доска, левкас, темпера. 22,5×27. Частное собрание.**

празднуется 23 апреля (6 мая по новому стилю), во время послепасхальной «светлой седмицы», в дни, когда поля и леса сияют первой зеленью. В эпоху создания тверской иконы живы еще были древние сельские обряды. Засеянные поля обходили с песней «Юрий, вставай рано, / Отмыкай землю, / Выпускай росу / На буйное жито, / Людям на здоровье».

«Отмыкая землю» от зимнего сна, святой Юрий, «зеленый Юрай» (у хорватов), не только воплощал надежду на будущий урожай. Он утверждал в глазах верующих идею

преодоления как природной, так и человеческой косности. Еще в дохристианских традициях лошадь символизировала стихию плоти, буйство греха, а всадник — победу разумной воли, добродетели, укрощающей пороки. Таким образом, «Чудо Георгия о змие», как именовали этот сюжет в Древней Руси, содержит в себе и экологическое и этическое поучение.

Казалось бы, современное сознание давно утратило память о мифологических корнях популярной средневековой легенды. Но когда Борис Пастернак называет царевну, спасенную святым Георгием, «дочерью земли» (баллада «Сказка» из цикла стихов, завершающих роман «Доктор Живаго»), он вновь приоткрывает эти корни. Поэзия остается хранилищем народных преданий и поверий, утраченных в реальной жизни.

Объединение **«МОСКОВСКАЯ ПАЛИТРА»:**

ПРОВОДИТ выставки-продажи за рубежом
(Европа, Австралия)

КОМПЛЕКТУЕТ коллекцию современного
искусства

СОБИРАЕТ произведения самодеятельных
художников

ОРГАНИЗУЕТ художественные салоны
в Хельсинки, Бейруте, Мельбурне

ГОТОВИТ к открытию галерею
«МОСКОВСКАЯ ПАЛИТРА»:

постоянная экспозиция
и выставочный зал

Приглашаем к сотрудничеству
художников и искусствоведов.

101000 Москва,
ул. Мархлевского, 3, кв. 31
тел. 9219197, 9218514

МОСКОВСКАЯ



И. ШЕВЕЛЕВ

«ЧРЕСЛЕННАЯ» ФИЛОСОФИЯ ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА

«Парадокс человека» — это именно та формула, которой можно описать жизнь, творческую судьбу, способ мышления, самочувствие Василия Васильевича Розанова (1856—1919). Плодовитый публицист, мыслитель, принявший активное участие в «перетряске смыслов» предреволюционной русской культуры, Розанов занял в ней уникальное место. Его херили, кажется, все партии и группировки, причем, не без повода. Церковный иерарх назвал его «сущим язычником по духу и направлению, преступно растлевающим религиозную мысль и нравы нашего молодого поколения и устанавливающим нетерпимую атмосферу безбожия, кощунства, хулы и проклятия». Либералы видели в нем записного реакционера, антисоциалиста и прожженного циника. Консерваторы — «сотрясателя устоев», анархиста, декадента и порнографа. Обвинения в юдофильстве и антисемитизме чередовались с правильной регулярностью. В 1895 году Н. Михайловский, а затем П. Струве предлагали «исключить Розанова из литературы» за то, что в статье о Льве Толстом он, помимо прочих «излишеств», обратился к великому писателю на ты. Будучи одним из «властителей дум» начала века, центром петербургской «аристократии ума и таланта» (Э. Голлербах), Розанов в 1913 году был подвергнут остракизму. Его публично исключили из Религиозно-философского общества за призывы к еврейским погромам в связи с так называемым делом Бейлиса. Периодические и восторженные обращения к православной Церкви сменялись яркой критикой церковных догматов и кощунствами против Христа — «губителя» земных радостей.

Друг и биограф мыслителя Э. Голлербах писал

о нем: «Живой образ возник передо мной: улыбочки, усмешечки, поцелуи, воркотня, острый взгляд прищуренных глазок — таков внешний *habitus* В. В. Розанова. Но за торопливым многословием и лукавой приветливостью — вечная боль души, тоскующей по недоступному ей благородству. Водоворот взлетов и падений, неизбывная трагедия одиночества, измученность, истерзанность, невыразимая усталость. Влюбленность в Христа и... бунт против Него; поклонение Искусству и... апофеоз домовитой мещанственности; обоготворение пола и... беззастенчивый эротизм; словом, бездна противоречий, в которых странный старик купается, как в солнечных лучах».

Отметим не только своеобразие розановских мыслей. Сам способ его высказываний затрудняет постороннее суждение о них. Крайняя субъективность мысли сочетается с глубоко личным ее переживанием, вплоть до... безразличия. Осознание собственного «безобразия» переходит в гордость за проникновение к «корням» вещей и событий. В себе он видит лишь комментатора момента и вечности, подслушивателя витающих смыслов. «Я... подслушиваю пожелания мира, идеалы мира, вздохи мира». Но в выговаривании подслушанного Розанов настолько откровенен, что вызывает гнев. То, что он позволял себе в печати, было неслыханно. Он явился завершителем классической традиции русской литературы XIX века «срывать все и всяческие маски».

Задолго до появления бахтинских категорий «диалога» и «полифонии» Розанов был их субъектом, аматером и провокатором. Противоречия эпохи он пропустил сквозь себя вплоть до утраты лица и благообразия. Розанов существует в бесконечном «диалоге» интимно переживаемых культурных смыслов, ощущает себя «полифоническим» человеком, как бы выходя за пределы одномерного суда и суждения. Приходит даже мысль, что Розанов просто выпал из какого-нибудь романа Достоевского. Сам он в книге «Легенда о великом инквизиторе Ф. Достоевского» писал: «Как ни привлекателен мир красоты, есть нечто еще более привлекательное, нежели

он: это — падения человеческой души, странная дисгармония жизни, далеко заглушающая ее немногие стройные звуки. В формах дисгармонии проходят тысячелетние судьбы человечества. Безобразия — пропуск в вечность!..»

Н. Бердяев отмечал: «В. Розанов один из самых необыкновенных людей, каких мне приходилось в жизни встречать. Это настоящий уникум. В нем были типические русские черты, и вместе с тем он был ни на кого не похож. Мне всегда казалось, что он зародился в воображении Достоевского и что в нем было что-то похожее на Федора Павловича Карамазова, ставшего писателем». Не зря, видно, Набоков повторял, что это не литература подражает жизни, а жизнь — литературе.

Итак, «человек Достоевского», зарабатывающий на жизнь и семью писанием книг, «фельетонов», статей, выбирается этой «мыслительной поденщиной» из провинциальной неудачи и безвестности, становится знаменитым и выражает какие-то потаенные основы российской мысли... пожалуй, и это о Розанове.

Свою униженность и оскорбленность он описывает сам. «Едешь, бывало, на конке наверху. А Владимир Сергеевич Соловьев в коляске катит. Нет, вы этого никогда не поймете, никогда, никогда!» — передает разговор в книге «Кукха. Розановы письма» Алексей Михайлович Ремизов. А мы гадаем о причинах ожесточенной и остроумнейшей полемики между Владимиром Соловьевым и Розановым по самым разным поводам...

Или вот пишет Розанов. «Из острых минут помню следующее. Я отправился к Страхову, но пока еще не дошел до конки, видел лошадей, которых извозчики старательно укутывали чем-то похожим на ковры. Вид толстой ковровой ткани, явно тепло укутывавшей лошадь, произвел на меня впечатление. Зима действительно была нестерпимо студеная. Между тем каждое утро, отправляясь в контроль, я на углу Павловской прощался с женой: я — направо в контроль, она — налево в зеленную и мясную лавку.

И зрительно было это: она — в меховой, но короткой, до колен, кофте. И вот увидев этих «холено» закутываемых лошадей, у меня пронеслось в мысли: «лошадь извозчик теплее укутывает, чем я свою В...», такую нежную, никогда не жалующуюся, никогда ничего не просящую. Это сравнение судьбы лошади и женщины и судьбы извозчика и «все-таки философа» («О понимании») переполнило меня в силу возможно гневной (т. е. она может быть гневной, хотя вообще не гневна) души таким гневом «на всё», «всё равно — на что», — что... Можно поставить только многоточие. Все статьи тех лет, и может быть, и письма тех лет и были написаны под давлением единственно этого пробужденного гнева, — очень мало, в сущности, относимого к тем предметам, темам, лицам, о которых или против которых я писал».

Предельная степень самоотчета, свойственная В. Розанову, незаметно переходит в желание нравственно «оголиться».

«С выпученными глазами и облизывающийся — вот я. Некрасиво?

— Что делать?».

И еще. «Ни о чем я не тосковал так, как об унижении... «Известность» иногда радовала меня, — чисто поросячьим удовольствием. Но всегда это бывало не надолго (день, два): затем вступала прежняя тоска — быть, напротив, униженным».

Безусловно, есть логика, что Розанов приходит к пристальному интересу к самой потаенной области жизни: к проблемам пола, сексуальности. «В сущности вполне метафизично: «самое интимное — отдаю всем...» Черт знает что такое: можно и убить от негодования, а можно... и бесконечно задуматься. — «Как вам будет угодно», — говоря заглавием Шекспировской пьесы».

Исследование проблем пола — это, без сомнения, краеугольный камень философского писательства Василия Васильевича Розанова. «Когда Розанов пишет о поле, он сверкает, — замечает Андрей Белый. — Тут он подлинно гениален. Тут его имя

останется в веках».

Мы предлагаем читателю одно из бесчисленных выступлений Розанова на эту тему: основные фрагменты статьи 1902 года «Из загадок человеческой природы», вошедшей в книгу «В мире неясного и не решенного».

«Все инстинктивно чувствуют, что загадка бытия есть собственно загадка рождающегося бытия; то есть что это есть загадка рождающего пола. Что такое пол? что такое половое?»

Прежде всего — точка, покрытая темнотой и ужасом; красотой и отвращением; точка, которую мы даже не смеем назвать по имени, и в специальных книгах употребляем термины латинского, то есть мертвого, не ощущаемого нами с живостью языка. Удивительный инстинкт; удивительно это чувство, с которым у человека «прилипает язык к гортани», он «не находит слов», не «смеет» говорить, как только подходит к корню и основанию бытия в себе. Мы упомянули об ужасе, окружающем пол: вспомним ошибку Эдипа, и ужас, с которым он выколол себе глаза; еще такого особенного страха, до глубины его потрясающего, человек не испытывает никогда, как при подобных ошибках, в утилитарном смысле почти безразличных. Наша одежда есть только развитие половых покровов; удивительны в одежде две черты, две тенденции, два бorerия: одежда **прикрывает** — такова ее мысль; но она еще **выявляет**, обозначает, указывает, украшает — и опять именно пол. Тенденция скрыться, убежать, и тенденция выявиться и покорить себе удивительно сочетаются в ней, и собственно обе эти тенденции сочетаются уже в поле. То, что мы именуем в себе половой «стыдливостью», есть как бы психологическое продолжение одежды: мы «стыдливо» затаиваемся в поле, и тем глубже, чем сильнее он выражен, чем деятельнее...

Вот еще загадка. Что такое лицо? Что за странность, что тело наше имеет не только части, не одни органы, как подобало бы организму, но еще имеет нечто необыкновенное, непостижимое, крайне мало в утилитарном смысле нужное, что мы именуем в себе и даже именуем в мире **лицом, личностью**? Да что такое лицо в нас?! Никто не разобрал. Точка, где тело начинает «говорить», к которой и сами мы говорим, «обращаемся»; точка, где прерывается немота, откуда прорывается глагол; где начинается особливость и оканчивается безразличие. В фигуре человека есть части, линии, плоскости большей глухоты и тупости,

меньшей выразительности — средняя часть голени, средняя часть предплечья; но уже локоть и плечо, также чрезвычайно еще тупые, уже начинают что-то или хотят что-то сказать. Вот — начало лица; намек к нему. Но у человека, кроме лица, какое мы знаем, есть полные в очерке, хотя эмбриональные по степени развития лица — кисти руки и ступня ноги. Одна и другая представляют точки, очень отдаленные, откинутые от главной массы тела; и, как бы выйдя из-под зависимости ему, они несколько развились. В кисти руки есть явно затылочная, покрытая легким пушком, часть, и личная, лицо — ладонь, голая... Образовалась фразировка рукопожатий... Холодно, из почти blindness целую руку — мы ее целуем в глухую затылочную часть (верхнюю, с пушком); но поразительно, что в неге и страсти — мы повертываем ее, довольно неудобно для нее — и целуем в лицо, в ладонь, где сплетаются таинственные линии, задатки черт лица. В минуту особо горячей молитвы мы почему-то «воздеваем руки»; руки кого-то ищут, тянутся к кому-то; и, станем следить, до чего это любопытно: мы обе кисти рук повертываем ладонями к образу, святому Лику; то есть мы становимся на молитву всеми в себе лицами (священник во время Херувимской песни). Как ладонь есть эмбрион лица, так и эмбрион какой-то автономной души есть в ней. Она имеет свою память, независимую от головной памяти; на этом основана игра виртуозов, эти брызги движений, вызывающие брызги звуков... Кисть руки имеет почерк, то есть характер, манеру, тоже едва ли рационально объяснимую. Но и более того, в ней есть еще творческий талант... Танец есть жизнь, поэзия, узор бытия, в котором выражается другое, еще более тусклое и зачаточное лицо в человеке — «ступня» ноги. Тоже какие-то бледные линии (на подошве); своя у каждого походка; фразировка — танца... Но это — эмбрионы лиц; перейдем к полному.

Есть лица мужские и женские, но нет лиц «математических» и «филологических». Я хочу сказать, что строение лица не обусловлено вовсе предметом и характером теоретической деятельности человека, как можно было бы ожидать по его положению и, казалось бы, тесной зависимости от головного мозга; но есть что-то в нем, указывающее на зависимость его от пола, текучесть из пола... Нет вовсе «музыкальных» и «живописных» лиц, но есть «целомудренные» и «развратные»: очевидно, что лицо есть ответ пола, его далеко отброшенное, но точное и собранное, сосредоточенное устремление. Вот отчего любовь, то есть бесспорно и исключительно половое чувство, начинает

ся с взгляда на лицо, завязывается с лицом, пробуждается к лицу, вспыхивает при взгляде на лицо. Лицо в игре своей, выразительности, бесспорной и высокой одухотворенности есть как бы гутенбергов набор, на который переведен смысл темных иероглифов, в которых выражено все по-видимому не одухотворенное сложение материнства и «отчества»...

Остановимся, однако, на частностях дешифрования пола в лице и возьмем цветок, где нам все становится «сказуемое»: его благоухание передано в лице как обоняние; то, что течет с него сладостью нектара, — в лице развито в вкус; его окрашенность, рисунок здесь перевелись зрением. Остается слух... но кто же не понимает, что пол есть пульсация, есть древнейший в природе ритм... Но чуть-чуть остановимся еще на частностях лица: ведь есть мужской и женский слух, мужской и женский голос; природа обоняния в обоих полах не совершенно одинакова; и чуть-чуть, но есть вариация у них во вкусе: как безумно любят женщины духи, но гастрономические способности развитее у мужчины. Таким образом природа пола в его мужской и женской вариациях выразилась вариациями во всех органах чувств...

Еще маленькая аналогия: все аномальности в поле, его эксцессы или угнетенность, влияют удивительно на «настроение» души, «течение» мыслей, «образ» суждений, и в медицине это так известно, что психиатр обычно ищет помощи и указаний, «разъяснений» у акушера. Вот целый пук зависимостей, бьющих в одну точку: именно, что душа в ее динамическом смысле, как «ветерок» мыслей, как «крылышки» около силлогизмов, которые уносят их туда и сюда, — вовсе и нисколько не имеет своим сидалищем мозг, но то темное и разлитое в существе нашем, что мы называем «полом» и что имеет в лице и знаках пола только два кульминационные свои выражения. Да ведь и в самом деле, как жалуются все мужья, — «есть женская логика», и все вообще соглашались; что есть «женская» и «мужская» душа: странный термин, выражающий, в сущности, что душа имеет в себе пол и что пол в нас и есть наша душа... Но теперь перейдем же к отделившимся и главным, нижним точкам пола.

Все то, что в лице дано в порядке логического выражения, здесь дано в порядке реального созидания. Это — зияющие точки, зияющие самую жизнь, ткущие ее на таинственном станке. Логически мы не можем ничего создать, лицом — мы только достигаем, отгадываем, догадываемся, любопытствуем; напротив, здесь — абсолютное молчание, но исполненное какого-то таинственного ритма, пульсации;

самая форма — пустоты, полости, в противоположность «выпуклостям», «уплотнениям», из сочетания которых составлено лицо; «пустота», то есть начинающееся отрицание материи, противоположный уплотнению полюс: это — материнские пустоты, владычественные по отношению к самым вещам. «Je pense — donc je suis», «мыслью — следовательно есмь», формулировал Декарт принцип логического порядка, и новая философия от этого принципа повела свое начало; но вот, в закрытых покровами пустотах, куда мы спустились, недействительно первое же слово его формулы, то есть это есть противоположный логическому порядку мир, где нет вовсе познавательных феноменов и начинаются собственно зримые ноумены. «Ноуменами» Кант назвал вторую и главную, сокровенную от рационального познания, сторону вещей; «есть миры иные, которых постичь нельзя, но тайным касанием к которым живет человек: если в тебе прервется это касание — возненавидишь и проклянешь жизнь», так формулировал Достоевский ту же мысль Канта, но дав ей яркое выражение, а главное — потянувшись в формуле своей к родникам именно «жизни», куда мы подходим: «не» этот свет, «не» наш — «тот» свет, как с удивительным мистическим прозрением формулирует русский народ. Как бедны анатомические очертания. И, обманувшись ими, ничего особенного не находя скальпелем и под микроскопом, их сочли только физиологическими знаками, без всякого иного и более утонченного содержания, особенно без содержания духовного. Между тем, здесь-то и скрыты прообразы всего духовного; и также отсюда начинаются собственно мистические его тенденции ли, связи ли, мистические и религиозные. Скальпель не открывает в «мозгу» диалектики Платона, и идея бессмертия души, выраженная, например, в диалоге «Федон», едва ли брезжет, хотя все-таки уже брезжет, в пластике нашего лица; однако, чтобы познать природу «мозга» ли, «лица» ли, нужно, брося скальпель, обратиться к человеческой культуре, к идеям, волновавшим человечество. Так точно внутренняя природа пола, распадение всего «живого» в «мужское» и «женское», в черты «материнства» и «отчества» может быть также раскрыто не скальпелем, не в препаровочной анатомического театра, но через внимательное изучение мышления и поэзии немногих сравнительно людей, сюда специфически, особенно внимавших...

Мы начали с пола; мы иллюстрировали его ужасами, но что же нашли на дне их? — Молитву! То есть самое существо, ткань, жизнебытие человека есть молитва, и в особенностях из молитвы бьет бытие его....

Фигура человека, «по образу Божию, по подобию», имеет в себе как бы внутреннюю ввернутость и внешнюю вывернутость — в двух расходящихся направлениях. Одна образует в ней феноменальное лицо, обращенное по сю сторону, в мире «явленный»; другая образует лицо ноуменальное, уходящее в «тот» мир к каким-то не астрономическим звездочкам, не наших садов лилиям...»

Совмещение обыденного с метафизическим зачастую оборачивается у Розанова форменным скандалом. Мыслитель с потрохами погружен в житейскую и социальную неразбериху, предписывая ей бесстыдно-священные панацеи. Отсюда непривычность взгляда, недоумение публики, несообразность общественных позиций, биографические изломы и неоднозначные суждения потомков.

Милое культурологу русской жизни отсутствие дистанции между злобой дня и прекрасной мыслью чревато постоянным разрушительным вывертом то в коммунизм, то в Царство Божие. Розанов в этом смысле — родимое пятно отечественной передраги. Его пристальный позитивизм просвечивает утопией. Краткая северная гласность заканчивается розановским «постижением пределов» на сырых полосах петербургских газет.

И неважно, за что или против чего воюет писатель, настолько нетривиальны его послышки. А предельная откровенность позволяет менять *pro* и *contra* местами. «Не «мы мысли меняем как перчатки», но, увы, мысли наши изнашиваются как и перчатки. Широко. Не облегает руку. Не облегает душу. (И мы не сбрасываем, а просто перестаем носить.) Перестаем думать думами годичной старости».

Крайне противоречиво отношение Розанова к христианству. Половая *idée fixe*, «райское разрешение» проблем брака заставляет его страстно обрушиться на церковные установления по этим вопросам. Писатель категорически не приемлет института монашества. Подозрителен к самой идее «страдающего Бога» Христа. Он мечется в границах антиномии, которую сам сформулировал. «Ты один прекрасен, Господи Иисусе, и похулил мир красотой своею.

А ведь мир-то Божий».

Вообще в основе человеческой религиозности, по Розанову, лежит сексуальность. «Связь пола с Богом — бóльшая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом, — выступает из того, что все а-сексуалисты обнаруживают себя а-теистами». И хотя в «Опавших листьях» он и цитирует Павла Флоренского: «Христианство и не **за** пол, и не **против** пола, а перенесло человека совершенно в **другую плоскость**», — принять это ему совершенно **немыслимо**. «Все-таки я умру в полном, полном недоумении. В религиозном недоумении. (И больше всего в этом Флоренский виноват. Его умолчания.) С Богом я никогда не расстанусь. Но остальное...»

Отношение к церкви пересматривается В. Розановым всю жизнь. Отношение личное, пристрастное, противоречивое. «Все больше и больше думаю о церкви. Чаше и чаще. **Нужна она мне стала**. Прежде любовался, восхищался, соображал. Оценивал пользу. Это совсем другое. **Нужна мне** — с этого начинается все. **До этого**, в сущности, и не было ничего». Вот эта нужда, «правда человеческая» ставится выше всего на свете. «Правда выше солнца, выше неба, выше Бога: ибо если и Бог начинался бы не с **правды** — он не Бог, и небо — трясина, и солнце — медная посуда».

Ощущение глубинной человеческой правоты не покидает Розанова. В своем «райски-невинном» чувстве он предлагает храмы превратить в «чертоги брачные», то есть оставлять там новобрачных в течение первых недель и месяцев брака, превратить церковь в рай на земле, в «сад земных наслаждений». Он сын своего времени, настаивающего на утопии.

Не знаю, может ли вообще человек судить о человеке, но то, что Розанов всячески уходит «из-под этой оценки», по-моему, очевидно. Так что же он такое?.. Розанов — это тайна слова. Живого человеческого слова. Не философского императива, а человеческого вопрошания. Не понятийной крепости, а душевного содрогания. «Причудливые кружева плетет автор, нанизывая своеобразные словечки, пестрит

скобками, кавычками, курсивами. Он весь содрогается в прозрениях, угаданиях, ходит вокруг и около Тайны, радуется, плачет и молится красоте потустороннего мира. У него какое-то чисто физиологическое «касание мирам иным», он почти осязает неосязаемое, почти видит незримое, — то устремляется в глубь Неба, то погружается в душу Земли» (Э. Голлербах).

Розанов — это физиологически переживаемая мысль. «Я задыхаюсь в мысли. И как мне приятно жить в таком задыхании. Вот отчего жизнь моя сквозь тернии и слезы есть все-таки наслаждение». Он находится в непрерывном собеседовании с собой и с миром. Его как бы нет, им звучит разноголосица «поврежденной» эпохи, парадоксы истории, сжигающей мыслящего человека. «Каждая душа есть феникс, и каждая душа должна сгорать, а великий костер этих сгоревших душ образует пламя истории».

Сегодня мы возвращаемся в историю, прорвав нарисованный очаг пресловутого папы Карло. За глянцевою идеологией открывается ужас, не знающий слов. Риторическая инерция замещает невозможность взвешенного суждения. За несколько дней до Февральской революции, когда время уже выходило из своих пазов, когда оставалось менее двух лет до смертельной зимы голодного девятнадцатого года, Розанов писал в статье, посвященной Константину Леонтьеву: «Люди мои, братья мои, я прожил весь в тоске и неудаче. Но я люблю вас и не хочу вам того горя, какого слишком много понес на себе. Вот что: любите жизнь. Любите ее до преступления, до порока. Все — к подножию Древа Жизни. Древо Жизни — новая правда, и это одна правда на земле. И до скончания земли. Ничего нет священнее Древа Жизни. Его Бог насадил. А Бог есть Бог и супротивного наказует. Только его любите, только им будьте счастливы, не отыскивая других идолов. Жизнь — в самой жизни. А выше ее нет категорий, ни философских, ни политических, ни поэтических. Тут и мораль, тут и долг. Ибо в Древе Жизни — Бог, который насадил его для земли. Я со всеми людьми ссорился, потому

что все люди не понимают Древа Жизни, разделяясь на партии, союзы, царства, школы, когда всего этого нет под Древом Жизни, и это оскорбляет собою Древо Жизни».

Эпоха кончилась через несколько дней. Теперь мы вот живем.



Мне и одному хорошо, и со всеми. Я и не одиночка и не общественник. Но когда я один — я полный, а когда со всеми — не полный. Одному мне все-таки лучше.

Одному лучше — потому что, когда один, — я с Богом.

Мой Бог — особенный. Это только мой Бог; и еще ничей. Если еще «чей-нибудь» — то этого я не знаю и не интересуюсь.

«Мой Бог» — бесконечная моя интимность, бесконечная моя индивидуальность. Интимность похожа на воронку, или даже две воронки. От моего «общественного я» идет воронка, суживающаяся до точки. Через эту точку-просвет идет только один луч: от Бога. За этой точкой другая воронка, уже не суживающаяся, а расширяющаяся в бесконечность: это Бог, «Там — Бог». Так что Бог

1) и моя интимность

2) и бесконечность, в коей самый мир — часть.

Во многих отношениях я понимаю язычество, юдаизм и христианство полнее, сердцевиннее, чем они понимались в классическую пору расцвета собственными исповедниками.

И между тем я только «житейский человек сегодняшнего дня», — со всеми его слабостями, с его великим антиисторическим «не хочется»...

Но тут тайна диалектики: «мой сегодняшний день», в который я уперся с силою, как, я думаю, никто до меня, — и дал мне всю силу и все проникновение. Так что «из слабости вышла сила», и «от такой силы — вышла обратно слабость».

Болят душа, болят душа, болят душа...

И что делать с этой болью — я не знаю.

Но только при боли я и согласен жить... Это есть самое дорогое мне и во мне.

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рывины.

— Чтó это? — ремонт мостовой?

— Нет, это «Сочинения Розанова». И по железным рельсам несется уверенно трамвай.

Все очерчено и окончено в человеке, кроме половых органов, которые кажутся около остального каким-то многоточием или неясностью... которую встречает и в которую связывается неясность или многоточие другого организма. И тогда — оба ясны. Не от этой ли неоконченности отвратительный вид их (на который все жалуются): и — восторг в минуту, когда недоговоренное — кончается (акт в ощущении)?

Взгляните на растение. Ну там «клеточка в клеточке», «протоплазма» и все такое. Понятно, рационально и физиологично.

«Вполне научно».

Но в растении «как растет оно» есть еще художество. В грибе одно, в березе другое: но и в грибе художество, и в березе художество.

Разве «ель на косогоре» не художественное произведение? Разве она не картина ранее, чем ее можно было взять на картину? Откуда вот это-то?!

Боже, откуда?

Боже, — от Тебя.

То, чему я никогда бы не поверил и чему поверить невозможно, — есть в действительности: что все наши ошибки, грехи, злые мысли, злые отношения, с самого притом детства, в юности и проч., имеют себе соответствие в пожилом возрасте и особенно в старости. Чтó жизнь, таким образом (наша биография), есть организм, а вовсе не «отдельные поступки».

Жизнь (биография) органична: кто бы мог этому поверить?!

Совершенно не заметили, чтó есть нового в «Уединенном». Сравнивали с «Исповедью» Руссо, тогда как я прежде всего не исповедуюсь.

Новое — тон, опять — манускриптов, «до Гутенберга», для себя... «рукописность» души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная и не приобретенная, и да-

ла мне тон «Уединенного», я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания. Можно рассказать о себе позорные вещи — и все-таки рассказанное будет «печатным»; можно о себе выдумать «ужасы» — а будет все-таки литература. Предстояло устранить это опубликование. И я, который наименее опубликовывался уже в печати, сделал еще шаг внутрь, опустил еще на ступень вниз против своей обычной «печати» (халат, штаны) — и очутился «как в бане нагишом», что мне не было вовсе трудно. Только мне и одному мне. Больше этого вообще не сможет никто, если не появится такой же. Но я думаю, не появится, потому что люди вообще индивидуальны (единичны в лице и «почерках»).

Тут не качество, не сила и не талант, а *sui generis generatio*.

Тут, в конце концов, та тайна (граничащая с безумием), что я сам с собою говорю: настолько постоянно и внимательно и страстно, что вообще кроме этого ничего не слышу. «Вихрь вокруг», дымит из меня и около меня, — и ничего не видно, никто не видит меня, «мы с миром не знакомы». В самом деле, дымящаяся головешка (часто в детстве вытаскивал из печи) — похожа на меня: ее совсем не видно, не видно щипцов, которыми ее держишь.

И Господь держит меня щипцами. «Господь надымил мною в мире».

Рождаемость не есть ли тоже выговариваемость себя миру...

Молчаливые люди и не литературные народы и не имеют других слов к миру, как через детей.

Подняв новорожденного на руки, молодая мать может сказать: «Вот мой пророческий глагол».

Не полон ли мир ужасов, которых мы еще совершенно не знаем?

Не потому ли нет полного ведения, что его не вынес бы ум и особенно не вынесло бы сердце человека?

Бедные мы птички... от кустика до кустика и от дня до дня.

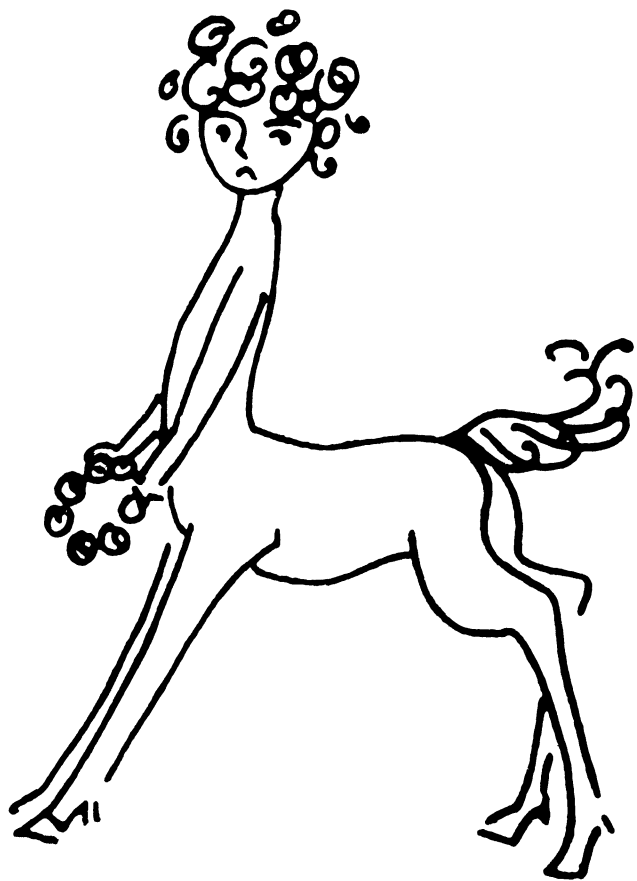
В энтузиазме:

«Если бросить бомбу в русский климат, то конечно он станет как на южном берегу Крыма!

Городовой:

— Полноте, барышня: климат не переменится, пока не прикажет начальство.

(Из книг «Уединенное», «Опавшие листья» I и II короб.)



Из коллекции ЧиП. Рисунок Нади РУШЕВОЙ

Игорь ГЕРБ

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ КОНЯ

Фантастический роман

— Ну, брат, ты даешь, — заметил толстый ужик, проскальзывая между ногами, — утерся где-то, раззанудился, сто лет тебя не видал, а ты не в жилу.

Рыцарская квалификация чести и стройные уложения видов не напрасны. Он пришел в себя, одернул китель, резким ударом в грудь вправил латы, подытожился. Чокнутые чеканом сомнений не имут. Помнится, жировали вместе в диалектических кругах.

— Тикай до принципала, — посоветовал Рулет. В червячках ходил перспективным. Лошадь беспокоилась и переступала.

Он опустил забрало и двинулся вглубь. Лес, последняя божница вселенной Руси. Дух сообществ и инакомыслий витает в схождении крон, в переплетении параллельных, в хвойных отложениях времени, в пифагорейской сферической звоннице. Закон здесь чудлив, свобода расторопна. Сюда тянутся сговоры лучших переустройств. Думалось, посижу над манускриптиком...

Деревья расступились, он выехал на поляну, обрадованную осенним солнцем. На середине поляны сидел в кресле светлейший и подмигивал всем правым глазом. Великий признак, как отмечал позже в «Дивина акциденция» Гаврила Богослов.

Капитан снял шлем: жали очки, нечем было дышать, — подъехал и в знак приветствия отчитал несколько строк Эпикура.

— Рад, — сказал светлейший, не переставая подмигивать. — Чаю хочешь?

(Продолжение. Начало — № 8—12 за 1989 год.)

Был журфикс, вольный бивачок на природе, завтрак хиппи. Вразброд стояли граммофон, пюпитр для нот, покосившийся торшер без лампочки. На драном канapé развалилась вальяжно мировая душ-ка. Чистя ногти, она напевала носом басовитую гар-моничность. Дешевые места детского утренника за-нимали белки, зайцы, трясогузки в пряничных ру-башках. Вертя артикулами, летали монады. Вихрас-тый логос в антитезах на босу ногу нашивал к при-чандалам плисовые рудименты. За самоваром вос-седала лилейновы́нная жадина-говядина. Только лешачок в синей форме французского гренадера де-сертничал с аппетитом. Слепая кишка с паучком-поводыриком принюхивалась, тут же какие-то орга-низмы из бывших, за березкой маячили два архетипа в штатском, плешивые гондурасы разносили чай, экстракты экстаза с пастилой. На трезвый взгляд эта компанейская вавилонь была замечательно без-образна.

Поправив рукой железную дефиницию, капитан сдержанно просил о посвящении его в курс здешних обязанностей.

— Право, милейший, нелепость, — отвечал свет-лейший, — да делай, что хочишь.

— Где члены общества?

Светлейший пожал плечами, поежился.

— Ушли куда-то.

— Что же, коли думаем, так сразу тебе и масо-ны?... — энергично запротестовала мировая душка.

Капитан, размышляя, стал поправлять подпругу на лошади.

— Все веришь в братство? — поинтересовался светлейший. Беспризорный глаз духовидца уткнулся в невидимую стенку.

— Я верю... В мерзость и запустение я верю, — пояснил капитан. — Добрым людям нужна порука то-варищества.

— А я, видишь, чай пью, — сказал, как будто сму-тившись и лучась, пастырь. — Тоже демиургничал, каузальничал, кочевряжился. А самая плодонось во-на где.

— Разве, цenia первобытность стихии, мы не нуждаемся в подавлении себя идеалом, в тяжких веригах просветления, в экстремизмах духа?

Неумный лешак заиграл на гармошке похоронку.

— Впрочем, вольно гулять и под топором, — согласился капитан. Какие были планы: первая метеорологическая война, помощь с Солнца, воскрешенье мертвых, далай-лама ведет тибетцев!..

— Главное, бегайте, девочки, бегайте, — закричал светлейший. — Горе пророкам, избившим отцов ваших. Да будут светильники зажжены, чресла горящи, а влагалища неветшающи в час, когда не ждет никто.

— По возвращении смею просить милости производства в упыри, — по-военному кратко доложил капитан.

Скрипит, поворачиваясь, дверь. Безумный жалок и расслаблен, речь его невнятна. Всадник пробирается чащей, выезжает к ручью. Бездна темна, слышна на нюх. Песочный дом манит быть разрушенным. Он поит лошадь, вытирает лицо себе холодной водой. Нужен воздух, перерыв строчек. Известное странное чувство овладевает им. Шагнуть за дверь, натянутая струна звучит несуществованьем. Лес осыпается желтым листом, склоняет к нескончаемым прогулкам, к блестящим разговорам. Нет никого раньше рыцаря, закованного в железа, — подвижное дно средневекового греха, бранный скорбец безобразий, ветеран уродств. Геральдический энтузиазм питает пустая басня. Мир осыпается в дым. Надо подниматься, связным комментарием придавая вес химере.

Больше не звонят, он идет на кухню выпить воды. В зеркале стоит неважный человек: лицо в пятнах, вокруг глаз синь, взгляд бесноватого турки. Такие не выходят на улицу. Можно перестать есть, издохнуть, разбить зеркало. Надо рушить непоправимо. Вода в кране теплая, нечем дышать, жара, претерпеванию исхода нет. Сорок лет — не было. Виденное отражение не совпадает с образом звездочетного чудака, которым он льстит своему нетвердому существованию. Душно, голый бесу подобен, срамец не спа-

сетя, из окна звенит мор улицы. Аскетические старцы советуют прекращать в такие часы душевную деятельность, одевать рубашку, носки, галстук, туфли, костюм, шлифовать линзы, шить платья куклам, вычерчивать таблицы звезд, богов, камней, инстинктов.

Он знает путь. Лес неисчерпаем в своих беседах. Тени дриад пахнут сыростью. Лошадь идет тихо. Дверь в изнанку открыта, ступай себе в бормотуху. Черной вольнице нужны Дали и Дарвины. Надень колпак, завернись в листья, наймись в писцы неклассического алфавита. Рассеянность мутит его, привычная честь понуждает к выправке. Дурак свой век машинально дыбом — то глупость хаотической регламентации, то железная персона маятника. Рыцарь служит свободе.

Он устал, давно отпустил поводья. Время страстей и рассуждений гнетет нас. Лошадь опять выводит его к ручью. Он умывается, пьет воду, садится в седло. Все это было.

Жучок точит древо художеством, чтоб не скучно, чтобы свет и много сторон для бегства в железный день. Разветвления бытия организуют и растончают материю в дух, близок, кажется, прекрасный собеседник, но вдруг сунется из дырки рыло на страсть и искус переимчивому сотворцу, и — спасу нет, веру ломит.

Потянуло дымком, лес стал реже. Здесь они ставили домики для гостей. Осенью все разбредались по городам на укоренение, но некоторые оставались для занятий. Случаются поразительные монстры.

Многоязыкая грамотность, прямая литературная выправка, лапидарный энциклопедический быт насыщенного ума, размеренного слога и личного достоинства с вескими праздниками комментариев к сердечной милости перед астральной явью. В умном всеединстве с пупом в человеке мудруешь до полусения, — чего лучше для рыцаря на покое? Он опреснел к рати. Примет с дороги душ, усядется за гиероглифы неотразимой предметной созвучности, за каллиграфическую романею тайнословья. Так человек, отягощенный мгновенным духом, терпеливо

облегчается длительностью материй. Никаких скотских стихий, безнадежных темнот, дурного самочувствия.

Вздохнув пошире, он выехал на пепелище. На месте уютной гостиницы зияла зола и разруха. Погромным сором витал в воздухе пух и бумажные перья сговора. Торчали устои интерьеров. Прислонясь к бывшему очагу, с ломким лицом уроды, сидел, грея фундаментальный геморрой, Бомбеев.

— Извини, — сказал он, — встать не могу. Видал светлейшего?

— Что с ним?

— Волей-неволей, волюнтарист...

— А это?

— Сепаратисты пожгли.

Сушков сел рядом.

— Вот и живи у Бога за пазухой, — безучастно заметил Бомбеев. — Без дома уж точно окажешься.

— Никого не осталось?

— Человек пять. Все вроде нас, псих на психе. Идти некуда, в кельях живут, в земле. Один — математик, студент бесконечности. Другой — символический шахматист, игрок культурных начал. Кто там еще?.. Всеединственный абсурдист, исчерпец алфавитных беспорядков. Четвертый, — он загибал пальцы, — переводчик с мирового, иносказательный ритмостилист. Последний — схематик эроса, многопространственный психей идеала. Публика, сам видишь...

— Все с одной руки...

— Ну а я тогда за задницу — друг ветра в поле. Все равно к зиме вымерем.

Бог ушел и оставил их. Нет толку в химере добра и устройства. Расшибленными на молитве лбами мостят дороги в ад. Но скорчившаяся душа, как упрямая девочка, озлившаяся в чертенка, толкается и знать ничего не хочет, кроме благодного узорочья и несомненной порядочности бытия. Забитый в тьмутаракань рыцарь многовит на надежды.

«Напраслина славно греет, — пишет Сушков. — Уперся на чем стоишь, дышишь вовнутрь, тепло,

обставился с удобством, жаль из абсурда письма не доходят, абсурд несообщителен».

Они пьют чай. От чая потеешь, но в мужественном противочувствии внешней жары. Сосед по дому принес книгу Бахтина, интересуется, нет ли еще, и ждет отступных рекомендаций возвышенного.

— Замысловато написано, — замечает он.

Середина дня, он сидит, курит и не уходит, видно, некуда. С любопытством разглядывает внерассудочное, в стиле бидермейер, с фракком и цилиндром на столике по случаю гостя, партикулярное платье Сушкова, который, в свою очередь, сдержанно терпелив и отчужденно немногословен. Беседы и быть не может. Бомбеев краше. Бомбеев интересуется, не трудно ли в сорок лет корчить из себя рыцаря и ломать всяческого дурака. Для зрителя чистосердечность нечистоплотна, запах ног извинительней духа неполноценности, и зияющие высоты души кромешны профессионалам человеческого ничтожества. Трудовая мозолистость сорокалетнего лица и вправду почтительней нетвердых ужимок хронического бунтарька.

Солнце скрылось, и в мгновение дохнувший ветер сжал сердца осенью. Кто там из-под земли дышит сквозь траву и лес дымным небом? Что несет им зима? Мрак снега, покой, сон?

Муравьи протоптались мимо ног, привычным трудом внося гармонию в текущий развал. Давно он не был в их возвышенной конгрегации. Его приглашали на две полставки лаборанта-инструктора и толкача по сырью. В тяжкий день это выход. Он любил их техническую среду и ценил великий отказ первенствовать в эволюции в человека. За ними будущее и сохранность настоящего. Однажды за стаканом кислоты он беседовал там со святым Антонием пустынным. Читал большие фрагменты александрийской библиотеки. Смачивал слюной щепку животворящего креста. Муравьиной кислицей, стекшей с бытия, крепится вечность.

— Ты прав, — наконец сказал он. — Элементарность контрдуши несносна. Как ни дури, исходное

положение натуры — уши на ширине щек.

— Еще скажи, что всякая кожа жмет, потому что на размер меньше. Вот ты: живешь среди людей, а не прост. Мудрец не станет на курином насесте сидеть орлом. Коли невтерпеж, ступай на двор своих искать. Щитоносец плоти стоит в строю, непрозрачен и общепринят, духом перемежается не ближе Атмана. Трава в траве, вот лицо запредельца.

— Вместе толклись на семинарах Кришны, Бомбеев, — напомнил он о поле Куру. — Давно это было. Нынче теснота времен сожительствоует аксиомами. Алхимическая щепоть жеста — тоже ремесло. Удивительным человек на небо изгоняется.

Он встал, поправил меч и поножи.

— Не слышал, где здесь чудовище девочку похитило?

Бомбеев вздохнул.

— Нет, милый, чудовищ, помимо Бога.

— Что за теология, товарищ?..

Ветер сдул пошиб пота.

Звонок, снял трубку.

— Позовите к телефону Сергея Сергеевича, — терпеливо спросил детский голос.

— Одну минуту, пожалуйста, — Сушков прикрыл трубку. — Не смею вас больше задерживать, — сказал он соседу, который сегодня уходить не собирался.

— Не дадите ничего почитать?

— В другой раз. — Корректный кивок навывлет и жест тычком.

— Да... спичек у вас нет? Вспомнил, зачем приходил.

— Нет, спичек нет.

— Почему-то решил, что вы курите.

— Что за содом... Извольте, милостивый государь, выйти вон отсюда, пока я не призвал для вашего изгнания могущественные и отнюдь не дружественные вам силы, — четко выложил Сушков, пренебрегая в зубовном одиночестве гранью общежитейно дозволенного, затрагивая амбиции и возносясь нарушениями табу в сферу сакрального. Впрочем, без преувеличений: и так душа в тапки ушла...

— Прошу прощения, мадемуазель, — вернулся он к трубке, не слыша, по счастью, гудков отбоя. — Несвязный бред жары, разымчивость рассудка и наши удивительные соседства, достойные восковой лавки паноптикума, вынуждают иной раз на совершенно выморочные паузы. Кажется, этот субъект не закрыл входной двери, еще раз извините. — Он сходил закрыть дверь. — Я вас слушаю.

— Это Соня. Мама звонила вам. Я дочь Андрея Еруслановича.

— Весь внимание.

— Я приехала из лагеря, и мама просила вас позвонить.

— Очень хорошо, Соня, вы меня застали. Я как раз собирался в решительное путешествие. Думаю, вам тоже было бы интересно. Звездные луга, райская светоломня, бомонд, мифемы, сливки старины, круг искусств и экзотик, музыка, танцы, наряжания, безум-



Из коллекции ЧиП П. ПИКАССО. Из серии «Цирк»

ства нечастого типа... Главное, что недалеко, а до вечера в такой зной все равно делать нечего. Поглядим, что там такое? Кстати, экипаж у подъезда. Вы не против? Подавать вам руку?

Она молчала.

... — Знаешь, Бомбеев, — сказал он, — я передумал. Жарьте картошку, заваривайте чай, я приеду позже. Тогда в шахматы поиграем.

Сумерки тихими шагами месили пустоты и перепутья. Вот дорога и что-то будет.

Он в седле, астролыбия наперевес, — соперник вседержителю. Не напрасно искать Бога, если ты Ему нужен. Пикантный извив милой тени дал ему повод в руки. Меж деревьев мелькнул свет девочки. Он щурился, не мог разглядеть, просит ли она помощи. Пошел снег, — как прорвало память в неожиданном месте, — стал засыпать траву, небо, бегущие деревья, рытую черным ночь, застывшего в беге всадника с широко расставленными в стременах ногами, горящий куст. Девочка позвонила и исчезла. Перед ним стояла глыба с нерасшифрованными в три строки письменами. Он помедлил и вошел внутрь.

Бог сидел за столом, прихлебывал чай и, наклонясь вперед, перелистывал книжку. Его характерная лысина, острая бородка и раскосая картавость быстрых и внимательных глаз поразили душу Сушкова своей святотатственной идентичностью.

— Ну-с, батенька, — сказал ему Бог, — тепе'ь вы видите, что наша интеллигенция суть а'хип'оститутка?

Ужас обуял Сушкова. Не находя слов, обезумленный тяжестью эпифаний и богохульств, он дернул со стола светоточивую лампу и замахнулся, издав несчастный звук пустого горшка на разбиве.

Свету не убавилось. Все оставалось на местах.

— Я-то гуляка праздный, вольник чести, — сказал Бог, — оригинал себя. Но и вы, я вижу, муж ко всему готовый.

— К чему эта вульгарная необязательность кощунств?

— По определению русского Бога, милейший. А

что, собственно, вам не по душе, типаж инкарнации? Не будьте снобом.

— Ваша нечаянная телокупность похитила девочку, ребенка...

— Всех девочек, дружище, всех абсолютно, вы и не заметили. Творец имеет право на залог лучшего, а? Человек облагорожен смыслом, вы сами говорили, — нимфетки ему ни к чему, ну а Богу весело и в беспричинности. Живи в юдоли, тварь!

— Боже, Боже... — Перед Господом мы всегда в углу. Голых тягот одиночества предел смерть. — Извольте, сударь, защищаться.

— Изволю! — Сушкова обьял сплошняк глаз и лица. — На ночь борьбы с меня хватит удивлением завета порвать вам не одно сухожилие. Но я отдам ее тебе так. Отдам странным случаем, диким милосердием. Отдам на время, взяв, конечно, с вечности, там, где тебя нет, а ты уж не обессудь за тьмы низкой возни с тем самым... с триадическим... с головотяпом трехчелюстным, ха-ха-ха!

Лежа без сна и когда засыпал, он слышал этот смех.

До завтрака они шли в музей. В раздражительно ранний час картины воспринимались ярко, в чуждом воздухе пустых зал, в неслышном менюэте служителей, влет сердца. Высшим языком вкуса изъяснялся бархатный Тициан. В дождь трудом больного духа мерцал Рембрандт.

Соня перерисовывала в альбом. Сушков оживлял кентаврические пейзажи нидерландской подробностью.

Завтракали напротив, в кофейне. Хозяин-грек подавал яичницу, вручал девочке розу из своего сада. Она на итальянский манер продевала ее в прекрасные волосы, издеваясь над багровой ревностью учителя, имевшей превратные формы благовоспитания.

— У господина Карабаса свой кукольный театрик, таких, как я, у него пруд пруди, — объясняла она кланявшемуся в пояс греку, который не понимал ни слова, но вид имел зловещий.

Сушков шепотом грозил ей классическим образованием, когда никому даже в голову не придет, глянув на синюю холстинку неба с луной посередине, содрать ее, чтобы в тишине дождя и настольной лампы поговорить с Богом поверх натруженных форм культуры, в версте сердечной.

— А будешь вести себя хорошо, тогда делай, что хочешь, — добавлял он торопливо, и пока она пила кофе с пирожными, подсовывал томик Пикассо. Соня разглядывала симультанных музыкантов, быков и женщин, осыпая их крошками, смешками и глупостями. Тавромахия ей приглянулась, насчет циркачей она заявила, что тоже так сможет.

— Вообще голова у него ворочает, — заметила она, — только образования, видно, не хватает.

Недосмотрев, вдруг выскакивала из-за стола, хватала чей-то шапокляк и на улицу, он за ней. «Алле оп!» — кульбит она могла оторвать с места. Собирались зеваки. Он расстилал коврик, натягивал между деревьями проволоку, доставал из футляра виолу д'гамба. Представление на газоне, здесь же пестренское небо в линиях трико. Девочка прыгала в воздух и бескостно растягивалась. Он извлекал из инструмента длинный сонатный звук, похожий на виолончельный.

После хождений по проволоке черед вольтижировок. Не в его, конечно, возрасте, но предмет так легкий!.. Успех нешуточный. Он не знал, богоугодны ли их досуги, но, кланяясь и целуя ей руку, тихо говорил: «Вы, Сонечка, великая актриска!»

Собирали по кругу деньги, надо было переодеться, принять в гостинице душ. Он ждал ее в магазине старых гравюр. Разглядывая листы дворцов, городских схем и потусторонних топографий, Сушков забывался совершеннейшим образом, и Соне стоило больших усилий заставить его двигаться дальше. Ее не привлекал предстоящий визит, но угнетало однообразие. Сушков с трепетом демонстрировал приобретения. «Там без планов не обойтись», — уверял он. Соня зевала.

Помните, у фламандца Рубенса портрет четырех

философов. В окне, обрамленном красной шторой, полуразвалившийся пейзаж со стеной и башней. На столе толстые книги с застешками, тут же морда собаки, серьезные лица. Соню пленил магистерский костюм с плоеным воротником.

Все было хорошо, говорили о специальном. Серебряная латынь позвякивала в теплом воздухе, как ложечка в сладком чае, мятой покалывала кончик языка: Сивилла, Вергилий, Гельдерлин.

О судьбе, истории, человеке — голос приглушен умом, бородки подстрижены аккуратно. Соне льстило



Из коллекции ЧиП
Грифон. Италия. XVII век.

серьезное общество мужей, она сидела чинно, прислушивалась, — Библия и Дант поскрипывали, как мачты, аргументом в филологической передражке. Вдруг выяснилось, что она не читала Проперция. Тойнби немедленно протянул ей книгу, она ткнула ему пальцем в нос и сказала: «Би-и-и-и...»

Несуразность, слезы, тихий реприманд, совет выйти из комнаты. Сушков нашел ее спящей на диване в гостиной. Ученый круг приветил сию нечаянность торжественным молчком полуулыбки, встряской разговоров о божественном сне с подтверждениями из латинских авторов.

Напитавшись классическим небом, взяли инструменты и, не стыдясь мусической отверженности, нестройно, но с пиететом, сцепившись сердцами, запели на мелодию «Дяньцзяньчунь» песню Цин Гуаня «Захмелев, я грести перестал».

После сна девочка играла с Нимцовичем в крокет.

У церемонии метаморфоз свое время. Из дому вышли поздно, сели в лодку. Он оттолкнулся шестом, раздвигая ветки и воду, тихо поплыли к другому берегу. В невидимой пустоте надрывался, щелкал соловей. Все покрывал туман. Из тумана выплыли в небо и звезды. Меж двух лун дремали драконы. Рыбак свесил удочку с лодки.

В травяных плащах, в сандалиях стали подниматься на гору. Он пробовал посохом узкую тропу. С подъемом воздух становился прохладней, мысли благочестивей. Сперва страшно, потом забываешь о себе, достигая высшего равенства с пнем и корягой. Только ветер несет вперед.

Добрались до хижины. Девочка сразу уснула, он налил себе вина, долго сидел перед старым рисунком. Не хватит времени, чтобы собрать все листья в лесу.

С утра девочка ходила за хворостом, приносила ягоды, грибы. Он объяснял, какие из них можно есть, показывал лечебные травы. Соне перестало с ним нравиться. Скучно, тоскливо, холодно, она боялась простудиться.

Сушков целыми днями пил вино, смотрел на дальние горы, прятавшиеся в тумане. Рисовал на опав-

ших листьях, подгребал их к себе палкой и поджигал, глядя, как стелется по земле белый змеиный дым. Она ушла бы от него, но можно заблудиться. С какой стати, собравшись умирать, он взялся мучить ее...

Пылью сомнений затмевается сердце небозрителя. Трудно умирается, но стихи и вино проясняют душу, соединяют руку и ум с пустотой. Слившись с небом и землей, человек идет сквозь миры, точный в своих чувствах.

Ему предстояло объяснить девочке то, чего она не знала.

Он смотрел на облака, одевшие вершины гор, трогал их то палкой, то кистью, то ногтем, укрепляясь их терпением, но не находя слов для девочки.

Соня не отличалась ни в каллиграфии, ни в пейзаже, локоть ее не был ни свободен, ни пуст. Благоуханное дао шло стороной. Сушков оставался близ девочки, нищий и вне пути. Горы опять заволокло туманом.

Когда Сушков делал пилюлю бессмертия, у него дрожали руки. Глупо надеяться на богов, не вытравив в себе человека.

Девочке казалось смешным, что можно питаться собственной слюной, стоять на пульсе, правильно дышать. Она называла его китаешкой.

Он смотрел перед собой, большие его глаза были без ресниц, урод совершенный. Лысый лоб, косичка на затылке.

Одной чертой соединить внутреннее с внешним, наделить его духом, не выявив усилия. В телодвижении живописи подчиниться общей природе.

— Похожа я на дикую утку, отбившуюся при перелете? — спросила однажды девочка.

— Ломок первый лед, — ответил учитель.

Поднявшись по склону, они увидели отшельника. Породистая бородавка на щеке выдавала в нем знатного человека. Он рассказал: некогда был ученым коллекционером, просветившись учением Ван Взя, пренебрег блеском ученой карьеры, отказался от красного платья с поясом в виде рыбы, ушел в монахи.

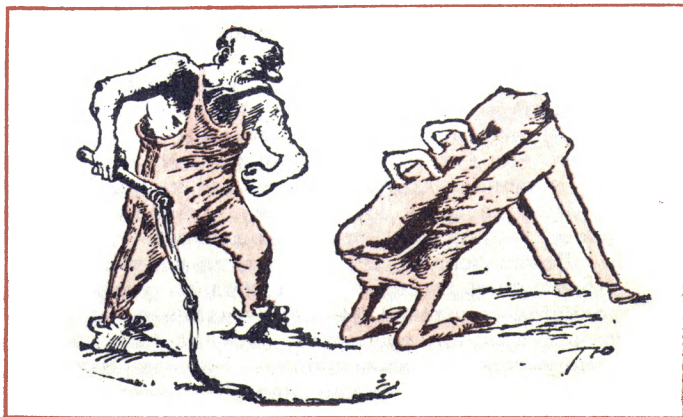
Живя в безвестности, рвет линчжи, играет на цине, выращивает огурцы. Это произвело впечатление на Соню.

— Девочка-персик любит цветы? — спросил отшельник. — Жизнь полна красот, прискорбно уходить от нее, но всего прекрасней персиковый источник, не се па? — спросил он у Сушкова.

Отшельник проводил их на башню. Кругом горы, пустая земля, на небе луна со старым зайцем и грустной жабой.

— Я сведу вас в высший свет, — сказал отшельник, — но вот уговор --- --- ---

(Продолжение следует)



Отдел ведет Венедикт ЕРОФЕЕВ

Аркадий РОВНЕР

БЕСТИАРИЙ

Природа — это храм...
Шарль Бодлер

1

Природа более не храм,
она — гастрономическая лавка:
свисает с потолка колбасный хлам,
окорока томятся на прилавках,
а лупоглазые глаза огромных импортных сыров
посланцами иных миров
глядят на вас с неодобреньем,
сочатся символы из мякоти мозгов,
озера рыбьих глаз ушли из берегов,
и белый человек — венец творенья,
кочующий из сновиденья в сновиденье,
приветствует здесь дружеских богов,
пленающих и вкус его, и зренье.

2

Но серый человек иным внимает снам:
он честно платит по чужим счетам,
зажатый между чуждыми мирами,
преследуемый тайными долгами
и древним страхом
перед пустотой,
бетонными проходами подземки,
спасаясь от жары и от поземки,
он в учреждение на медленный убой
бежит и плачет над своей судьбой.
Природа для него не храм,
а щебень жизни,
макадам.

3

А красный человек готов назад в вигвам,
где терпкий дух лесной смолист и вязок,
где скальпы белолицых по шестам
развешаны среди чесночных связок,
где сторожит тебя за каждой веткой
нож, томагавк, стрела иль выстрел меткий
где всякий брат и друг,
но нет надежней друга,
чем цапля востроносая — шушуга,
где дым костров змеится по горам
и целый мир — один большой вигвам.

4

На выжженной траве среди поляны
остановился человек зеленый,
вцепился в землю сильными руками
и машет в воздухе зелеными ногами.
На них качаются плоды и листья. Сам
себе и богомолец он и храм.

5

Гривасто-золотистой мордой льва
ощерившись в раструбе облак
плывет стозевно, зло, озорно, обло
без туловища голова.
О желтый человек, нет мочи, отпусти —
глаза слезятся, ум мутится —
не разберу, ты обруч или птица,
дай в тень уйти!
Ты смотришь на меня разгневанным Ягве
и мне покорному велишь — смириться,
но есть ли мысль в капустной голове
иль только жар пустой протуберанцами ярится?
Отмеривая строго по делам,
Ты плавильшь мысль и сокрушаешь храм.

О ты, творенью непричастный,
определенью неподвластный,
пред кем немеет немота
и гаснет глухо глухота,
ты выше храма и природы,
ты больше рабства и свободы,
белее белого листа.
Ты о! и а! и у! Ты — лоно,
откуда вышли пантеоны,
небесных полчищ легионы —
Эреб и Ночь, и дочь земли —
куда назад они ушли.
Ты — древний хаос, завязь мира,
глухой исток предвечных рек,
ты — ужас, черный человек!

Нью-Йорк, июнь 1983



Ч-38 Человек, культура и природа. — М.: Знание, 1990. — 96 с. — (Нар. ун-т. Фак. «Человек и природа»; № 1).

ISBN 5-07-001161-8

20 к.

Основу выпуска составляет художественно-публицистический очерк кандидата искусствоведения М. Н. Соколова «Корин и Горький», в котором автор рассказывает об истории написания художником П. Д. Кориным известного портрета А. М. Горького. Продолжается публикация романа И. Гербса «Жертвоприношение коня», печатаются стихи А. Ровнера.

4403000000

ББК 70

**Редактор
Н. ФИЛИППОВСКИЙ**

**Художники и оформители: В. АШМАНОВ, А. ВАЛЕРИАНОВ, В. КОНЮХОВ,
А. ПАШКОВ, С. ТЮНИН**

**Младший редактор
Н. КАРЯЧКИНА**

**Технический редактор
Т. ЛУГОВСКАЯ**

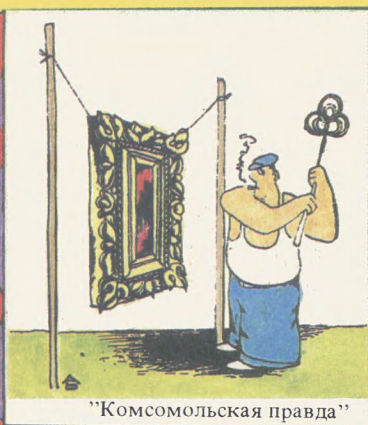
**Художественный редактор
М. БАБИЧЕВА**

**Корректор
Е. ШАРИКОВА**

ИБ № 10818

**«Человек и природа», № 1, 1990
ЧЕЛОВЕК, КУЛЬТУРА И ПРИРОДА**

Сдано в набор 20.09.89. Подписано к печати 10.11.89. Формат бумаги 70×100^{1/32}. Бумага офс. № 2. Гарнитура журнально-рубленая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,90. Усл. кр.-отт. 8,12. Уч.-изд. л. 4,82. Тираж 124 693 экз. Заказ 568. Цена 20 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 906501. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.



Из коллекции
"Человек и природа"

