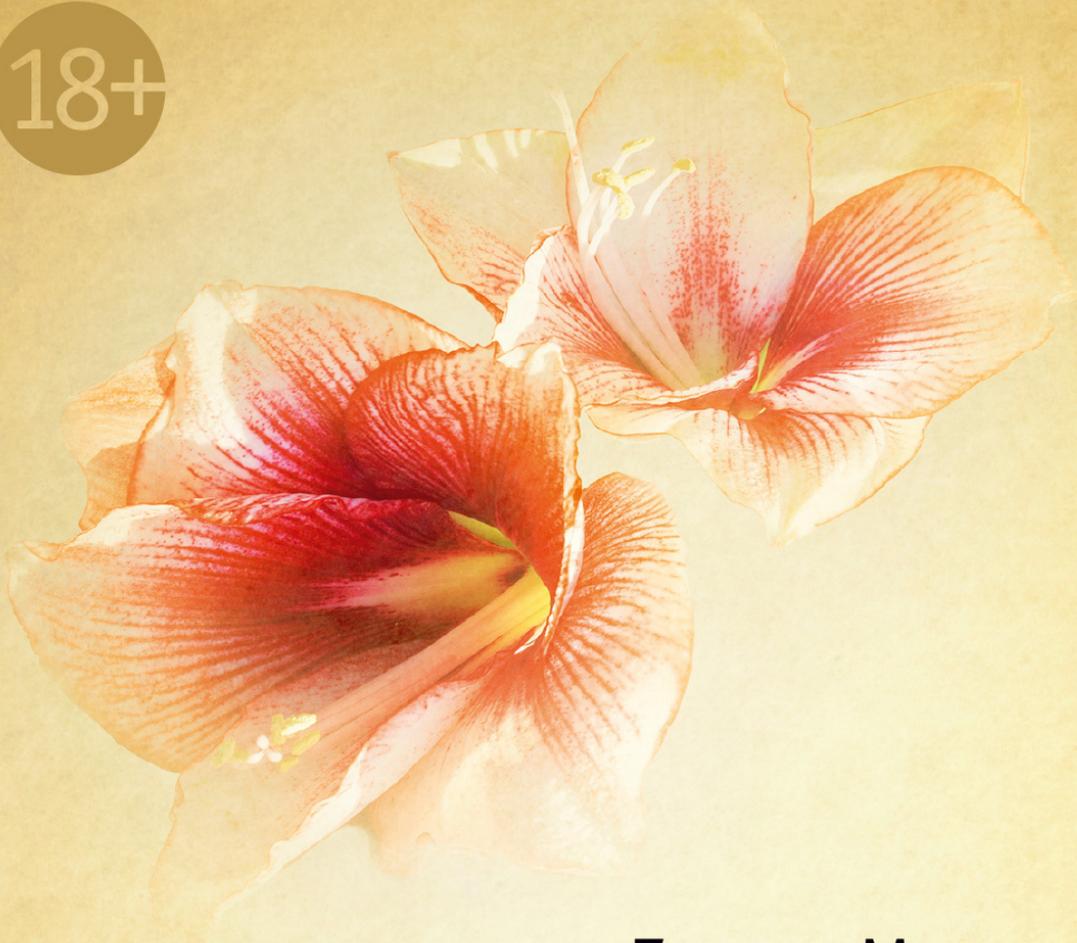


18+



ГЕНРИ МИЛЛЕР

# Этот прекрасный мир

Книги Генри Миллера — одно из немногих  
правдивых свидетельств времени.

*Джордж Оруэлл*

PREMIUM

Азбука Premium

Генри Миллер

**Этот прекрасный мир (сборник)**

«Азбука-Аттикус»

до 1980 г.

УДК 821.111(73)  
ББК 84(7Сое)-44

## **Миллер Г.**

Этот прекрасный мир (сборник) / Г. Миллер — «Азбука-Аттикус», до 1980 г. — (Азбука Premium)

ISBN 978-5-389-16496-3

Генри Миллер – виднейший представитель экспериментального направления в американской прозе XX века, дерзкий новатор, чьи лучшие произведения долгое время находились под запретом на его родине, мастер исповедально-автобиографического жанра. Скандальную славу принесла ему «Парижская трилогия» – «Тропик Рака», «Черная весна», «Тропик Козерога»; эти романы шли к массовому признанию десятилетиями, преодолевая судебные запреты и цензурные рогатки. «Этот прекрасный мир» стал первой книгой мастера, официально опубликованной в США; именно с этого сборника широкий читатель открыл для себя уникальную миллеровскую смесь автобиографической прозы и размышлений обо всем на свете – Джойсе и Прусте, Д. Г. Лоуренсе и Достоевском, христианстве и философии буддизма, французском национальном характере, модернизме и сюрреализме...

УДК 821.111(73)

ББК 84(7Сое)-44

ISBN 978-5-389-16496-3

© Миллер Г., до 1980 г.

© Азбука-Аттикус, до 1980 г.

## Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Мир, ты прекрасен!                | 6  |
| Макс[2]                           | 9  |
| Золотой век                       | 28 |
| Размышления об «Экстазе»          | 38 |
| Сценарий                          | 44 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 55 |

# Генри Миллер

## Этот прекрасный мир

Henry Miller

The cosmological eye

Copyright © 1939 by New Directions

© Б. А. Ерхов, перевод, 2019

© Н. А. Казакова, перевод, 2019

© Е. Ю. Калявина, перевод, 2019

© Л. И. Лебедева (наследники), перевод, 2019

© Шаши Мартынова, перевод, 2019

© В. Г. Минушин (наследник), перевод, 2019

© Н. М. Пальцев, перевод, 2019

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа  
„Азбука-Аттикус“», 2019

Издательство АЗБУКА®

## Мир, ты прекрасен!

Проведя вечер в компании знакомого американского писателя, который после долгого перерыва попал вновь во Францию, я вдруг остро ощутил перемены, произошедшие со мной за время разлуки с родиной. Как и все мои соотечественники, перебывавшие у меня в гостях, он искренне недоумевал, что меня здесь держит (а ведь я уже прожил здесь целых семь лет). Я понял, что не смогу объяснить это в двух словах, и предложил ему прогуляться. Мы сидели в кофейне на углу рю де ла Гёте и авеню дю Мэн, оттуда я и повел его вниз по рю де л'Ос к рю де Шато, потом через железнодорожный мост позади вокзала Монпарнас, вниз по бульвару Пастера, на авеню Бретей. Мы зашли в маленькую кафешку с видом на бульвар Инвалидов, сели за столик и надолго замолчали – каждый о своем. Может, вечерняя тишь парижских улиц, их уединенный покой ответит на его вопросы? В американских мегаполисах такой тишины не сыскать.

Ноги сами вели меня. Каждый шаг воскрешал в памяти мои первые дни в Париже, рю де Ванв, где я обрел свое первое пристанище в новой жизни. Из вечера в вечер, без гроша в кармане, без друзей, не зная языка, я бродил по этим улицам, задыхаясь от отчаяния и бессильной ярости. Улицы стали для меня всем, таков их удел для всех затерявшихся в Большом городе. Проходя по ним сегодня, я в очередной раз порадовался, что мое парижское существование начиналось именно так. Не от хорошей жизни вел я так называемую богемную жизнь, прошу простить мне эту тавтологию. Богемная жизнь! Престранное выражение. При чем тут Богемия? На рю де Ванв я дошел до ручки, достиг самого дна. Я был вынужден начать новую жизнь. И она с тех пор принадлежит мне, и только мне. Захочу – проживу ее, захочу – покончу с ней, как захочу, так и будет. В этой жизни я сам себе господь бог и имею полное божественное право плевать на собственную судьбу. Если я – это Всё, то и беспокоиться не о чем.

Мои ощущения от разрыва с Америкой, наверное, сродни тем, которые испытывает кусочек материи, оторвавшись от Солнца, чтобы стать новой звездой. Когда разрыв состоялся, возникла новая орбита, и путь назад был отрезан. Солнце перестало для меня существовать, я сам превратился в светило. И как любому светилу, мне пришлось подпитываться внутренними ресурсами. Я использую космическую терминологию, потому что мне кажется, это единственно возможный образ мышления для истинно живого существа. Я думаю так еще и потому, что это кардинально отличается от некогда привычного мне образа мыслей, когда я тешил себя так называемыми надеждами. Надежда – поганая штука. Она означает, что ты не то, чем хочешь быть. Что частичка тебя мертва. Что ты живешь иллюзиями. Это своего рода сифилис души, доложу я вам.

До всех этих внутренних пертурбаций я был уверен, что мы живем в чертовски гнусные времена. Как и все, я полагал время, в которое выпало жить мне, наихудшим из времен. И без сомнения, так и есть – для тех, кто по-прежнему говорит «мое время», «наше время». Я выбросил календари, напоминавшие о годах худых и тучных. Для меня все слилось в сплошной поток времени без начала и конца. Да, времена гнусны, всегда оставляют желать лучшего, а лучшие лишь *могут* наступить, но никогда не наступают. Так вот, времена гнусны, лишь пока ты не обретишь неуязвимость, пока не станешь Богом. Став им, я иду до конца. Мне безразлична судьба мира. У меня свой мир и свой рок. Я не иду на компромиссы, не ищу окольных путей. Аз есмь, и это главное. А что, собственно, еще нужно?

Может, поэтому, садясь за пишущую машинку, я всегда оказываюсь лицом на восток. Только не оглядываться! Моя орбита уводит меня дальше и дальше от мертвого солнца, давшего мне жизнь. Оказавшись перед выбором – так и оставаться спутником мертвого светила или же стать светилом самому и в свою очередь обзавестись спутниками, – я его сделал. Сделав выбор, нельзя стоять на месте. Можно оживать с каждым мгновением, а можно становиться

нежитью. От разовых инъекций проку нет, да и переливание крови не выход. Новый человек цельнокроен, сделай ему пересадку сердца – получишь другого человека. А без пересадки не обойтись. В том и кроется объяснение гнусности времен, если вы продолжаете следить за моей мыслью. До пересадки – не будет акта доброй воли. Будет профанация идеи, балаган – с присутствием ему бурной деятельностью (войны, революции и пр.). Все меняется от плохого к худшему, и никогда – наоборот.

Из века в век всегда находятся единицы, которые понимают, почему времена плохи всегда и хороших времен не бывает. Их жизнь – это попытка доказать, что сей печальный «факт» – лишь одно из людских заблуждений. Их, само собой, никто не понимает. И это тоже в порядке вещей. Если мы претендуем на полноценную творческую жизнь, то должны нести ответственность за собственную судьбу. Полагать, будто жизнь – это нечто, что можно «залатать», это все равно что говорить о космосе в сантехнических терминах. Ожидать от других того, что сами мы сделать не в состоянии, – то же самое, что верить в чудеса, творить которые не взялся бы никакой Иисус. Наше социально-политическое устройство в корне порочно, поскольку основано на идее опосредованной жизни. Личности не нужны ни правительства, ни законы, ни моральные и этические кодексы, не говоря уже о военных кораблях, полицейских дубинках, смертоносных бомбах и прочей дребедени. Конечно, найти такую личность не просто, но это единственная разновидность сапиенсов, достойная упоминания. Чернь слова не стоит. Но она-то и составляет львиную долю человечества, толпа черни и держит времена в режиме «гаже и гаже». Наш мир – лишь зеркало. Вас тошнит от этого зрелища? Но ведь это же ваше собственное опухшее и заплывшее мурло пялится на вас из зеркала и нагло ухмыляется.

Может показаться, что писателю доставляет извращенное удовольствие смаковать «времен порвавшуюся нить»<sup>1</sup>, охаивая все и вся. Может, художник – не кто иной, как воплощение всеобщего разлада и зыбкости. Может, поэтому в нейтральных до стерильности странах (Скандинавия, Голландия, Швейцария) мы видим так мало искусства, а в странах, которые вечно лихорадит от войн и революций (Россия, Германия, Италия), какой арт-продукт ни возьми – ценность его ничтожна. Но не важно, мало искусства, плохонькое оно или вообще не искусство, – надо понимать, что оно лишь подмена сущностей, сублимация, если хотите. Есть лишь одно искусство – разрушить то, что мы привыкли называть искусством. Каждая написанная мною строчка убивает во мне художника. Каждая строчка – убийство или самоубийство. Я никого не хочу ни обнадеживать, ни вдохновлять, ни наставлять на путь истинный. Нужно просто *быть*. Мы не вдохновляем друг друга, не помогаем ближнему. Мы вершим свой холодный суд. Мне противна эта холодность. По мне, так либо великодушное горячее сердца, либо полное безразличие. Честно говоря, мне нужно больше, чем кто-либо может мне дать. Мне нужно все. Все или ничего. Это звучит безумно, но на меньшее я не согласен.

Нравится ли мне Франция? Она изумительна. Великолепна. Великолепна для меня, ведь это единственное место, где я могу заниматься любимым делом – убийством или самоубийством, – пока сражаюсь с очередной космической ветряной мельницей. Скорей всего, француз здесь не пишется, не дышится, не хватает кислорода. Но я не французский писатель. Мне вообще отвратительна мысль о национальной принадлежности писателя – французского, немецкого, американского или русского. Это же полный ужас. Я космологический писатель, писатель-космополит, и, разорвав свои оковы, я скажу миру (как Творец всего сущего): «Мир! Ты прекрасен!» При этом я отдаю себе отчет, что, поступая так, как поступаю, я рискую свернуть себе шею. Уверен, меня сожрут с потрохами. Со временем мне даже расхочется быть

---

<sup>1</sup> Ср.: «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить?» (У. Шекспир. Гамлет. Перев. Б. Пастернака). (Здесь и далее примеч. перев.)

космологическим писателем, *я должен быть прежде всего человеком*. Но для этого предстоит совершить не одно убийство.

Каждый, кто хочет стать хорошим французским писателем (или плохим), или (хорошим или плохим) немецким писателем, или (хорошим или плохим) русским писателем, кто хочет зарабатывать себе на хлеб, врачуя души больных своих соотечественников, участвует в извечном фарсе, который человечество разыгрывает с начала времен. Такие писатели, а других у нас нет, – вши, которые не дают нам познать ни рая, ни ада. Они удерживают нас в предбаннике чистилища, где мы ожесточенно чешемся, с остервенением, исподтишка, чтобы никто не увидел. Даже если земля вдруг стронется со своей оси, эти парни нас не выпустят. Каждая великая личность исполнена предательства или ненависти, любви или отвращения. Есть предатели рода, страны, есть вероотступники, но никак нам не удастся взрастить настоящих предателей, предателей человечества, а нам нужны именно они. Шансы ничтожны, я знаю. Я говорю об этом лишь для того, чтобы показать, откуда ветер дует.

Человеку нужны небеса или преисподняя, где он бы смог состояться и самовыразиться, прежде чем попадет в рай собственного изготовления – крепкий воздушный замок, а не материальная утопия, о которой грезит большинство, – в межзвездное королевство, где можно летать по орбите с великолепным безразличием. Данте – лучший из картографов души, которых когда-либо рождала Европа, все ясно как день, выбито черным по белому. Но с Дантовых времен не только Европа, но и вся вселенная перешла в новое духовное измерение. Человек остался центром вселенной, но, растянув ее до катастрофических пределов (ученые обещают, что вселенная и вправду разлетится), стал практически невидим. Искусственные крылья не помогают, искусственные глаза тоже, лифт или сублимированная кормежка – тем паче. Эту чертову вселенную надо разобрать по кирпичику и собрать заново. Переустроить каждый атом. Хотя возможно, что сидеть на попе ровно и дышать носом, практикуя дыхательную гимнастику, лучше, чем палить друг в друга из пушек. Как ни странно, когда ничего не делаешь, плывешь по течению, предаваясь праздности и размышлениям, все начинает как-то улаживаться само. Но при мысли, что Оно устроится без нас, а когда устроится, мы можем утратить свою свободу, мы впадаем в панику. Свобода, да что там, только лишь *мысль о свободе*, – вот что страшит нас более всего. Свобода означает внутреннюю точность, как в швейцарских часах, и бесшабашность. Свобода – это радость и невозмутимость, коих нынче не существует. И кому это надо? Только дуракам, конечно. Поэтому мы цепляемся за остатки здравого смысла, впиваемся друг в друга и кусаем, кусаем. Чем хуже, тем лучше. *Мир! Ты прекрасен!*

С начала времен, одну великую цивилизацию за другой, мы живем как паразиты. Раз в тысячелетие появляется Тот, Кто не Паразит, и тогда начинается еще более адский ад. Этот некто – Человек, он мертвой хваткой вцепляется в этот мир, и хватку его никак не разжать. Здравомыслящим особям хватает соображения, чтобы тут же заклеить такого «психопатом». Но здравомыслящим особям куда интересней изучать устройство этой мертвой хватки, чем применять ее. Никогда не мог понять этого интереса. Это все равно что изучать боевое искусство для того, чтобы получить удовольствие, когда вас уложат на лопатки.

Что же из этого следует? Следует то, что искусство жить предполагает созидание. Любые арт-объекты – ничто. Это осязаемое и зримое выражение образа жизни, пусть не совсем безумного, но весьма далекого от общепринятого. Эта разница лежит в поступках, в волеизъявлении, в личности. Для художника отождествление себя со своей работой смерти подобно. Он должен уметь презирать не только творения своих предшественников, но и свои собственные. Он должен быть художником вне времени, *всегда*, в итоге перестать быть художником вовсе и самому стать шедевром.

А к упомянутой дыхательной гимнастике очень рекомендую присовокупить ртутные обертывания – на какое-то время.

## Макс<sup>2</sup>

Есть люди, которых вы сразу начинаете называть просто по имени. Макс – один из них. Есть люди, которые сразу притягивают к себе – не потому, что они вам нравятся, а потому, что терпеть их не можете. Ваша неприязнь столь глубока, что возбуждает любопытство; вы вступаете с ними в общение снова и снова, чтобы лучше узнать их и пробудить в своей душе сочувствие к ним, которого на самом деле нет. Вы что-то делаете для них, но не из доброго к ним отношения, а потому, что страдания их вам непонятны.

Я помню тот вечер, когда Макс остановил меня на бульваре. Я помню, какую антипатию вызвало во мне его лицо и вся манера держаться. Я очень спешил в кино, когда эта бесконечно печальная еврейская физиономия возникла прямо передо мной. Кажется, он попросил у меня огонька или что-то в этом роде – не важно, так как было ясно, что это лишь предлог. Я сразу понял, что он собирается изложить мне повесть скорби, но я вовсе не хотел ее слушать. Я был краток и груб, почти оскорбительно груб, но это не произвело желаемого впечатления: он стоял столбом, едва не касаясь своим лицом моего лица, и присосался ко мне, как пиявка. Не дожидаясь, пока он приступит к своей истории, я предложил ему денег, разумеется, какую-то мелочь, в надежде, что он обидится и отстанет от меня. Но он и не думал обижаться; он присосался ко мне поистине как пиявка.

Мне кажется, что с того вечера Макс начал ходить за мной по пятам. Первое время, натываясь на него, я считал это простым совпадением. Однако мало-помалу в душу мою закрадывались подозрения. Вечерами, собираясь выйти, я инстинктивно спрашивал себя: «Куда теперь? Ты уверен, что Макса там не будет?» Перед прогулкой я обдумывал, куда пойти, и выбирал место, посетить которое Макс и в голову бы не пришло. Я знал, что маршрут его странствий достаточно ограничен: Большие бульвары, Монпарнас, Монмартр, где склонны скапливаться туристы. К концу вечера Макс полностью вылетал у меня из головы. Я направлялся домой привычной дорогой, начисто забыв о Максе. И когда до отеля оставалось метров тридцать, он возникал передо мной, неизбежный, как судьба. В этом было нечто роковое. Он именно возникал словно из небытия, и я не в состоянии был угадать, откуда он взялся. Я неизменно видел, как он направляется ко мне с одним и тем же выражением лица, с одной и той же маской, нацепленной, как я понимал, специально для меня. Маской печали, мировой скорби, горя, освещенной тоненькой свечкой, которая как бы горела у Макса внутри, – святой, елейный свет, заимствованный им из синагоги. Я всякий раз знал, какими будут его первые слова, и смеялся, едва он произносил их, и этот мой смех Макс всякий раз принимал за изъявление дружбы.

– Как вы поживаете, Миллер? – говорил он таким тоном, словно мы не виделись несколько лет. С этим «как вы поживаете» наклеенная на физиономию улыбка делалась шире, а потом, совершенно неожиданно, как будто Макс гасил тоненькую свечу у себя внутри, исчезала. За этим следовала другая привычная фраза: – Миллер, знаете ли вы, что со мной стряслось после нашей последней встречи?

Я отлично знал, что ровным счетом ничего не стряслось с ним за этот промежуток времени. Но я также знал по опыту, что скоро мы с ним будем сидеть где-нибудь и делать вид,

---

<sup>2</sup> При переиздании данного текста в сборнике «Henry Miller Reader» (1959) автор предпослал ему следующий комментарий: «Макс вошел в мою жизнь в первые дни на Вилла-Сёра, кажется, в 1934–1935, а может, и в 1936–1937 годах. Я изобразил его таким, каким он был, возможно, беспощадно и наверняка символично. Меня многие спрашивают, что произошло с Максом впоследствии. Не имею ни малейшего представления. Я допускаю, что он был убит немцами, когда они оккупировали Францию. Естественно, он был не первым в своем роде из тех, кого мне довелось встречать во времена моего бродяжничества. Он напомнил мне о моей службе в течение четырех с половиной лет в телеграфной компании, о тысячах покинутых и заброшенных, с которыми мне посчастливилось тогда познакомиться. Я говорю „посчастливилось“, потому что именно от презираемых и заброшенных я узнавал о жизни, о Боге и о том, что ни одно доброе дело не остается безнаказанным».

будто за прошедший промежуток времени что-то стряслось. Если в эти дни или часы Макс только и делал, что снашивал пятки о тротуары, все равно это было нечто новое, случившееся с ним. Предположим, стояла теплая погода или, наоборот, похолодало, – *это* стряслось с ним, имело отношение только к нему. Если он получал на один день какую-то работу, то уж тем более к этому следовало относиться как к необычайному событию. Все происходящее с Максом носило скверный характер. Иначе и быть не могло. Макс жил в постоянном ожидании, что дела пойдут хуже, и, разумеется, так оно неизменно и получалось.

Я настолько привык к Макс, к его постоянному невезению, что начал воспринимать его как некий феномен природы: он стал частью общего пейзажа, словно камни, деревья, писсуары, бордели, мясные лавки, цветочные киоски и так далее. Тысячи людей, подобных Макс, бродили по улицам, но Макс стал олицетворением всех. Он был олицетворением Безработного, олицетворением Голодного, он был олицетворением Нищего, он был Скорбью, он был Отчаянием, он был Поражением, он был Унижением. От всех прочих я мог отделаться, бросив монету. Но не от Макса! Макс сделался настолько близким мне, что отделаться от него было просто невозможно. Он был ближе мне, чем клоп в постели. Нечто под кожей, нечто в кровеносных сосудах. Когда он говорил, я слушал вполуха. Достаточно было уловить начальную фразу, и я мог продолжать мысль сам, до бесконечности. Все, что он говорил, было правдой, ужасающей правдой. Иногда я чувствовал, что единственный способ сделать эту правду известной – уложить Макса навзничь на тротуар и позволить ему излагать его ужасающие истины. И что произошло бы, поступи я таким образом? Ничего. *Ничего*. Люди обходили бы его стороной или затыкали уши. Люди не хотят слушать эти истины. Они *не могут* их слушать, потому что все они твердят себе то же самое. Единственное отличие Макса в том, что он произносит эти истины вслух и таким образом как бы делает объективными, оставаясь лишь орудием выражения голой правды. Он так далеко зашел по пути страдания, что сам превратился в воплощенное страдание. Было страшно слушать его, потому что он, Макс, исчез, поглощенный своими муками.

Гораздо легче воспринимать человека как символ, нежели как факт. Макс был для меня символом вселенной, неустранимым условием ее существования. Ничто этого не изменит. Ничто! Глупо даже думать о том, чтобы уложить Макса на тротуар. Это все равно что сказать людям: «Разве вы *не видите?*» Не видите что? *Вселенную?* Разумеется, они видят *вселенную!* Этого они стараются избежать, ее-то и пытаются *не видеть*. Каждый раз, как Макс приближался ко мне, я испытывал такое чувство, словно получаю в собственные руки весь мир, что он у меня прямо перед носом. Самое лучшее для тебя, Макс, часто думал я про себя, когда сидел и слушал его, это выключить твои мозги. Разрушить себя! Это единственный выход. Но от мира так просто не избавишься. Макс – это бесконечность. Придется убить каждого мужчину, каждую женщину и ребенка, уничтожить каждое дерево, каждый камень, дом, растение, животное, звезду. Макс содержится в крови. Он – болезнь.

Я все время говорю о Максе как о чем-то давно прошедшем. Я говорю о человеке, которого знал примерно год или чуть больше назад, до его отъезда в Вену, – я бросил Макса, оставил его на мели. В последней записке, которую я получил от него, была отчаянная мольба прислать «медикаменты». Он писал о том, что болен и что его хотят вышвырнуть из отеля. Помню, как я читал эту записку и смеялся над его ломаным английским языком. Я ни минуты не сомневался, что все написанное Максом – чистая правда. Но я приказал себе и пальцем не шевельнуть. Я молил Господа, чтобы Макс загнул и перестал меня беспокоить. Когда прошла неделя и я не получил от него больше ни слова, я почувствовал облегчение. Я надеялся, он понял, что ожидать еще чего-то от меня бесполезно. Или он умер? Да какая разница – я хотел, чтобы меня оставили в покое.

Когда мне показалось, что я избавился от него раз и навсегда, я начал подумывать, что стоило бы написать о нем. Временами мне даже хотелось разыскать его, чтобы оживить впе-

чатления, которые я намеревался использовать. Желание было порой настолько сильным, что я несколько раз порывался вызвать его к себе и послать деньги на дорогу. Ах, как я сожалел, что выбросил его последнюю записку с мольбой о «медикаментах»! Будь у меня в руках эта записка, я подарил бы Максу вторую жизнь. Теперь мне странно думать об этом, потому что все, когда-либо сказанное Максом, глубоко врезалось мне в память... Видимо, тогда я еще не был готов написать этот рассказ.

Вскоре мне пришлось на несколько месяцев покинуть Париж. О Максе я думал редко, вспоминая о нем как о немного смешном и жалком эпизоде своего прошлого. Я не задавался вопросом, жив ли он и чем занимается, если жив. Для меня он оставался символом, чем-то непреходящим, а не плотью и кровью, страдающим человеком. И вот однажды вечером, вскоре после моего возвращения в Париж, я в лихорадочной спешке разыскивал некую личность и внезапно буквально наткнулся на Макса. И какого Макса!

– Миллер, как вы поживаете? Где вы пропадали?

Он все тот же, этот Макс, только небритый. Макс, восставший из могилы, в прекрасном костюме английского покроя и в массивной велюровой шляпе с полями, загнутыми круто, как у манекена. Он одаряет меня все той же улыбкой, хотя она стала слабее и исчезает не сразу. Она словно свет очень далекой звезды – звезды, которая мигает в последний раз перед тем, как угаснуть навсегда. А отросшая борода! Она безусловно придает Максиму гораздо более страдальческий вид, чем прежде. И кажется, смягчает выражение полного отвращения, которое окружало его рот неким слабым сиянием. Отвращение перешло в усталость, а усталость – в чистое, беспримесное страдание. Как ни странно, сейчас он вызывает во мне еще меньше жалости, чем раньше. Макс превратился в гротеск: страдалец и одновременно карикатура на страдание. Кажется, он и сам об этом знает. Он уже не говорит с прежней силой убежденности и вроде бы не уверен в собственных словах. Видимо, покончил с былой интонацией, потому что она стала рутинной. Он, вероятно, ждет, что я стану смеяться, как обычно, однако на деле смеется сам, как будто Макс, о котором он говорит, – какой-то другой Макс.

Костюм, прекрасный английский костюм, подаренный ему каким-то англичанином в Вене, Максиму сильно велик! Он чувствует себя в этом костюме смешным и униженным. И никто Максиму больше не верит – он одет *в такой прекрасный английский костюм!* Макс опускает глаза на свои ноги, обутые в полотняные туфли, грязные и рваные. Они мало подходят к костюму и шляпе. Макс сообщает мне, что туфли эти тем не менее очень удобны, но сила привычки вынуждает его добавить, что другая пара обуви в починке у сапожника, и, к сожалению, нет денег, чтобы выкупить их. Английский костюм, однако, гнетет его. Он превратился для него в зримый символ его нового невезения. Вытянув руку так, чтобы я мог пощупать ткань, Макс уже рассказывает, что происходило с ним все это время: как он поехал в Вену, чтобы начать новую жизнь, и как он обнаружил, что там еще хуже, чем в Париже. Правда, бесплатные столовые для нуждающихся там чище, это он вынужден признать. Но признать нехотя. Какой прок в чистых столовых, когда в кармане у тебя ни гроша? Однако Вена – прекрасный город и чистый, о, такой чистый! Он не может это отрицать. Хотя жуликов там полно. Чуть ли не каждый живет на чужой счет. Но чисто и красиво просто до слез, добавляет Макс.

Я гадаю, насколько длинной окажется его одиссея. Друзья ждут меня на противоположной стороне улицы, к тому же я ищу одного человека...

– Да, Вена, – рассеянно произношу я, тем временем краешком глаза оглядывая террасу.

– Нет, не Вена. Базель! – кричит Макс. – *Базель!* Я уехал из Вены месяц назад.

– Да, да, ясно. А что было потом?

– Что было потом? Я же вам сказал, Миллер, они отобрали у меня документы. Я сказал вам, что они сделали из меня туриста!

Услышав это, я раздражаюсь смехом. Макс смеется тоже, но смех у него невеселый.

– Можете вы себе это представить? Я – и вдруг *турист!* – произносит он, издавая еще один тускловатый смешок.

Разумеется, это было еще не все. В Базеле, да, кажется, именно в Базеле Макса ссадили с поезда. Не хотели пропускать через границу.

– Я им говорю: в чем, собственно, дело? Разве я не *en règle*?<sup>3</sup>

Я забыл упомянуть, что Макс всю жизнь старался быть *en règle*. Во всяком случае, его высадили из поезда и оставили в Базеле в самом затруднительном положении и без средств к существованию. Что делать? Он идет по главной улице, озирается в поисках дружелюбного лица – американца или на худой конец англичанина. И вдруг видит вывеску: «Еврейский пансион». Он заходит внутрь со своим маленьким саквояжем, заказывает чашечку кофе и рассказывает печальную повесть своей жизни. Ему в ответ говорят, что не стоит из-за этого огорчаться – это пустяки.

– Ладно, во всяком случае, вы вернулись, – говорю я, надеясь поскорее удрать.

– А что в этом хорошего? – возражает Макс. – Меня превратили в туриста, а как мне быть с заработками? Скажите мне, Миллер! Разве в этом костюме я выпрошу хоть грош? Я конченный человек. Если бы я хоть не выглядел так пристойно!

Я окинул его внимательным взглядом с головы до ног. Это верно, он выглядит до нелепости прилично. Как человек, который только что поднялся с одра болезни, – он рад своему выздоровлению, однако еще недостаточно силен, чтобы побриться. И к тому же шляпа! До смешного дорогая шляпа, которая весит целую тонну, – да еще на шелковой подкладке! Благодаря этому головному убору Макс выглядит выходцем из старого еврейского местечка. А чего стоит его густая борода! Будь она чуть длиннее, Макс уподобился бы тем печальным, целомудренным, отрешенным созданиям, которые бродят по улицам гетто в Праге и Будапеште. Прямо-таки праведник. Поля шляпы завернуты вверх так круто и *высококонравственно*. Праздник пурим и правоверные мужчины, слегка опьяневшие от доброго вина. Грустные еврейские лица, обрамленные мягкими бородками. Каждую голову венчает шляпа. Свечи горят, раввин поет, звучат молитвенные причитания и всюду шляпы, шляпы с полями, завернутыми круто как бы в насмешку над тоской и скорбью.

– Ладно, во всяком случае, вы вернулись, – повторяю я и пожимаю ему руку, но Макс не выпускает мою руку из своей.

Он уже снова в Базеле, в «Еврейском пансионе», и ему рассказывают, как перейти границу. Там всюду были пограничники, и Макс не знает, как это вышло, что они с проводником миновали определенное дерево и никто их не задержал, тогда он понял, что находится в безопасности, и двинулся вперед.

– Таким образом, – говорит он, – я снова в Париже. Паршивое это местечко! В Вене по крайней мере чисто. Там в очереди за благотворительной помощью стояли безработные профессора и студенты, а здесь только нищие бездельники, вшивые бродяги, того и гляди насекомых наберешься.

– Да-да, все это так, Макс, – поддакнул я и еще раз пожал ему руку.

– Вы знаете, Миллер, иногда мне кажется, что я схожу с ума. Я совершенно не сплю. Просыпаюсь в шесть часов и начинаю думать, чем заняться. Не могу оставаться в комнате, когда светло. Я должен выйти на улицу. Даже если я голоден, мне надо гулять, надо видеть людей. Я больше не могу быть один. Миллер, ради бога, можете вы понять, что со мной происходит? Я хотел послать вам открытку из Вены, показать вам, что Макс помнит вас, но я забыл ваш адрес. И как оно было, Миллер, в Нью-Йорке? Лучше, чем здесь, я полагаю? Нет? Тоже

---

<sup>3</sup> Законопослушный (*фр.*).

*crise*? Везде он, этот *crise*<sup>4</sup>. Никуда от него не уйти. Вам не дают работы и не дают еды. Что прикажете делать с этими гадами? Иногда, Миллер, мне становится так страшно...

– Послушайте, Макс, мне нужно идти. Не волнуйтесь, вы не покончите с собой... пока нет.

– Миллер, – улыбаясь, говорит он, – у вас такая добрая душа. Вы все время такой счастливый, я хотел бы всегда быть с вами вместе. С вами я поехал бы в любое место в мире... куда угодно.

Этот разговор имел место дня три назад. Вчера в полдень я сидел на террасе маленького кафе, подальше от прохода. Я намеренно выбрал такое место, чтобы никто не отвлекал меня от чтения рукописи. Передо мной стоял аперитив, однако я отхлебнул пока только глоток или два. Дочитав рукопись примерно до половины, слышу знакомый голос:

– Миллер, как вы поживаете?

И вслед за тем, как обычно, ко мне наклоняется Макс. Та же особенная улыбка, та же шляпа, тот же прекрасный костюм и те же полотняные туфли. Однако теперь он побрит.

Я приглашаю его сесть. Заказываю ему сэндвич и стакан пива. Макс усаживается и показывает мне брюки своего прекрасного костюма – он вынужден подпоясывать их веревкой, чтобы не свалились. Он смотрит с отвращением на эти брюки, потом – на свои грязные полотняные туфли. И рассказывает мне о том, что происходило с ним за истекшие трое суток. Весь вчерашний день, говорит он, ему ничего не перепало из еды. Ни крошки. Потом посчастливилось прицепиться к группе американских туристов, и они пригласили его выпить с ними.

– Я должен был соблюдать приличия, – говорит Макс. – Не мог же я им сказать напрямик, что голоден. Я ждал-ждал, когда они закажут еду, но эти поганцы, оказывается, уже успели поесть. Целый вечер я пил с ними на пустой желудок. Можете себе представить, что за весь вечер они ничего не съели?

Сегодня я склонен потакать Максу. Это из-за рукописи, которую я читаю. В ней каждое слово на месте... Даже не верится, что это я написал такое.

– Послушайте, Макс, у меня есть для вас подержанный костюм, если вы не прочь пройтись до моего дома.

Лицо у Макса светлеет. Он немедленно сообщает, что сохранит прекрасный английский костюм для воскресных дней. Ему хотелось бы знать, есть ли у меня дома уют. Потому что он намерен отутюжить для меня мой костюм... *все мои костюмы*. Я ему объясняю, что утюга у меня нет, однако я могу заполучить еще один костюм (как раз на днях мне обещали отдать ношенный костюм). Макс приходит в экстаз. Значит, у него будет целых *три* костюма! Он уже утюжит их в своем воображении. Его костюмы должны иметь хорошо отглаженную складку на брюках. Он говорит мне, что американца сразу узнаешь по такой складке. А если не по складке, то по манере ходить. Именно по этим признакам, добавляет Макс, он вычислил меня в первый же день. И руки непременно в карманах! Француз никогда не держит руки в карманах.

– Вы вполне уверены, что получите еще один костюм? – спешит осведомиться он.

– Вполне уверен, Макс... Заказывайте еще сэндвич и *demi*<sup>5</sup>.

– Миллер, – говорит он, – вы всегда думаете о правильных вещах. Дело не в том, что вы мне даете, – самое главное, что это приходит вам в голову. Я получаю от вас *courage*<sup>6</sup>.

*Courage*. Он произносит это слово на французский манер. Время от времени он вставляет в свою речь французские словечки. Они так же неуместны, как его велюровая шляпа.

---

<sup>4</sup> Кризис (*фр.*).

<sup>5</sup> Поллитровая кружка пива (*фр.*).

<sup>6</sup> Отвага, смелость (*фр.*).

Особенно слово *misère*<sup>7</sup>. Ну что ж, пусть будет *courage*! Макс снова говорит, что со мной он поехал бы в любое место в мире. Мы прекрасно спелись бы. (А я все время думаю, как бы мне от него избавиться!) Но сегодня в этом смысле все о'кей. Сегодня я хочу делать тебе добро, Макс! Он не знает, бедняга, что костюм, который я ему отдаю, просто чересчур велик для меня самого. Он считает меня щедрым парнем – ну и пусть считает. Я хочу, чтобы сегодня он боготворил меня. И это все из-за рукописи, которую я читал несколько минут назад. Написанное так хорошо, что я просто влюбился в себя.

– *Garçon!* Пачку сигарет – *pour le monsieur!*<sup>8</sup>

То есть для Макса. На мгновение он превратился в «monsieur». Он снова смотрит на меня со слабой, неуверенной улыбкой. *Courage*, Макс! Нынче я вознесу тебя на небеса, а потом сброшу, как грузило в воду! Господи Иисусе, я потрачу на этого ублюдка еще только один день, а там – привет! Я от него избавлюсь. Но сегодня я слушаю тебя, чертов недоносок... вслушиваюсь в каждый нюанс. Выжму из тебя последнюю каплю сока – и пожалуйста *за борт!*

– Еще *demi*, Макс? Не стесняйтесь, заказывайте... эй, еще одну! И сэндвич.

– Но, Миллер, можете ли вы себе это *позволить*?

Он отлично знает, черт побери, что я могу себе это позволить, иначе не предлагал бы. Но такова его линия поведения со мной. Он забывает, что я не из тех парней на бульварах, которые составляют его постоянную клиентуру. Или, может, относит меня к той же категории – откуда мне знать?

Слезы выступают у него на глазах. Когда я вижу такое, во мне просыпается подозрительность. Слезы! Обыкновенные маленькие слезинки из слезного мешочка. Каждая из них – жемчужина. Иисусе, если бы я мог заглянуть внутрь этого механизма и увидеть, как он это делает!

Прекрасный денек. Восхитительные девушки проходят мимо. Интересно, замечает ли их Макс?

– Слушайте, Макс, как вы устраиваетесь, когда вам надо перепихнуться?

– Пере... Что вы этим хотите сказать?

– Вы меня слышали. Перепихнуться! Разве вы не знаете, что это такое?

Он улыбается все той же слабой, тоскливой улыбкой. Смотрит на меня искоса, как бы удивляясь, что я задал такой вопрос ему. С *его* нищетой, с *его* несчастьями, может ли он, Макс, быть повинен в подобных мыслях? Ну ладно, если сказать по правде, время от времени они его посещают. Дело человеческое. Но чего вы можете ожидать за десять франков? Это лишь вызывает в нем отвращение к самому себе. Он скорее предпочел бы...

– Да, я понимаю, Макс. Я точно понимаю, что вы имеете в виду...

Я веду Макса с собой в издательство. Прошу его подождать во дворе, а сам захожу внутрь. Возвращаюсь я с пачкой книг под мышкой. Макс взял пачку – ему приятно нести эти книги, делать что-то полезное.

– Миллер, я считаю, что со временем вы будете иметь огромный успех, – говорит он. – И не обязательно потому, что напишете замечательную книгу, – иногда это просто везение.

– Точно, Макс, это чистая удача. Обыкновенное везение, вот и все!

Мы идем по рю де Риволи под аркадой. Где-то здесь есть книжный магазин, в витрине которого выставлена и моя книга. Это маленькое уютное помещение, и в окне полно книжек, обернутых в прозрачный целлофан. Мне хочется, чтобы Макс взглянул на мою книгу в витрине. Хочется увидеть, какое впечатление это на него произведет.

---

<sup>7</sup> Здесь: несчастье, страдание (*фр.*).

<sup>8</sup> Для этого господина (*фр.*).

А, вот он, этот магазинчик! Мы оба наклоняемся, чтобы прочесть названия. Так, «Кама-сутра», «Под юбкой», «Моя жизнь и любовь», «Там внизу»... Где же *моя* книга? Она обычно стояла на верхней полке, рядом со странной книжкой о бичевании.

Макс разглядывает иллюстрации на обложках, и ему, кажется, безразлично, есть на витрине моя книга или нет.

– Подождите минутку, Макс. Я зайду внутрь.

Я порывисто отворяю дверь. Привлекательная молодая француженка здоровается со мной, а я бросаю быстрый, отчаянный взгляд на полки и спрашиваю, есть ли у них «Тропик Рака». Француженка кивает и показывает мне книгу. Я чувствую облегчение. Интересуюсь, хорошо ли продается книга. Читала ли ее она сама? К сожалению, женщина не читает по-английски. Я топчусь на месте, надеясь услышать побольше о моей книге. Спрашиваю, почему она обернута в целлофан. Она объясняет почему. Но мне этого мало. Наконец я заявляю, что книга не подходит для такого магазина, как этот, она не из таких, которые у них продаются.

Продавщица смотрит на меня удивленно. Кажется, начинает сомневаться, в самом ли деле я автор этой книги, как я ей сообщил. С ней трудно вступить в контакт. Ни черта она не знает ни о моей книге, ни о какой-либо другой в этой лавке. Истинная француженка... Ладно, пора уходить. Я только теперь соображаю, что я небритый, что брюки у меня неглаженные и совершенно не подходят к пиджаку. Дверь открывается, и в помещение входит бледный, изысканно одетый молодой англичанин. Он выглядит сбитым с толку. Я выскальзываю на улицу, пока он не успел закрыть дверь.

– Слушайте, Макс, моя книга есть, там их полно, целый ряд. Продаются, словно горячие пончики. Каждый спрашивает мою книгу. Так она мне сказала.

– Я же говорил вам, Миллер, что вы добьетесь успеха.

Он, кажется, вполне убежден, этот Макс. Слишком легко убедился, чтобы это меня устроило. Я чувствую, что должен поговорить о своей книге, пусть даже с Максом. Я предлагаю ему выпить кофе в баре. Макс о чем-то задумался. Меня это беспокоит, я не хочу, чтобы он думал сейчас о чем-то еще, а не о моей книге.

– Я подумал, Миллер, – внезапно заявляет он, – что вам надо бы написать книгу о моих злоключениях.

Опять он погрузился в собственные заботы. Я спешу переключить его на другое.

– Видите ли, Макс, я мог бы написать книгу о вас, но я не хочу. Сейчас мне хочется писать о себе. Вы понимаете?

Макс понимает. Он знает, что я должен написать о многом. И говорит, что я исследователь. Под этим определением он, без сомнения, понимает, что я *исследую* жизнь. Да, это так – исследователь жизни. Я должен постоянно двигаться, везде бывать, тратить время, делать вид, что развлекаюсь, а на самом деле изучать жизнь, изучать людей. Макс начинает проникаться этой идеей. Писателем быть нелегко. Круглосуточная работа.

Макс задумывается. Разница между писательской и его жизнью – всего лишь разница между одним видом несчастья и другим. И он снова погружается в размышления о своих заботах, о том, что у него бессонница, что в мозгу у него механизм, который никогда не останавливается.

– А у писателя, как я полагаю, есть свои ночные кошмары, – вдруг произносит он.

«Свои ночные кошмары»! Я немедленно записываю эти слова на конверте.

– Вы это записали? – удивляется Макс. – Зачем? Что особенно хорошего я сказал?

– Это было *великолепно*, Макс. Для меня такая мысль дороже денег.

Макс смотрит на меня со смущенной улыбкой. Быть может, я его разыгрываю?

– Да, Макс, – повторяю я. – Такое замечание стоит целого состояния.

Его мозг начинает работать. Он всегда думал, объясняет Макс, что писатель первым делом должен собрать побольше фактов.

– Ничего подобного, Макс! Ничего подобного! Чем меньше у тебя фактов, тем лучше. Самое лучшее вообще не иметь никаких фактов, вам ясно?

Максу совершенно не ясно, однако ему хочется, чтобы его убедили. В мозгу у него жужжит что-то магическое.

– Я и сам всегда так думал, – произносит он медленно, словно обращаясь к самому себе. – Книга должна идти от *сердца*. Она должна *трогать*...

Это замечательно, думаю я, как быстро человек все схватывает. У меня на глазах меньше чем за минуту Макс сделал важное открытие. Надо же, совсем недавно мы с Борисом провели целый день, рассуждая об этом, выясняя значение «живого слова». Слово вырывается вместе с дыханием так просто – через открытый рот, но оно бесспорно *вдохновлено Богом*. Макс тоже понимает это – на свой лад. Что факты сами по себе ничто. За фактами должен быть человек, и человек должен быть *с Богом* и говорить как Господь всемогущий.

А что, если показать Максиму мою книгу и дать ему прочесть несколько страниц в моем присутствии? Любопытно, поймет ли он. А Борис! Может, стоило бы представить Макса Борису. Опять-таки любопытно, какое впечатление Макс произведет на него. Это несомненно внесло бы некоторое разнообразие в мою жизнь. Скажем, прийти вдвоем на обед – вполне подходящий вариант. Я объясняю Максиму, когда мы подходим к дому Бориса, что Борис – мой близкий друг, писатель, как и я.

– Не могу утверждать, что он сделает что-то для вас, но я хотел бы, чтобы вы с ним познакомились.

Макса легко уговорить... почему бы и нет? К тому же Борис – еврей, это упростит дело. Хочется послушать, как они будут разговаривать на идише. Хочется увидеть, как Макс разрыдается перед Борисом. И увидеть, как заплачет Борис, тоже хочется. Возможно, Борис поселит Макса на какое-то время у себя – в закутке над лестницей. Забавно было бы поглядеть, как они станут жить вместе. Макс мог бы гладить одежду, бегать по разным поручениям и даже готовить. Да мало ли что еще он мог бы делать, оправдывая кормежку. Я изо всех сил стараюсь не выглядеть слишком восторженным.

– Странный он парень, этот Борис, – объясняю я Максиму, но Макс вовсе не кажется сильно обеспокоенным.

Собственно говоря, не стоит вдаваться в подробные объяснения. Свести их вместе, а там будь что будет...

Борис выходит к двери в роскошной домашней куртке. Выглядит он неважно: очень бледный и болезненный, вид отрешенный, словно он глубоко погружен в себя. Но как только я упоминаю имя Макса, лицо Бориса светлеет. Он уже слышал о Максе.

Мне кажется, Борис благодарен мне за то, что я привел к нему Макса. Он весь – тепло и приязнь. Мы проходим в кабинет, где Борис сразу плюхается на диван и набрасывает теплое одеяло на свое хрупкое тело. Теперь в комнате два еврея, лицом к лицу, и оба знают, что такое страдание. Нет нужды ходить вокруг да около. Обращайтесь к страданию... и погружайтесь в него! Два типа страдания – я с восторгом люблю контраст, который они являют. Борис полулежит на диване, самый элегантный из апостолов страдания, каких я встречал. Он словно воплощенная в человеческом облике Библия, на каждой странице которой запечатлены страдание, нищета, скорбь, муки, боль, отчаяние и падение рода человеческого. Макс устроился на краешке кресла, на его плешивой голове вмятина на темени, как будто само страдание рухнуло на него, как кузнечный молот. Макс силен, как бык. Но он не обладает силой Бориса. Он знает только *физическое* страдание – голод, клопов, жесткие скамейки, безработицу, унижения. В данную минуту он сосредоточен на том, как вытянуть из Бориса несколько франков. Он ерзает на краешке кресла и немного нервничает, потому что мы не даем ему возможности перейти к делу. Он жаждет поведать свою историю от начала до конца. Он ищет повода начать свою

повесть. Борис между тем возлежит с комфортом на своем ложе скорби. Он хочет, чтобы Макс не спешил. Он понимает, что Макс пришел пострадать для него.

Пока Макс говорит, я озираюсь в поисках выпивки. Я решил получать полное удовольствие от этой встречи. Обычно Борис сразу спрашивает: «Что будешь пить?», но сегодня, занятый Максом, он и думать забыл о выпивке.

Я трезв, как стеклышко, и слушать в сотый раз повесть Макса у меня нет желания. Боюсь, что он смертельно надоест Борису со своими «фактами». Кроме того, Борис не любитель длинных историй. Все, что ему требуется, это короткая фраза, иногда и просто единственное слово. Я боюсь, что изложение Макса слишком скучно. Он уже снова в Вене, толкует о чистых столовых. Я знаю, что через некоторое время нам предстоит перебраться в Базель, из Базеля в Париж, потом речь пойдет о парижской жизни, о голоде, несчастьях, нищете, а далее последует новая генеральная репетиция. Я же хочу, чтобы он сразу кинулся в омут, в стоячую воду, в голодную тоску, в неприкрашенную клоповную депрессию, когда все люки закрыты и нет пожарной лестницы, нет друзей, нет *sortie*<sup>9</sup>. Нет, Борис не станет слушать дальше; ему нужно нечто драматичное, нечто жизненно гротескное и ужасающе прекрасное и правдивое. Макс смертельно надоест Борису, я это предвижу.

Но я ошибся. Борис хочет выслушать всю историю, от начала до конца. Я полагаю, что у него сегодня такое настроение – порой он проявляет неистощимое терпение. Тем временем он наверняка продолжает свой внутренний монолог. Вероятно, обдумывает собственные проблемы, пока Макс говорит. Это для него отдых. Я пристально вглядываюсь в него. Слушает ли он? Мне кажется, что слушает. Иногда улыбается.

Макс обливается потом. Он не уверен, производит его рассказ впечатление или нет.

Борис слушает Макса так, словно находится в опере. Даже лучше, чем в опере, – вот так, на диване, под теплым одеялом. Макс снимает пиджак; капли пота стекают у него по лицу. Я вижу, что в свое повествование он вкладывает все сердце и всю душу. Я сижу на краю дивана, время от времени бросая взгляд то на одного, то на другого. Дверь в сад открыта, и солнечный свет образует ореол вокруг головы Бориса. Макс сидит лицом к саду. Послеполуденный зной проникает в прохладный кабинет; он облекает в теплую, пушистую ауру слова Макса. Борис выглядит так уютно, что я не могу отказаться от искушения прилечь на диван рядом с ним. Я лежу и наслаждаюсь, слушая знакомую повесть скорби. Рядом со мной полка с книгами; я пробегаю по ним глазами, пока Макс плетет свое словесное кружево. Лежа вот так и слушая его рассказ со всеми подробностями, я могу лучше судить о впечатлении. Я улавливаю нюансы, которых прежде не замечал. Слова Макса, названия книг, теплый воздух, струящийся из сада, то, как сидит Макс на краешке кресла, – все это производит сильное и острое действие.

Комната, как обычно, в полном беспорядке. Огромный стол завален книгами и рукописями, карандашными заметками, письмами, на которые следовало ответить еще месяц назад. Комната производит такое впечатление, будто ее только что опечатали; писатель, обитавший в ней, скоропостижно умер, и не разрешается ничего трогать. Любопытно, что сказал бы Макс, если бы я сообщил ему, что этот вот человек, Борис, который лежит перед ним на диване, на самом деле умер. В точности то же думает и сам Борис – что он умер. Именно поэтому он и слушает так, будто находится в опере. Макс тоже должен будет умереть, каждой частью и клеточкой своего тела, если он хочет выдержать все это... На верхней полке стоят рядом три книги; их будто нарочно разместили в таком порядке: Библия, собственная книга Бориса и «Переписка Ницше с Брандесом». Только накануне вечером Борис читал мне из Евангелия от Луки. Он уверяет, что мы недостаточно часто обращаемся к Евангелию. Потом он читал последнее письмо Ницше – «распятого». Долгие десять лет он был похоронен в гробнице собственной плоти, а мир пел ему хвалу...

---

<sup>9</sup> Выход (фр.).

Макс болтает без умолку. По профессии Макс – гладильщик. Он родился в окрестностях Лемберга, неподалеку от старой крепости. Их тысячи, таких же, как он: мужчины с широкими треугольными лицами и толстой нижней губой, с глазами точно две дырочки, прожженные в одеяле, со слишком длинным носом и крупными ноздрями, мужчины чувственные и меланхоличные. Тысячи печальных еврейских лиц; голова у каждого из этих уроженцев Лемберга глубоко вжата в плечи, скорбь глубоко закинута между сильно развитыми лопатками. Борис кажется представителем иной расы, такой хрупкий, легкий, изящно гармоничный. Он показывает Макс, как писать по-еврейски; его перо легко скользит по бумаге. Макс держит перо, словно ручку метлы; он рисует буквы вместо того, чтобы выписывать их. А Борис пишет так, как он делает все, – легко, элегантно, четко, решительно. Сложности ему нужны, чтобы двигаться быстро и артистично. Голод, к примеру, для него слишком вульгарен и груб. Только глупые люди беспокоятся о голоде. Должен сказать, что и сад для него чужд. Китайская расписная ширма устроила бы его вполне и, может быть, даже больше. Что касается Макса, то он глубоко расположен к саду. Дайте Макс кресло и прикажите сидеть в саду – он просидит хоть целую неделю, если надо. Для Макса нет ничего лучше еды и сада...

– Даже не знаю, что можно сделать для такого человека, – произносит Борис, обращаясь скорее к самому себе. – Это безнадежный случай.

Макс согласно кивает. Макс – это случай, и он сам понимает это. Но безнадежный... это я не могу проглотить. Нет, никого нельзя считать безнадежным – до тех пор, пока в мире остается хоть немного сочувствия и дружелюбия. Случай безнадежен, это так. Но Макс – человек... нет, этого мне не понять! Для Макса-человека что-то можно сделать. Очередная кормежка, например, чистая рубашка... другая одежда... ванна... брить. Не станем пытаться решать проблему, сделаем то, что необходимо сделать немедленно. Борис размышляет в том же направлении, но по-другому. Он произносит громко, будто Макса здесь вообще нет:

– Разумеется, можно дать ему денег... но это делу не поможет...

А почему нет, спрашиваю я себя. Почему не деньги? Не пища, одежда, приют? *Почему нет?* Попробуем начать с самого начала, так сказать, с основных потребностей...

– Разумеется, – говорит Борис, – если бы я встретил его в Маниле, я мог бы что-то сделать для него. Тогда я мог бы дать ему работу...

Манила! Господи Иисусе, для меня это звучит как полная дичь! На кой черт здесь Манила? Это все равно что сказать тонущему человеку: «Ах, какая жалость, какая жалость! Ах, если бы вы позволили мне научить вас плавать!»

Каждый желает исправить мир; никто не хочет помочь соседу. Желают сделать из вас человека, не принимая во внимание вас самого. Все это глупо донельзя. И Борис тоже дурит, спрашивая у Макса, *есть ли у него родственники в Америке*. Знаю я всю эту чушь. Это первый вопрос, который задают социальные работники. Ваш возраст, ваши имя и адрес, ваше занятие и вероисповедание, а потом этак невинно: *ваши ближайшие живые родственники!* Как будто вы уже не прошли через это. Как будто вы не повторяли себе тысячу раз: «Я лучше умру! Я скорее умру, чем...» А они сидят такие ласковые, вежливые и выспрашивают о скрываемых именах, о тех тайнах, которых вы стыдитесь, о месте обитания родных, а потом немедленно отправляются туда, звонят в дверь и все выбалтывают, в то время как вы у себя дома дрожите и потеете от унижения.

Макс отвечает на вопрос. Да, у него есть сестра в Нью-Йорке. Он не знает, где она сейчас живет. Ему известно лишь то, что она переехала на Кони-Айленд. У него не было причины уезжать из Америки. Там он зарабатывал хорошие деньги. Он был гладильщиком и членом профсоюза. Но когда наступил экономический спад, он, сидя на скамейке в парке на Юнион-Сквер, вдруг понял, что он ничто, пустое место. Они скачут на своих гордых лошадях и стаскивают тебя с дорожки. За что? За то, что ты безработный? Разве это была его вина? Разве он, Макс, сделал что-то против правительства? Это привело его в ярость, лишило самоуважения.

Какое право они имели поднимать на него руку? Какое право они имели обращаться с ним как с червяком?

– Я хотел стать человеком, – продолжает он. – Хотел зарабатывать на жизнь не только физическим трудом. Я подумал, что, может, я выучу французский и стану *interprète*<sup>10</sup>.

Борис бросает на меня быстрый взгляд. Я вижу, что это попало в цель. Мечта еврея – *не работать руками!* Переехать на Кони-Айленд – еще одна еврейская мечта. Из Бронкса на Кони-Айленд! Из одного ночного кошмара в другой! Сам Борис трижды объехал шар земной, – но это все то же вечное «из Бронкса на Кони-Айленд». *Von Lemberg nach Amerika gehen!*<sup>11</sup> Давай, двигайся! Вперед, на подгибающихся ногах! Вперед! Вперед! Нет тебе покоя нигде. Нет уюта. Нет конца тяжкому труду и нищете. Ты проклят и проклятым останешься. *Надежды нет!* Так почему бы тебе не броситься к нему в объятия? Почему? Думаешь, я стану возражать? Стыдишься? Чего ты стыдишься? Мы знаем, что ты проклят, и мы ничего не можем для тебя сделать. Мы жалеем тебя, все и каждый. Вечный жид! Ты находишься лицом к лицу со своим братом и не обнимаешь его. Этого я не могу тебе простить. Посмотри на Макса! Он почти твой двойник. Объехав трижды вокруг света, ты встретился лицом к лицу с самим собой. Как же ты можешь сторониться его? Еще вчера ты стоял так же, как и он, дрожащий, униженный, словно побитый пес. А теперь ты здесь, ты в смокинге, и карманы у тебя полны денег. *Но ты тот же самый человек!* Ты не изменился ни на йоту, только набил себе карманы. *Есть ли у него родственники в Америке?* Есть ли у тебя родственники в Америке? Твоя мать, где она теперь? Она до сих пор в гетто? Все в той же вонючей комнатенке, из которой ты ушел, когда решил стать человеком? Ты удовлетворен тем, что преуспел. Но ты убил себя, чтобы решить эту проблему. А что, если бы ты не добился успеха? Что тогда? Что, если бы ты стоял тут на месте Макса? Могли бы мы отправить тебя обратно к твоей матери? А что говорит Макс? Что если бы он нашел свою сестру, то бросился бы ей на шею, трудился бы ради нее до смертного часа, стал бы ее рабом, ее собакой... Он работал бы и на тебя, если бы ты дал ему кусок хлеба и ночлег. У тебя нет для него работы, я это понимаю. Но не мог бы ты *создать* какую-нибудь работу для него? Поехать в Манилу, если надо. Снова закрутить прежнюю шарманку. Но не проси Макса поискать тебя в Маниле три года назад. Макс сейчас здесь, он стоит перед тобой. *Разве ты его не видишь?*

Я поворачиваюсь к Максусу.

– Предположим, Макс, вы могли бы выбирать... Я имею в виду, что вы могли бы поехать куда угодно и начать новую жизнь. Куда бы вы поехали?

Жестоко задавать Максусу подобный вопрос, но я больше не в силах переносить эту безнадежность. Послушайте, Макс, продолжаю я, посмотрите-ка на мир так, словно он принадлежит вам. Взгляните на карту и ткните пальцем в то место, где вы хотели бы оказаться. Какая от этого польза? *Какая польза*, говорите вы? Да просто такая, что, если вы захотите достаточно сильно, вы можете поехать в любое место в мире. Стоит только захотеть. Покончив с отчаянием, вы в состоянии совершить то, чего не может совершить миллионер. Вас ждет корабль; вас ждет страна; вас ждет работа. Все, что угодно, ждет вас, надо только поверить в это. У меня нет ни цента, но я помогу вам уехать куда угодно. Я пойду со шляпой просить милостыню для вас. Почему бы нет? Это куда легче, чем просить милостыню для себя. Куда бы вы хотели уехать? *В Иерусалим? В Бразилию?* Скажите только слово, Макс, и я отстану!

Макс наэлектризован. Он уже знает, куда бы хотел поехать. Мало того, он уже видит себя едущим. Остановка за малым – *деньги*. Но и это преодолимо. Сколько нужно, чтобы уехать в Аргентину? Тысяча франков? Это не так уж невозможно... Макс умолкает на минуту. Возраст, вот что его беспокоит. Хватит ли у него сил? *Нравственных сил*, чтобы начать заново?

---

<sup>10</sup> Переводчиком (*фр.*).

<sup>11</sup> Уехать из Лемберга в Америку! (*нем.*)

Ему сейчас сорок три. Он говорит об этом, как говорят о старости. (Тициан в девяносто семь лет только начал верить в себя, в свое искусство!) Макс крепок и здоров телом, невзирая на вмятину в задней части черепа, по которой пришелся удар кузнечного молота. Да, он облысел, но мускулист, глаза у него ясные, зубы... Ах, зубы! Он открывает рот и показывает мне гнилые пеньки. Только вчера он вынужден был обратиться к дантисту, так как у него ужасно распухли *gencives*<sup>12</sup>. И знаете, что дантист ему сказал? Нервозность! Всего лишь нервозность и только. Это просто потрясающе! Откуда дантисту знать, что он, Макс, нервный?

Макс наэлектризован. Внутри у него формируется небольшой комочек смелости. С зубами или без зубов, лысый, нервный, глупый, страдающий ревматизмом, колченогий – разве это имеет значение? Самое главное решить, куда ехать. *Только не в Иерусалим!* Англичане больше не пускают туда евреев – их там уже слишком много. *Иерусалим для евреев!* Так было, когда они нуждались в евреях. Теперь у вас должна быть веская причина, чтобы попасть в Иерусалим, более веская, чем всего лишь быть евреем. Христос Всемогущий, что за издевательство! Если бы я был евреем, я надел бы себе веревку на шею и сам прыгнул за борт. Макс стоит передо мной во плоти. Еврей Макс. Невозможно избавиться от него, повесив камень ему на шею со словами: «Иди на дно, еврей!»

Я мучительно размышляю. Если бы я был Максом, если бы я был такой же побитой собакой, как еврей Макс... Что тогда? Вот именно, *что?* Я никоим образом не могу представить, что я еврей. Я просто должен представить, что я человек, что я голоден, доведен до отчаяния, что я на пределе.

– Послушай, Борис, мы должны что-то сделать! *Сделать* что-то, ты понимаешь?

Борис пожимает плечами. Откуда ему взять такие деньги? Он спрашивает меня! Спрашивает *меня*, где ему взять деньги. Такие деньги. *Какие?* Тысяча франков... две тысячи франков... *разве это деньги?* А как насчет этой психованной американки Джейн, которая ошивалась здесь несколько недель назад? Она не дала тебе ни капли любви, даже ни капли бодрости. Оскорбляла тебя, как хотела, – каждый день. А ты давал ей деньги. Щедро, словно Крез. Этой маленькой сучке-авантюристке из Америки. Подобные вещи приводят меня в дикую ярость. Лучше бы она была обыкновенной шлюхой. Но она была хуже шлюхи. Она пускала тебе кровь и оскорбляла тебя. Называла грязным жидом. А ты продолжал сорить деньгами. Это может повториться хоть завтра, та же самая треклятая история. Любой может вытянуть у тебя деньги, если пощечочет твоё тщеславие или будет безудержно лстыть тебе. Ты говоришь, что ты умер, и с тех пор у тебя не жизнь, а затянувшиеся похороны. Но ты не умер и отлично знаешь это. О какой, черт возьми, духовной смерти речь, когда Макс стоит перед тобой? Умирай, умирай, умирай – хоть тысячу раз, но не отказывайся распознать живого человека. Не превращай его в проблему. Это плоть и кровь, Борис. *Плоть и кровь*. Он взывает к тебе, а ты притворяешься, что не слышишь. Ты намеренно изображаешь из себя глухого, немого и слепого. Ты мертв перед живой плотью. Мертв перед собственной кровью и плотью. Ты ничего не достигнешь ни в духовной жизни, ни в жизни плоти, если не признаешь Макса своим истинным братом. Твои книги там на полке... они смердят, эти твои книги! Какое мне дело до твоего больного Ницше, до твоего бледного, любящего Христа, до твоего истекающего кровью Достоевского! Книжки, книжки, книжки. Сожги их! Тебе от них никакой пользы. Лучше вообще не прочесть ни единой строчки, чем стоять, как ты сейчас, и беспомощно пожимать плечами. Все, что говорил Христос, ложь, все, что говорил Ницше, тоже ложь, если ты не чувствуешь *живое слово*. Они бесчестны, лживы и больны, если ты извлекаешь из них сладкое утешение и не видишь человека, гибнущего у тебя на глазах. Что ж, иди к своим книгам и продолжай хоронить себя! Возвращайся к своим Средним векам, к своей Каббале, к своей мелочно педантичной, извра-

---

<sup>12</sup> Десны (*фр.*).

щенной геометрии. Нам от тебя ничего не надо. Мы нуждаемся в дыхании жизни. В надежде, смелости, иллюзии. В человеческом сочувствии хотя бы на грош.

Мы наверху у меня дома, и в ванной льется вода. Макс разделся до своего грязного нижнего белья; его рубашка с фальшивой манишкой переброшена через подлокотник кресла. Раздетый Макс похож на шишковатое дерево, которое ценой страданий научилось ходить. Сильное тело, искривленное тяжелым трудом. Из Лемберга в Америку, из Бронкса на Кони-Айленд – орды и орды людей, изломанных, искривленных, скрюченных, словно их насадили на вертел и борьба бесполезна, потому что борись не борись, рано или поздно тебя съедят живьем. Я вижу всех этих Максов в воскресенье после обеда на Кони-Айленде: мили и мили чистого пляжа осквернены их изломанными телами. Они превратили прибрежные воды в сточную канаву для их пота и купаются в нем. Они валяются на пляже друг у друга на голове, сплетаясь, словно крабы с водорослями. Они покинули свои так называемые дома – лачуги, в которых ванная, уборная и кухня совмещены. В шесть часов начинается всеобщий исход. В семь они теснятся в подземке локоть к локтю, и вонь достаточно сильна, чтобы сшибить с ног даже лошадь.

Пока Макс принимает ванну, я достаю для него из шкафа чистые вещи. Достаю тот самый костюм, который мне дали. Мне он велик, но Макс будет глубоко мне признателен за этот костюм. Я ложусь, чтобы все спокойно обдумать. Что дальше? Мы втроем собирались пообедать вместе в еврейском квартале, поблизости от Сен-Поля. Потом Борис внезапно переменяет намерение. Вспомнил о том, что кого-то уже пригласил пообедать. Я выпросил у него немного денег на обед. Потом, когда мы прощались, он вручил какие-то деньги Макс. «Вот, Макс, я хочу, чтобы вы это взяли» – с этими словами он выудил банкноты из кармана джинсов. Я поморщился, слушая, как он это произносит и как Макс от души его благодарит. Я знаю Бориса. Я знаю эту его самую худшую черту. И я прощаю его за это. Я прощаю его легче, чем мог бы простить самого себя. Я не хочу, чтобы вы сочли Бориса человеком скаредным и черствым. Он заботится о своих родственниках, платит долги, никого не обманывает. Если ему случается довести кого-то до банкротства, он делает это в соответствии с законом; он не хуже Моргана или Рокфеллера. Как говорится, он ведет игру по правилам. Но *жизнь*, именно жизнь, он не воспринимает как игру. Он добивается успеха во всех сферах только для того, чтобы под конец понять, что обманул себя. С Максом он добился успеха красиво. Он расстался с несколькими франками и получил за это искреннюю благодарность. Теперь, когда он остался наедине с самим собой, он, возможно, проклиная себя. Сегодня вечером он истратит в двадцать раз больше, чем дал Макс, чтобы избавиться от чувства вины.

Макс окликнул меня из ванной, спрашивая, можно ли воспользоваться моей расческой. Разумеется, можно! (Завтра я куплю себе новую!) Потом я глянул на ванну, в которой остатки воды с громким бульканьем исчезали в сливном отверстии. Вид грязных мыльных хлопьев на поверхности воды вызывает у меня приступ тошноты. Макс наклоняется над ванной, чтобы смыть со стенок грязь. Он наконец-то избавился от этой грязи, смыл ее с себя и очень хорошо себя чувствует. Я узнаю собственное ощущение. Вспоминаю общественные купальни в Вене – вонь, которая просто сногшибательна.

Макс переодевается в чистое белье. Он улыбается – совсем другой улыбкой, чем та, которую я привык видеть у него на лице. Он стоит в чистом белье и пролистывает мою книгу. Он читает отрывок, в котором говорится о Борисе, о том, как он обовшивел и я брил ему подмышки, о том, как был приспущен флаг и все замерли, в том числе и я. Через это надо было пройти – и выйти *с песней*. Удача! Ладно, называйте это как хотите. Называйте удачей, если вам так лучше. Только я понимаю это иначе. Оно произошло со мной – *и я понимаю*. Это вовсе не значит, что я не верю в удачу. Никким образом, но я не то имею в виду. Сказать, что я был рожден простаком – это, пожалуй, точнее. Думая о прошлом, о том времени, когда я был малышом, мальчуганом лет пяти или шести, я осознаю, что ничуть не изменился. Я такой

же чистый и невинный, каким был всегда. Я помню свое первое впечатление от окружающего мира: он представлялся мне добрым, *но пугающим*. Он и до сих пор кажется мне таким – добрым, но пугающим. Меня легко напугать, но я никогда не изменялся к худшему. Вы можете меня напугать, но не можете меня озлобить. Так уж я устроен. Это у меня в крови.

Я усаживаюсь писать письмо для Макса. Пишу одной женщине в Нью-Йорк; эта женщина связана с еврейской газетой. Я прошу ее попытаться отыскать сестру Макса на Кони-Айленде. Последний известный адрес – где-то на сто пятьдесят шестой улице, недалеко от Бродвея. «А фамилия, Макс?» У нее две фамилии, у сестры Макса. Иногда она называла себя миссис Фишер, иногда – миссис Гольдберг. «А вы не можете припомнить дом? Он находился на углу или в середине квартала?» Нет, он не может. Он сейчас жлет, и я знаю это, но чего ради, спрашивается? Может, у него вообще нет никакой сестры? Что-то сомнительное есть в его истории, но это его дело, а не мое.

Еще более сомнительно то, что он делает теперь. Он достает фотографию, снятую в то время, когда ему было лет семь или восемь. Эта фотография почти полностью лишает меня почвы под ногами. Его мать – *очень красивая* женщина, во всяком случае, на фотографии. Макс стоит возле нее прямой, как столб, и немного испуганный; глаза у него широко открыты, волосы аккуратно причесаны на пробор, коротенькая курточка застегнута на все пуговицы до самого горла. Они стоят где-то в окрестностях Лемберга, на фоне большой крепости. На лице у матери отражается вся трагедия ее народа. Пройдет немного лет, и лицо Макса обретет то же выражение. Каждый новый младенец начинает с ясного, невинного выражения, нерушимая чистота крови делает влажными большие темные глаза. Дети остаются такими несколько лет, а потом внезапно, чаще всего во время пубертации, облик их меняется. Они становятся на ноги и принимаются за тяжелый труд. Волосы выпадают, зубы портятся, позвоночник искривляется. И мозоли, мозоли, мозоли на руках и на ногах. Руки вечно потные, губы дергаются. Голова низко опущена над тарелкой, пища поглощается большими, громкими глотками. Только подумать, что они начинали такими чистыми, на свежих пеленках...

Мы вкладываем фотографию в конверт для идентификации. Я прошу Макса добавить к письму несколько слов на идише. Он переводит мне то, что написал, и я почему-то не верю ни одному слову. Мы делаем сверток из его костюма и грязного белья. Макс беспокоится из-за этого свертка: вещи завернуты в газету и не перевязаны бечевкой. Он говорит, что ему не хочется возвращаться в гостиницу с этим неуклюжим свертком. Он желает выглядеть респектабельно. Все время, пока Макс возится с этим свертком, он меня прочувствованно благодарит. Мне кажется, он считает, что я дал ему недостаточно. Мне вдруг приходит в голову, что у меня есть шляпа лучше, чем та, которую Макс носит. Я достаю ее и примеряю. Показываю Макс, как надо носить шляпу. «Надо опустить поле спереди и хорошенько надвинуть на глаза. И слегка примять тулью, вот так!» Макс уверяет, что на мне шляпа сидит прекрасно. Жаль, что я с ней расстаюсь. Макс надевает шляпу на себя, и я замечаю, что он вроде бы вовсе не в восторге от нее. Кажется, он сомневается, стоит ли ее брать. Я веду его в ванную и лихо надвигаю ему шляпу на правый глаз. Потом я так же лихо сминаю тулью. Я понимаю, что Макс чувствует себя похожим на игрока или сутенера. Тогда я надеваю на него другую шляпу, его собственную, с круто загнутыми полями. Ясно, что он предпочитает ее, как ни глупо она выглядит. И тогда я принимаюсь взахлеб хвалить это дерьмо. Я говорю, что эта шляпа больше ему подходит. И пока он восхищается своим отражением в зеркале, я разворачиваю сверток, извлекаю из него рубашку и пару носовых платков и засовываю их обратно в шкаф. Потом я веду Макса в бакалейную лавку на углу и прошу продавщицу как следует завернуть вещи. Макс даже не благодарит ее за это. Он заявляет, что она обязана оказать мне услугу, поскольку все продукты я покупаю у нее.

Мы сходим на площади Сен-Мишель. Направляемся к отелю Макса на рю де Лагарп. Время предвечернее, и стены домов сияют мягкой молочной белизной. Я чувствую себя в мире

со всей вселенной. Это час, когда Париж действует на тебя, словно музыка. Дома, кажется, образуют ряды нотных знаков: они предлагают тебе причудливые менуэты, вальсы, мазурки, ноктюрны. Мы углубляемся в старейшую часть города, идем к Сен-Северену по узеньким, извилистым улочкам, знакомым Данте и да Винчи. Я пытаюсь объяснить Макс, в каком чудесном окружении он обитает, какие освященные веками древности сохранились здесь в изобилии. Я говорю ему о его предшественниках Данте и да Винчи.

– А когда все это было? – спрашивает он.

– О, примерно в четырнадцатом столетии, – отвечаю я.

– Стало быть, – говорит Макс, – как не было тут ничего хорошего раньше, так нет и теперь. Для четырнадцатого столетия оно годилось, вот и все. – Если мне это все по сердцу, он охотно поменялся бы со мной местами.

Мы поднимаемся по лестнице в его крохотную мансарду. Ступеньки лестницы покрыты ковром до третьего этажа, а выше они воощенные и очень скользкие. На каждом этаже прикреплены эмалированные таблички, предупреждающие жильцов, что стирать и готовить в комнатах запрещено. На каждом этаже знак, указывающий, где находится ватерклозет. Поднимаясь по ступенькам, вы можете заглядывать в окна соседнего отеля; его стены так близко, что, высунув руку в окно, вы можете обменяться рукопожатием с обитателем тамошней комнаты.

Комнатка маленькая, но чистая. Есть водопровод, в углу стоит небольшой комодик. К стене прибито несколько крючков для одежды. Над постелью горит желтоватым светом лампочка. Тридцать семь франков в неделю. Неплохо. Макс мог бы получить другую комнату за двадцать восемь франков, но там нет воды. Пока Макс жалуется на размеры комнаты, я подхожу к окну и выглядываю. Совсем близко от меня перегнулась через подоконник молодая женщина. Она тупо уставилась на то место противоположной стены, где кончается ряд окон. Кажется, она в транс. Возле ее локтя разместились крохотные горшочки с цветами; под окном висит на железном крюке посудное полотенце. Женщина, по-видимому, совершенно безразлична к тому факту, что я на нее глазею. Ее комнатка, вероятно, не больше той, в которой находимся мы с Максом, но кажется, она дает женщине покой. Женщина дожидается наступления темноты, чтобы спуститься на улицу. Она наверняка ничего не знает о своих достойнейших предшественниках, однако прошлое у нее в крови, и она легче мирится с мрачным настоящим. По мере того как сгущается темнота и кровь моя приходит в волнение, я начинаю испытывать почти священное чувство по отношению к комнате, в которой нахожусь. Быть может, нынче вечером, когда я покину Макса, он положит мою книгу на подушку и устанет в нее своим тяжелым взглядом. На титульном листе написано: «Моему другу Макс, единственному человеку в Париже, который поистине знает, что такое страдание». Когда я писал эти слова, у меня было такое ощущение, словно моя книга пускается в странное путешествие. Я думал не столько о Максе, сколько о других людях, которые прочтут эти строчки и удивятся. Я видел, что книжка лежит на набережной Сены, страницы ее истрепаны, помечены отпечатками пальцев, некоторые места подчеркнуты, на полях какие-то рисунки и пятна от кофе, и мужчина в большом пальто сует книгу в карман; путешествие, экзотическая страна, мужчина пишет мне письмо на экваторе; я видел ее лежащей под стеклом, и молоток аукционера опустился со стуком. Проходят века, лицо мира меняется. И снова два человека стоят в такой же вот комнате, возможно, в этой самой, и молодая женщина высовывается из соседнего окна, возле ее локтя стоят цветочные горшки, посудное полотенце свисает с железного крючка. И точно как теперь один из двух мужчин изношен до смерти; его комната – тюремная камера, и ночь не приносит ему ни отдохновения, ни надежды на облегчение участи. Слабый и обескураженный, берет он в руки книгу, которую дал ему другой. Но и книга не дает ему бодрости. В отчаянии он бросается на постель, и ночь накатывается на него, как чума. Чтобы увидеть рассвет, он должен умереть... Я стою в этой комнате рядом с человеком, которому нельзя помочь, и мое знание

мира, знание мужчин и женщин говорит мне вещи жестокие и точные. Ничто кроме смерти не утолит тоску этого человека. Как утверждает Борис, ничего не поделаешь. Все бесполезно.

Мы снова спускаемся в холл, и в это время гаснет свет. Мне кажется, что Макса поглотила вечная тьма.

На улице еще не так уж темно, однако всюду зажжены огни. Рю де Лагарп оживлена. На углу натянули какой-то тент; посреди улицы установлена лестница-стремянка, и рабочий в больших мешковатых штанах сидит наверху этой лестницы и ждет, когда помощник подаст ему разводной ключ или что-то в этом роде. По ту сторону улицы, напротив отеля, находится маленький греческий ресторанчик с большими терракотовыми вазами в окне. Вся улица напоминает театральную декорацию. Здесь каждый беден и болен, а под нашими ногами катакомбы, битком набитые человеческими костями. Мы с Максом обходим вокруг всего квартала. Макс тщится найти подходящий ресторан; он хочет поесть по *prix fixe*<sup>13</sup>, как говорят французы, то есть по твердой цене, на пять с половиной франков. Когда я делаю недовольную гримасу, Макс показывает на ресторан люкс, где каждое блюдо стоит восемнадцать франков. Ясное дело, он удивлен. Он утратил способность разбираться в ценах.

Мы возвращаемся к греческому ресторанчику и внимательно изучаем меню, наклеенное на окно. Макс опасается, что там очень дорого. Я бросаю взгляд внутрь через окно и вижу, что в ресторане полным-полно проституток и рабочих. Мужчины в шапках, пол посыпан опилками, свет приглушенный. Это такое местечко, где вас действительно хорошо накормят. Я беру Макса за руку и тащу его в ресторан. Оттуда как раз выплывает нам навстречу проститутка с зубочисткой во рту. У тротуара ее поджидает кавалер; они идут по улице к Сан-Северену, возможно, хотят попасть на *bal musette*<sup>14</sup> как раз напротив церкви. Данте, должно быть, тоже заглядывал сюда по временам чего-нибудь выпить. Все Средневековье смотрит на вас из дверей этого ресторана; я осторожно переносу ногу через порог. Макс тем временем уже уселся и штудирует меню. Его лысая голова блестит в желтом свете. В четырнадцатом столетии он был бы каменщиком или столяром: я вижу его на лесах с мастерком в руке.

В ресторанчике полно греков и греческого: официанты греки, хозяйка греки, кухня греческая и язык тоже греческий. Я заказываю баклажаны в виноградных листьях, вкусные кружочки баклажанов, плавающие в подливе из баранины, – только греки умеют готовить это блюдо. Максу безразлично, что он ест. Он боится одного: как бы мне не пришлось платить слишком много. Я же лелею мысль удрать от Макса, как только с едой будет покончено, и прогуляться по окрестным улочкам. Я скажу Максиму, что мне надо поработать, его это всегда впечатляет.

Примерно в середине трапезы Макс вдруг разоткровенничался. Не знаю, что побудило его к этому, однако говорил он без умолку. Как я припоминаю теперь, он был с визитом у какой-то француженки, когда вдруг, без всякой видимой причины, разразился плачем. И каким плачем! Он не мог остановиться. Опустил голову на стол и рыдал, рыдал без конца, как обиженный ребенок. Француженка так волновалась, что хотела вызвать врача. Макс стыдился себя. Ах да, он припоминает, что послужило толчком к этому припадку. Он пришел к этой леди и был очень голоден. Время близилось к обеду, и Макс не выдержал – встал и попросил у хозяйки несколько франков. К его изумлению, она дала ему деньги немедленно. Француженка! И Макс внезапно почувствовал себя ничтожеством. Подумать только, что такой сильный, здоровый мужик, как он, клянчит у бедной француженки несколько су. Где была его гордость? Как он дошел до того, что обратился за милостыней к женщине?

---

<sup>13</sup> Твердая, фиксированная цена (*фр.*).

<sup>14</sup> Бал с танцами под аккордеон (*фр.*).

Так это началось. При воспоминании об этом случае у Макса выступили слезы на глазах. В следующую минуту он уже всхлипывал, потом так же, как у француженки, опустил голову на стол и зарыдал. Это выглядело ужасно.

– Вы могли бы вонзить в меня кинжал, – заговорил он, успокоившись, – могли делать со мной все, что угодно, но вы никогда не довели бы меня до слез. Теперь я плачу беспричинно, это находит на меня внезапно, и я не в силах сдержаться.

Он спрашивает меня, не считаю ли я его неврастеником. Ему сказали, что это всего лишь нервный срыв. *Нервное истощение, верно?* Макс снова вспоминает дантиста, который говорил ему, что все это пустяки, просто нервозность. Как же мог дантист говорить такое? Он боится, что это начало чего-то худшего. Может, он сходит с ума? Он хочет знать правду.

А что, черт побери, я могу ему сказать? Говорю, что все это пустяки, просто нервы.

– Это вовсе не значит, что вы сходите с ума, – добавляю. – Это пройдет, как только вы встанете на ноги. . .

– *Но я просто не в силах так долго оставаться в одиночестве, Миллер!*

А это меня уже настораживает. Я знаю, что за этим последует. Я должен чаще заглядывать к нему. Не деньги! Нет-нет, только не деньги, он подчеркивает это много раз. Он просто не в силах так долго оставаться в одиночестве!

– Не волнуйтесь, Макс. Мы будем часто заходить к вам, Борис и я. Постараемся вас приободрить.

Кажется, он не слушает меня.

– Миллер, когда я возвращаюсь к себе в комнату, по лицу у меня начинает ручьем литься пот. Я не понимаю, что это такое. Как будто на лицо надета маска.

– Это оттого, что вы волнуетесь, Макс. Ничего страшного. . . И вы, наверное, пьете очень много воды.

Он начинает кивать часто-часто и смотрит на меня со страхом.

– Как вы догадались? – спрашивает он. – Что я постоянно испытываю жажду? Весь день бегаю к водопроводному крану. Я не знаю, что со мной происходит. . . *Миллер, я хочу спросить вас об одной вещи:* правду ли говорят, что, если ты здесь заболеешь, тебя убьют? Мне сказали, что, если ты иностранец и у тебя нет денег, с тобой разделаются. Я думаю об этом целыми днями. Что, если меня признают душевнобольным? Я надеюсь, что Господь не отнимет у меня разум. *Мне страшно, Миллер. . .* Я слышал такие жуткие истории об этих французах. Вы же знаете, какие они. . . вы знаете, что они спокойно дадут вам умереть у них на глазах. У них нет сердца! Только деньги, деньги, деньги. Боже упаси меня, Миллер, от того, чтобы я пал так низко, чтобы просить их о милосердии! Сейчас, наконец, у меня есть *carte d'identité*<sup>15</sup>. Они сделали из меня *туриста*, эти ублюдки! Они попросту не думают о том, что человеку надо на что-то существовать. Я иной раз сижу и смотрю на проходящих мимо людей. Мне кажется, у любого из них есть занятие, кроме меня. И спрашиваю себя: Макс, что в тебе не так? Почему я должен весь день сидеть и ничего не делать? Это меня пожирает. В оживленный сезон, когда есть работа, первый человек, к которому они обращаются, это я. Они знают, что Макс – хороший гладильщик. *Эти французы!* Что они понимают в глажении? Макс должен показывать им, как это делается. А они платят мне по два франка за час, потому что я не имею права работать. Вот так используют белого человека в этой вшивой стране. Они превращают его в бездельника!

Примерно минуту Макс молчит, потом начинает снова:

– Вы говорили о Южной Америке, Миллер, о том, что там я мог бы начать все сначала и встать на ноги. Я пока не старый человек, я только *морально* подавлен. Двадцать лет я занимался тем, что гладил. Скоро я стану слишком старым для такой работы. . . моя карьера кончена. Если бы я мог найти какую-нибудь легкую работу, такую, где не пришлось бы орудовать

---

<sup>15</sup> Удостоверение личности (*фр.*).

руками... Вот почему я хотел стать *interprète*. После того как вы двадцать лет держите в руках утюг, ваши пальцы утрачивают гибкость и подвижность. Я недоволен собой, когда думаю об этом. Целый день стоять у горячего утюга... а запах! Когда я о нем вспоминаю, меня начинает тошнить. Разве это правильно, чтобы человек по целым дням торчал над горячим утюгом? Зачем же тогда Господь дал нам траву и деревья? Разве у Макса нет права радоваться им? Должны ли мы быть вечными рабами нашей жизни – делать деньги, деньги, деньги?...

На террасе кафе, после того, как мы выпили кофе, я отделяюсь от Макса. Ничего не решено, но я обещаю поддерживать с ним связь. Я иду по бульвару Сен-Мишель мимо Люксембургского сада. Думаю, Макс сидит там, где я его оставил. Я посоветовал ему посидеть там некоторое время, прежде чем возвращаться в свою комнату. Знаю, долго он там не просидит. Вероятно, уже встал и двинулся в свой обход. Это все-таки лучше – бродить в надежде выклянчить несколько су, а не сидеть на месте, ничего не делая. Сейчас лето, и в городе немало американцев. Беда в том, что у них не так много денег на расходы. Не то что в двадцать седьмом или двадцать восьмом году, когда у них было полно наличных. Теперь они надеются хорошо провести время на пятьдесят франков.

Возле Обсерватории тихо, как в могиле. У обвалившейся стены маячит одинокая проститутка, настолько безразличная ко всему, что даже не подает знак. Возле нее куча мусора: сухие листья, старые газеты, консервные жестянки, обломанные ветки, окурки. Вид у проститутки такой, словно она готова свалиться на эту кучу дряни и заснуть.

Я иду по рю Сен-Жак, и в голове у меня полный беспорядок. Эта улица являет собой одну длинную живописную трущобу. В каждой паршивой маленькой лачуге – радио. Словно галлюцинация, доносятся из каждой темной дыры по обе стороны от меня приглушенные голоса американских эстрадных певцов. Это как нелепая комбинация из дешевой лавчонки и Средних веков. Ветеран войны катится в кресле на колесах, сбоку пристроены его костыли, а позади него огромный лимузин дожидается, когда освободится проезд и можно будет мчаться дальше на полной скорости. Из радиоприемников все на той же волне доносится тошнотворный американский шлягер «*Я верю в чудеса!*». Чудеса! Чудеса! Даже сам Господь всемогущий не мог бы совершить здесь чудо. *Ешь, пей, тело мое пострадало ради тебя!* В окнах магазинчиков, торгующих религиозными атрибутами, недорогие распятия напоминают о вечности. Бедный еврей был распят на кресте во имя того, чтобы мы обрели жизнь вечную. И мы обрели... цемент, и шины, и радио, и громкоговорители, и шлюх с деревянными ногами, и предметы потребления в таком количестве, что не стало работы для голодающих... *Мне так страшно подолгу оставаться в одиночестве!* На шестом этаже, когда он входит в свою комнату, пот льется ручьем у него по лицу – *как будто на нем маска!* Ничто не заставило бы меня заплакать, хоть воткните в меня кинжал, *а теперь я стал плакать без причины!* Я плачу и плачу и не могу остановиться. *Вам не кажется, Миллер, что я схожу с ума?* Сходит ли он с ума? Господи, Макс, я только и могу сказать вам, что весь мир сходит с ума. Вы безумны, я безумен, все безумны. Весь мир полон гноя и скорби. Вы завели свои часы? Я знаю, что у вас они есть, – видел, как вы доставали их из кармана жилетки. Неважно, что дела плохи, вы все равно хотите знать, который час. Я скажу вам, Макс, который теперь час – с точностью до секунды. *Осталось пять минут до конца.* Конец наступит ровно в полночь. И тогда вы спуститесь по лестнице, выбежите на улицу и сбросите с себя одежду. Все бросятся на улицу в чем мать родила. Для того они и натянули тент нынче вечером. Они готовились к чуду. Вы помните молодую женщину, которая высунулась из окна? Она мечтала о рассвете, о том, какой красивой она будет выглядеть, когда спустится вниз, в толпу, и люди увидят ее во плоти.

## Полночь

Ничего не произошло.

Восемь утра. Идет дождь. День как день.

Полдень. Почтальон приносит *pneumatique*<sup>16</sup>. Небрежный почерк кажется знакомым. Я распечатываю письмо. Оно от Макса, как я и думал...

«Моим дорогим друзьям Миллеру и Борису я пишу эти несколько строк встав с постели и сейчас три часа утра. Я не могу спать, очень нервный, я плачу и не могу перестать, в ушах у меня звучит музыка, но на самом деле я слышу крики на улице, я думаю это сутенер бьет шлюху – это ужасный шум, я не могу его вынести, из крана в раковину капает вода, я не могу уснуть и я читаю вашу книгу Миллер чтобы успокоиться, она занятая но просто нет терпения дождаться утра и я выйду на улицу как только рассветет. Ночь долгая и мучительная хотя я не очень голодный но я боюсь того что со мной может случиться – я себя уговариваю но не могу справиться с собой. Миллер я не хочу чтобы вы мне еще помогали. Я хочу сказать вам, ведь я не ребенок? У меня нет куража, неужели я теряю разум? Дорогой Миллер, не думайте что я в вас нуждаюсь из-за денег, я просто хочу общаться с вами и с Борисом, никаких денег, я нуждаюсь только в моральной поддержке. Я боюсь своей комнаты, я боюсь спать один – это конец моей карьеры? Так мне кажется. Я проиграл последнюю карту. Я жду утра чтобы выйти на улицу. Я прошу Господа помочь мне пережить эту ужасную ночь, да, это воистину ночь мучений. Не могу выносить жару и атмосферу моей комнаты. Я не пьян поверьте мне когда я пишу это письмо время идет быстрее и я словно разговариваю с вами и немного утешаюсь но я боюсь быть один. Что такое, это просто пошел дождь а я смотрю в окно, и мне хорошо, дождь говорит со мной но утро никак не приходит и этой ночи нет конца. Я боюсь французы уничтожат меня из-за болезни потому что я иностранец. Миллер, скажите мне правда ли что мне говорили будто французы уничтожают иностранца если он болен и у него никого нет и они его не лечат даже если есть шанс. Я боюсь как бы они меня не уничтожили, тогда я больше не увижу света дня. Но нет, я должен быть смелым и владеть собой но я не хочу сейчас выходить на улицу, полиция может составить фальшивый протокол, но мне надо выйти на улицу потому что я не могу оставаться в комнате, но я очень боюсь каждую ночь, я боюсь. Дорогой Миллер, можно мне повидаться с вами? Я хочу немного с вами поговорить. Мне не надо денег. Я схожу с ума. Искренне ваш Макс».

---

<sup>16</sup> Пневматическая почта (*фр.*).

## Золотой век

Ныне кино – шумный популярный вид искусства, иными словами – и не искусство совсем. С самого его рождения только и разговоров было, что вот наконец возникло искусство, которое достигнет масс и, вероятно, освободит их. Люди открыто заявляют, что видят в кинематографе такие возможности, каких нет у других искусств. Тем хуже для кинематографа!

Нет единого искусства под названием Кино, а есть, как в любом искусстве, одна разновидность производства для большинства и другая – для избранных. После смерти авангардного кино – «*Le Sangd' un Poète*»<sup>17</sup> Кокто, кажется, был последним таким фильмом, – есть лишь массовое голливудское производство.

Те немногие фильмы, появившиеся со времен возникновения кинематографа (лет за сорок), какие могли бы оправдать именование кино «искусством», умерли чуть ли не родами. Применительно к развитию нового вида искусства это плачевно и поразительно. Несмотря ни на какие усилия, кино, похоже, неспособно утвердиться как искусство. Возможно, потому, что кинематограф сильнее любого другого вида искусства стал контролируемым производством, диктатурой, в которой художником повелевают, затыкают ему рот.

И тут же заявляет о себе потрясающий факт, а именно: величайшие фильмы снимаются с малыми затратами! На высокохудожественный фильм не требуется миллионов – на самом деле это почти аксиома: чем дороже стоит фильм, тем хуже он, скорее всего, будет. Так почему же не рождается настоящее кино? Почему кинематограф остается в руках толпы или ее диктаторов? В одной ли экономике дело?

Не стоит забывать, что другие виды искусств нам были привиты. Нет, их нам навязали силой – почти с рождения. Наш вкус обусловлен столетиями образования. Ныне человек уже стыдится признаться, что ему не нравятся та или иная книга, та или иная картина, то или иное музыкальное произведение. Человеку, может, скучно до слез, но он не осмелится это признать. Нас натаскали делать вид, что мы получаем удовольствие или восхищаемся великими произведениями искусства, с которыми, увы, у нас уже нет никакой связи.

Кино появилось, и оно – искусство, другое искусство, однако возникло оно слишком поздно. Кино рождено чувством великого утомления. И утомление – это еще слабо сказано. Кино рождено нашим умиранием. Кино, подобно некоему гадкому утенку, воображает о себе, что как-то связано с театром, что явилось заместить театр, который уже мертв. Рожденное в мире, лишенном энтузиазма, лишенном вкуса, кино работает евнухом – оно помавает павлиньим опахалом перед нашими дремотными очами. Кинематографу видится, что мы хотим от него одного: чтобы он нас усыпил. Он не знает, *что мы умираем*. А потому не станем винить кино. Давайте спросим себя, отчего этой истинно чудесной разновидности искусства необходимо позволить исчезнуть прямо у нас на глазах? Зададимся вопросом: отчего пассы кино остаются незамеченными, когда оно столь героически пытается нам понравиться?

Я говорю о кино как о *действительности*, о чем-то существующем, имеющем вес, подобно музыке, живописи или литературе. Я настоятельно возражаю тем, кто рассматривает кино как средство эксплуатации других искусств или даже синтеза их. Кино не есть иная форма того или сего и не продукт синтеза прочих тех и этих. Кино есть кино и ничего более. И этого достаточно. Вообще-то, оно само по себе потрясающе.

Как и любое другое искусство, кино в состоянии создавать противостояния, будить мятеж. Кино способно производить для человека то же, что и другие искусства в свое время, а может, и больше, но первейшее к тому условие, по сути – предварительное требование –

---

<sup>17</sup> «Кровь поэта» (1930) – первая часть «Орфической трилогии» французского писателя, драматурга, поэта, художника и кинорежиссера Жана Мориса Эжена Клемана Кокто (1889–1963).

таково: отберите *его у толпы!* Я вполне понимаю, что не толпа снимает нам фильмы, – во всяком случае, технически. Но в глубинном смысле *на самом деле* создает кино именно толпа. Впервые в истории искусства толпа диктует художнику. Впервые в истории человечества родилось искусство, обслуживающее исключительно толпу. Быть может, некое смутное понимание этого необычайного и досадного факта объясняет то упорство, с каким «почтеннейшая публика» цепляется за свое искусство. Немой экран! Образы-тени! Никакого цвета! Призрачные, фантомные начала. Тупые массы в вонючих гробах, какими были первые кинотеатры, наглядно воображают себя. Бездонное любопытство – видеть себя отраженными в волшебном зеркале эпохи машин. Из какого громадного страха и какой тоски родилось это «народное» искусство?

Я легко могу вообразить, что кино так и не возникло. Могу измыслить расу людей, которые совершенно не нуждаются в кино. Но я не в силах представить, как роботы этой эпохи обойдутся без кино – *хоть какого-нибудь*. Наши оголодавшие инстинкты из века в век требуют все больше подделок. А кино – идеальная подмена жизни. Кто-нибудь вообще замечает, с каким видом эти охочие до фильмов выходят из кинотеатров? Эта мечтательная бессмысленность, эта опустошенность извращенца, мастурбирующего в темноте! Их едва отличишь от наркоманов – они выбираются из кинозала, как лунатики.

Это, конечно, именно то, чего хочет наша уставшая, измученная рабочая скотина. Не надо ей добавлять ни ужасов, ни смуты, ни загадок, ни чудес и галлюцинаций – лишь покоя, передышки от забот, нереальности грез. Но грезы *приятной! Ублажающей!* И как тут сдержаться и не утешить бедолаг, коим приходится утолять неукротимую жажду толпы. В среде интеллигенции модно высмеивать и порицать попытки – поистине геркулесовы попытки – режиссеров, в особенности голливудских колдунов. Им невдомек, какой изобретательности это требует – ежедневно творить наркотик, способный обороть бессонницу толпы. Без толку порицать режиссеров, без толку досадовать на недостаток вкуса у публики. Таковы упрямые факты – это не лечится. Потакающий и потакаемый должны быть устранены – *оба разом!* Другого решения нет.

Как говорить об искусстве, которое никто *искусством* не признает? Знаю, об «искусстве кино» уже много чего написано. В газетах и журналах о нем можно читать едва ли не ежедневно. Но не обсуждения *искусства* кино вы там обнаружите – скорее жуткий, кое-как сляпанный зародыш, каким он теперь открыт нашим взорам, мертворожденный, искалеченный в утробе акушерами искусства.

Уже сорок лет кино пытается родиться как следует. Представьте себе, каковы шансы у существа, потратившего на свое рождение сорок лет жизни! Как может надеяться оно не быть чудищем, идиотом?

Признаю тем не менее, что ожидаю от этого чудища-идиота грандиознейшего! Я ожидаю от этого чудища, что оно пожрет своих отца и мать, пронесется в буйном помешательстве и уничтожит мир, доведет человека до неистовства и отчаяния. Никак иначе. Есть закон воздаяния, и он гласит, что даже чудище должно оправдать свое существование.

Пять или шесть лет назад мне выпала удача посмотреть «*L'Age d'Or*» – фильм Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, вызвавший бурю в «Студии-28»<sup>18</sup>. Впервые в жизни у меня сложилось впечатление, что я смотрю фильм, который есть чистое кино – и ничего, кроме кино. С тех пор я считаю «*L'Age d'Or*» уникальным и несравненным. Прежде чем продолжить, я бы хотел отметить, что в кино последние почти сорок лет хожу регулярно и за это время посмотрел несколько тысяч фильмов. Таким образом, следует иметь в виду, что, восхваляя фильм Бунюэля – Дали, я не забываю о просмотренных мною следующих замечательных кинокартинах:

---

<sup>18</sup> «Золотой век» (1930) – один из первых французских звуковых фильмов; после беспорядков, устроенных фашистскими и антисемитскими группировками на показе в парижском кинотеатре «Студия-28», был долгое время запрещен к показу.

- «Последний смех» (с Эмилем Яннингсом)<sup>19</sup>  
«Берлин»<sup>20</sup>  
«*Le Chapeau de Paille d'Italie*» (Рене Клера)<sup>21</sup>  
«*Le Chemin de la Vie*»<sup>22</sup>  
«*La Souriante Madame Beudet*» (Жермен Дюлак)<sup>23</sup>  
«*Man Braucht Kein Geld*»<sup>24</sup>  
«*La Mélodie du Monde*» (Вальтера Руттмана)<sup>25</sup>  
«*Le Ballet Mécanique*»<sup>26</sup>  
«Что снится молодым фильмам» (графа де Бомона)<sup>27</sup>  
Рокамболеск<sup>28</sup>  
«Три товарища и одно изобретение»<sup>29</sup>  
«Иван Грозный»<sup>30</sup> (с Эмилем Яннингсом)  
«Кабинет доктора Калигари»<sup>31</sup>  
«Толпа» (Кинга Видора)<sup>32</sup>  
«*La Maternelle*»<sup>33</sup>  
«Отелло» (с Крауссом и Яннингсом)<sup>34</sup>  
«Экстаз» (Махаты)<sup>35</sup>  
«Трава»<sup>36</sup>

<sup>19</sup> «*Derletzte Mann*» («Последний человек», советское прокатное название «Человек и ливрея») – немецкая немая экспрессионистская драма 1924 г., реж. Фридрих Вильгельм Мурнау (1888–1931). Эмиль Яннингс (Теодор Фридрих Эмиль Яненц, 1884–1950) – немецкий актер и продюсер.

<sup>20</sup> Судя по всему, речь идет о фильме «*Berlin Alexanderplatz: die Geschichte Franz Biberkopfs*» («Берлин, Александерплац: история Франца Биберкопфа», 1931), снятом по одноименному роману немецкого писателя, эссеиста и врача Альфреда Дёблина (1878–1957), реж. Филипп (Пиль) Ютци (1896–1946).

<sup>21</sup> «Шляпка из итальянской соломки» (советское прокатное название «Соломенная шляпка») – французская немая комедия 1928 г., снятая по водевилю Эжена Мари Лабиша и Марка-Мишеля, реж. Рене Клер (1898–1981).

<sup>22</sup> Первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931), реж. Николай Эжк (1902–1976). Фильм получил награду I Международного Венецианского кинофестиваля и принес известность советскому кинематографу.

<sup>23</sup> «Улыбающаяся мадам Бёде» (1923) – короткометражный фильм французского режиссера-сюрреалистки Жермен Дюлак (1882–1942).

<sup>24</sup> «Денег не нужно» (1932) – немецкая комедия, реж. Карл Бёзе (1887–1958).

<sup>25</sup> «*Melodie der Welt*» («Мелодия мира», 1929) – немецкий экспериментальный документальный фильм, реж. Вальтер Руттман (1887–1941).

<sup>26</sup> «Механический балет» (1923–1924) – французский немой дадаистский и посткубистский фильм художника Фернана Леже (1881–1955) и американского режиссера Дадли Мёрфи (1897–1968); некоторые зрительные образы для фильма предложил американский художник-модернист и знаменитый фотограф Ман Рэй (1890–1976).

<sup>27</sup> «*À quoi rêvent les jeunes films?*» (1924–1925) – французский немой сюрреалистский фильм, снятый режиссером Анри Шомметом (1896–1941) и Ман Рэем на деньги мецената, декоратора и либреттиста графа Этьенна де Бомона (1883–1956).

<sup>28</sup> Судя по всему, имеется в виду один из фильмов (или несколько фильмов) о похождениях Рокамболя, героя серии романов французского писателя Пьера Алексиса Понсона дю Террая (1829–1971); в первой половине XX в. было снято с полдюжины фильмов про этого персонажа.

<sup>29</sup> Советская комедия 1927 г. «Два друга, модель и подруга» режиссера и актера, теоретика театра, педагога Алексея Попова (1892–1961).

<sup>30</sup> Есть подозрение, что Генри Миллер перепутал и имеет в виду фильм с участием Эмиля Яннингса «Петр Великий» («*Peter der Große*», 1922) европейского и американского режиссера Дмитрия Буховецкого (1885–1932).

<sup>31</sup> «*Das Cabinet des Dr. Caligari*» (1920) – немой экспрессионистский триллер немецкого режиссера Роберта Вине (1873–1938).

<sup>32</sup> Кинодрама 1928 г. американского режиссера Кинга Уоллиса Видора (1894–1982).

<sup>33</sup> «Детский сад» (1925) – фильм французского режиссера Гастона Руде (1878–1958) по роману французского писателя Леона Фрапи (1863–1949).

<sup>34</sup> Немой немецкий фильм 1922 г. по мотивам одноименной трагедии Уильяма Шекспира, реж. Дмитрий Буховецкий; Вернер Краусс (1884–1959) – немецкий актер.

<sup>35</sup> Любовная драма 1933 г. чешского режиссера Густава Махаты (1901–1963).

<sup>36</sup> Похоже, речь идет о документальном фильме «*Grass: A Nation's Battle for Life*» («Трава. Битва нации за жизнь», 1925),

- «Эскимос»<sup>37</sup>  
«*Le Maudit*»<sup>38</sup>  
«Лилиан» (с Барбарой Стэнвик)<sup>39</sup>  
«*A Nous la Liberté*» (Рене Клера)<sup>40</sup>  
«*La Tendre Ennemie*» (Макса Офюльса)<sup>41</sup>  
«Путевой обходчик»<sup>42</sup>  
«Броненосец „Потемкин“»<sup>43</sup>  
«*Les Marins de Cronstadt*»<sup>44</sup>  
«Алчность» (Эрика фон Штрогейма)<sup>45</sup>  
«Буря над Мексикой» (Эйзенштейн)<sup>46</sup>  
«Трехгрошовая опера»<sup>47</sup>  
«*Mädchen in Uniform*» (с Доротеей Вик)<sup>48</sup>  
«Сон в летнюю ночь» (Райнхардт)<sup>49</sup>  
«Преступление и наказание» (с Пьером Бланшаром)<sup>50</sup>  
«Пражский студент» (с Конрадом Фейдтом)<sup>51</sup>  
«*Poil de Carotte*»<sup>52</sup>  
«*Banquer Pichler*»<sup>53</sup>  
«Осведомитель» (с Виктором Маклагленом)<sup>54</sup>

реж. Мериан К. Купер (1893–1973) и Эрнест Б. Шодсак (1893–1979) (не отмечены в титрах).

<sup>37</sup> Американская кинодрама 1933 г., реж. Вудбридж Стронг ванн Дайк (1889–1943).

<sup>38</sup> Полное название фильма по-французски – «*M – Le Maudit*» (оригинальное название «*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*», в русскоязычном прокате – «М»), немецкий триллер 1931 г., первый звуковой фильм Фрица Ланга (1890–1976).

<sup>39</sup> Американская кинодрама 1933 г. (оригинальное название – «*Baby Face*»), реж. Альфред Грин (1889–1960). Барбара Стэнвик (Руби Кэтрин Стивенс, 1907–1990) – американская актриса, четырежды номинированная на «Оскар».

<sup>40</sup> «Свободу нам!» (1931) – французская комедия Рене Клера.

<sup>41</sup> «Нежный враг» (1936) – французская романтическая комедия немецкого режиссера Макса Офюльса (Оппенхаймера, 1902–1957).

<sup>42</sup> «*Scherben*» (1921, известен также как «*Shattered*») – немецкая немая кинодрама румынско-немецкого режиссера Лупу Пика (1886–1931).

<sup>43</sup> Немая историческая кинодрама 1925 г. советского режиссера Сергея Эйзенштейна (1898–1948).

<sup>44</sup> «Мы из Кронштадта» (1936) – советская военная кинодрама режиссера Ефима Дзигана (1898–1981).

<sup>45</sup> Американская немая драма (1924), один из самых продолжительных немых фильмов в истории кино. Реж. Эрик фон Штрогейм (1885–1957).

<sup>46</sup> Одна из частей трилогии «Да здравствует Мексика!», материалы к которой С. Эйзенштейн снимал в 1930–1931 гг. в Мексике.

<sup>47</sup> «*Die 3-Groschen-Oper*» (1931) – мюзикл немецкого режиссера Георга Вильгельма Пабста (1885–1967).

<sup>48</sup> «Девушки в мундирах» (1931) – немецкий фильм по роману «Вчера и сегодня» немецко-венгерской романистки Кристи Винслоэ (1888–1944), реж. Леонтина Саган (Шлезингер, 1889–1974). Доротеей Вик (1908–1986) – немецкая актриса театра и кино.

<sup>49</sup> Комедия австрийско-американского театрального режиссера Макса Райнхардта (Голдмена, 1873–1943), экранизированная немецко-американским кинорежиссером Уильямом (Вильгельмом) Дитерле (1893–1972), по мотивам одноименной комедии Уильяма Шекспира.

<sup>50</sup> «*Crime et châtime*nt» (1935) – французская драма по одноименному роману Ф. М. Достоевского, реж. Пьер Шеналь (1904–1990). Пьер Бланшар (1892–1963) – французский актер.

<sup>51</sup> «*Der Student von Prag*» (1926) – немой фильм, римейк одноименной кинокартины 1913 г., снят в Веймарской республике режиссером Хенриком Галееном (1881–1949). Конрад Фейдт (1893–1943) – немецкий актер немого кино.

<sup>52</sup> «Рыжик» (1925) – кинодрама по мотивам автобиографической повести французского писателя Жюль Ренара (1864–1910), реж. Жюльен Дювивье (1896–1967).

<sup>53</sup> «*Der brave Sünder*» («Бодрый грешник», 1931) – кинокомедия немецкого актера и режиссера Фрица Кортнера (1892–1970).

<sup>54</sup> Кинодрама 1935 г. американского режиссера Джона Форда (1894–1973) по одноименному роману (1924) ирландско-английского писателя Лиамы О’Флаэрти (1896–1984). Виктор Маклаглен (1886–1959) – английский боксер, ветеран Первой мировой войны, актер.

«Голубой ангел» (с Марлен Дитрих)<sup>55</sup>  
«*L'Homme à la Barbiche*»<sup>56</sup>  
«*L’Affaire est dans le Sac*» (Преввер)<sup>57</sup>  
«Моана» (О’Флаэрти)<sup>58</sup>  
«Майерлинг» (с Шарлем Буайе и Даниэль Дарьё)<sup>59</sup>  
«Крисс»<sup>60</sup>  
«Варьете» (с Крауссом и Яннингсом)<sup>61</sup>  
«Чан»<sup>62</sup>  
«Восход солнца» (Мурнау)<sup>63</sup> —

а также о  
трех японских фильмах (о древней, средневековой и современной Японии), чьих названий я не помню,

а также о  
документальном фильме про Индию,  
а также о  
документальном фильме про Тасманию,  
а также о

документальном фильме Эйзенштейна о мексиканских церемониях, посвященных смерти,

а также о  
психоаналитическом фильме о сновидениях<sup>64</sup>, времен немого кино, с Вернером Крауссом,

а также о  
кое-каких фильмах Лона Чейни, в особенности том, который по роману Сельмы Лагерлёф, где играла Норма Ширер<sup>65</sup>,

а также о  
«Великом Зигфелде»<sup>66</sup>, а также о картине «Мистер Дидз переезжает в город»<sup>67</sup>,

---

<sup>55</sup> «*Der blaue Engel*» (1930) – кинодрама-мюзикл немецко-американского режиссера Йозефа фон Штернберга (1894–1969), снятый по мотивам романа немецкого прозаика Генриха Манна (1871–1950) «Учитель Гнус» (1905). Марлен Дитрих (1901–1992) – немецкая актриса и певица, по признанию Американского института кинематографии – одна из величайших актрис в истории кино.

<sup>56</sup> «Человек с бородкой» (1933) – фильм французского режиссера Луи Валрэ (1896–1972).

<sup>57</sup> «Дело в шляпе» (1932) – французская кинокомедия Пьера (1906–1988) и Жака (1900–1977) Превверов.

<sup>58</sup> Первый постановочный документальный фильм в истории кинематографа, снят американским режиссером Робертом Джозефом Флаэрти (1884–1951) в 1926 г.; для съемок этого фильма Флаэрти с женой и детьми переехал на остров Самоа и жил там целый год.

<sup>59</sup> Историческая кинодрама (1936) советско-французско-американского режиссера Анатоля Литвака (1902–1974); Шарль Буайе (1899–1978) – американский актер французского происхождения, четырежды номинирован на «Оскар»; Даниэль Дарьё (1917–2017) – французская актриса и певица.

<sup>60</sup> Судя по всему, речь идет о фантастической романтической кинокартине «Крисс» (1932) франко-американского режиссера Андре Рузвельта (1879–1962) и бельгийско-английского режиссера Армана Дени (1896–1971).

<sup>61</sup> Немая кинодрама 1925 г. немецкого режиссера Эвальда Андре Дюпона (1891–1956), одного из пионеров немецкого кинематографа.

<sup>62</sup> Полное название – «*Chang: A Drama of the Wilderness*» («Чан. Драма в лесах», 1927), американский немой фильм режиссеров Мериана К. Купера и Эрнеста Шодсака.

<sup>63</sup> Полное название – «*Sunrise: A Song of Two Humans*» («Восход солнца. Песнь двух людей», 1927) – немая американская кинодрама В. Ф. Мурнау. Фильм получил «Оскара» на первой в истории церемонии вручения этой премии.

<sup>64</sup> Похоже, речь идет о немой немецкой кинодраме «Тайны души» («*Geheimnisse einer Seele*», 1926), реж. Г. В. Пабст.

<sup>65</sup> «Башня лжи» (1925) – американская немая кинодрама, снятая по мотивам романа шведской писательницы Сельмы Лагерлёф (1858–1940) «Император Португальский» (1914). Ныне фильм считается утерянным. Лон Чейни (1883–1930) – американский актер немого кино, «человек с тысячей лиц». Эдит Норма Ширер (1902–1983) – канадская актриса.

<sup>66</sup> Американский музыкальный фильм-биография (1936), реж. Роберт Зиглер Леонард (1889–1968).

а также о

«Потерянном горизонте»<sup>68</sup> (Фрэнка Капры), первом *значимом* фильме Голливуда,

а также о

первом виденном мной фильме – новостном выпуске, где был Бруклинский мост, по нему шел китаец с волосами, собранными в хвост, под дождем! Мне было то ли семь, то ли восемь лет от роду, когда я увидел этот фильм в подвале пресвитерианской церкви на Южной третьей улице в Бруклине. Позднее я посмотрел сотни кинолент, и там, кажется, все время шел дождь и постоянно случались кошмарные погони, рушились дома, люди исчезали в люках в полу, там швырялись тортами, человеческая жизнь гроша не стоила, а человеческого достоинства не существовало. И после тысячи дешевых фарсов, тортозакидательных фильмов Мака Сеннета<sup>69</sup>, после того, как Чарли Чаплин истощил свои запасы выходок, после Толстяка Арбакла, Гарольда Ллойда, Гарри Лэнгдона, Бастера Китона<sup>70</sup> – каждый со своей особой разновидностью дурацких потех – нам явили шедевр фарсового, тортозакидательного увеселения, фильм, название которого я не помню, но то была одна из первых картин с Лорелом и Харди<sup>71</sup>. И вот это, по моему мнению, – величайший комический фильм: он привел метание тортов к апофеозу. Там не осталось ничего, кроме тортометания, только торты, тысячи, тысячи их, и все швыряются ими направо и налево. Вершина бурлеска – и она уже забыта.

В любом искусстве вершина достигается, лишь когда художник выходит за границы того вида искусства, в каком работает. Это так же верно для работ Льюиса Кэрролла, как и для Дантовой «Божественной комедии», для Лао-цзы, как и для Будды или Христа. Чтобы заявлять о чуде, потребно перевернуть мир с ног на голову, перетрясти вдоль и поперек, ошарашить. В «Золотом веке» мы вновь стоим на границе чудесного, где нам открывается ослепительный новый мир, доселе неизведанный. «*Mon idée générale*, – писал Сальвадор Дали, – *en écrivant avec Buñuel le scénario de „L'Âge d'Or“ a été de présenter la ligne droite et pure de „conduit“ d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécanismes de la réalité*»<sup>72</sup>. Я осведомлен, какую роль сыграл Дали в создании этого великого фильма, и все же не могу не думать о нем как о поразительном продукте соавтора Дали, человека, режиссировавшего эту картину, – Луиса Бунюэля. Дали известен теперь всему миру – даже американцам и англичанам – как успешнейший из всех сюрреалистов. Ему сейчас досталась мимолетная слава – по большей части оттого, что он не понят, оттого, что работы его поражают воображение. Бунюэль же, напротив, словно бы исчез из виду. Ходят слухи, что он в Испании, потихоньку собирает коллекцию фильмов о революции. Какими они окажутся, если Бунюэль сохранил свой старый задор? Уж наверняка потрясающими, не меньше. Ибо Бунюэль, подобно рудокопам Астурии, – тот, кто швыряется динамитом. Бунюэль одержим жестокостью, невежеством и суеверием, господствующими среди людей. Он сознает, что нигде на

<sup>67</sup> Американская кинокомедия (1936), реж. Фрэнк Капра (1897–1991).

<sup>68</sup> Американская фантастическая драма о поисках Шангри-Ла (1937) Фрэнка Капры, снятая по одноименному роману английского писателя Джеймса Хилтона (1900–1954).

<sup>69</sup> Мак Сеннет (1880–1960) – американский комический актер канадского происхождения, лауреат премии «Оскар».

<sup>70</sup> Чарльз Спенсер Чаплин (1889–1977) – англо-американский киноактер, сценарист, композитор и режиссер; Роско Конклинг «Толстяк» Арбакл (1887–1933) – американский комический актер немого кино, сценарист; Гарольд Клейтон Ллойд (1893–1971) – американский актер и режиссер, звезда немого кино; Гарри Филмор Лэнгдон (1884–1944) – американский комический киноактер, звезда немого кино; Джозеф Фрэнк Бастер Китон (1895–1966) – американский актер-комик, каскадер, режиссер, сценарист.

<sup>71</sup> Стэн Лорел (Артур Стэнли Джефферсон, 1890–1965) – английский комический актер, сценарист, режиссер; Оливер Харди (Норвелл Харди, 1892–1957) – американский комический актер.

<sup>72</sup> «Моей основной идеей сценария „Золотого века“, написанного вместе с Бунюэлем, был показ прямой и чистой линии „поведения“ индивидуума, исповедующего любовь среди подлых гуманитарных и патриотических идей и других низких проявлений действительности» (фр.). Из буклета, напечатанного к парижской премьере фильма в «Студии-28», цит. по: А. М. Петряков. Сальвадор Дали. Частная жизнь и творчество. – СПб., Издательский Дом «Нева», 2004.

этой земле нет человеку надежды, если не начинать с чистого листа. Он появляется на сцене, когда цивилизация – в надире.

Не может быть никаких сомнений: судьба цивилизованного человека – скверная судьба. Он поет лебединую песнь, но радостей бытия лебеда лишен. Его, человека, продал его же интеллект – заковал в кандалы, удавил и искалечил своими символами. Человек увяз в своем искусстве, задушен своими религиями, парализован своим знанием. То, что воспевает он, есть не жизнь – поскольку ритм жизни он утерял, – но смерть. И поклоняется он разложению и гниению. Он мертв, а весь организм общества заражен.

Как только ни обзывали Бунюэля – предателем, анархистом, извращенцем, клеветником, иконоборцем. А вот безумцем никто не дерзнул. Верно, в своих фильмах он показывает безумие, но не он его создал. Этот смердящий хаос, что всего на краткий час или около того амальгамируется под воздействием его волшебной палочки, – безумие человеческих достижений за десять тысяч лет цивилизации. Желая выказать свое почтение и благодарность, Бунюэль помещает корову на кровать и прокатывает по гостиной мусоровоз. Фильм составлен из вереницы образов без всякой последовательности, их значение следует искать под порогом сознания. Сбитые с толку, потому что не смогли отыскать в этом фильме ни порядка, ни смысла, обретут и порядок, и смысл лишь, быть может, в мире пчел или же муравьев.

И вот тут я вспоминаю обаятельную документальную короткометражку, показанную перед бунюэлевским фильмом в тот вечер, в «Студии-28». То был милый очерк о скотобойне, при этом одновременно и уместный, и значимый – для слабых желудком сестер во культуре, пришедших обшипеть громкий фильм. Все тут было знакомо, все понятно, хотя, вероятно, и в скверном вкусе. Но в этом был порядок и смысл, как есть порядок и смысл в людоедском обряде. И был там даже налет эстетизма: когда убой завершился и обезглавленные туши отправились своими путями, каждую свиную голову надули сжатым воздухом так, что они стали смотреться столь чудовищно жизнеподобно, вкусно и сочно, что волей-неволей слюнки потекли. (Не забудем и трилистник, сунутый в зад каждой свинье!) Говорю же, получился совершенно умопостигаемый очерк о забое скота, и, разумеется, он был сделан так отлично, что у некоторых изощренных зрителей из аудитории даже вызвал аплодисменты.

С тех пор, как я посмотрел картину Бунюэля, прошло лет пять, и потому я не могу быть полностью уверен, но почти не сомневаюсь: в фильме не было ни сцен организованной бойни между людьми, ни войн, ни революций, ни инквизиции, ни линчевания, ни пыток. Был там, да, слепец, с которым дурно обходились, пес, которого пнули в брюхо, мальчик, почему зря застреленный отцом, почтенная вдова, которой отвесили по физиономии на пикнике в саду, а еще скорпионы, сражавшиеся насмерть среди камней у моря. Поскольку отдельные маленькие жестокости не были вплетены в доступный пониманию сюжетец, они, казалось, шокировали зрителей даже более, чем зрелище полномасштабной окопной бойни. Было во всем этом что-то потрясшее их нежные чувства сильнее, чем «Тристан и Изольда» Вагнера – одного из главных героев. Может ли божественная музыка Вагнера так возбудить сексуальные аппетиты мужчины и женщины, чтобы стали они валяться по гравийной дорожке, кусать и грызть друг дружку до крови? Может ли музыка так завладеть девушкой, чтобы та с извращенным сладострастием принялась сосать большой палец на ноге статуи? Несет ли музыка оргазмы, влечет ли к извращенным действиям, действительно ли сводит людей с ума? Есть ли что-то общее у этой великой легендарной темы, кою обессмертил Вагнер, с такой простой физиологической данностью – половой любовью? Фильм, похоже, подразумевает, что да. Он, похоже, подразумевает и большее: в развитии этого Золотого века Бунюэль, подобно энтомологу, изучил то, что мы именуем любовью, дабы вскрыть под идеологией, мифологией, банальностями и фразеологией всю полноту кровавой механики секса. Ради нас он разобрался в слепых метаболизмах, тайных ядах, механистических рефлексах, выжимках желез – во всем хитросплетении сил, которые любовь и смерть объединяют в жизнь.

Необходимо ли добавлять, что есть в этом фильме сцены, какие прежде и помститься не могли? Сцена в ватерклозете, например. Цитирую из программки к показу:

*«Il est inutile d'ajouter qu'un des points culminants de la pureté de ce film nous semble cristallisé dans la vision de l'héroïne dans les cabinets, où la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude»<sup>73</sup>.*

*Обычно барочная ситуация!* Вероятно, именно барочный элемент в человеческой жизни – или скорее в жизни цивилизованного человека – придает работам Бунюэля черты жестокости и садизма. Отдельных жестокости и садизма, ибо великое достоинство Бунюэля – в том, что он отказывается погружаться в искристую паутину логики и идеализма, которая призвана скрыть от нас истинную природу человека. Быть может, подобно Лоуренсу<sup>74</sup>, Бунюэль – просто идеалист наоборот. Быть может, это его великая нежность, великая чистота и поэтичность видения вынуждают его обнажать отвратительные, зловердные, безобразные и лицемерные фальши человечества. Как и его предшественниками, им, похоже, движет колоссальная ненависть ко лжи. Он, нормальный, импульсивный, здоровый, веселый, бесхитростный, вдруг обнаруживает, что одинок в безумном потоке общественных сил. Его, полностью нормального и честного, считают странным. А его труд – как, опять же, и Лоуренса, – делит мир на два противостоящих лагеря: те, кто за него, и те, кто против. Нет здесь середины. Либо ты безумен, как остальное цивилизованное человечество, либо в своем уме и здоров, как Бунюэль. А если ты в своем уме и здоров – ты анархист и бомбист. Луис Бунюэль на показе своего фильма удостоился высокой чести: граждане Франции признали его настоящим анархистом. Театр взяли штурмом, полиция расчистила улицу. Фильм больше не крутили, насколько я знаю, – если не считать частных показов, да и тех было немного. Его привезли в Америку, явили избранной аудитории – и не произвели никакого впечатления, кроме недоумения. Тем временем Сальвадор Дали, соавтор Бунюэля, бывал в Америке не раз и произвел там фурор. Дали, чьи работы нездоровы, хотя и весьма зрелищны, весьма провокационны, признан гением. Дали заставляет американскую публику осознать существование сюрреализма – и порождает повальное увлечение. Дали уезжает, набив карманы деньжатами. Дали принят – как очередной мировой цирковой урод. Урод для уродов: вот она, божественная справедливость в действии. Безумный мир признает голос хозяина. Так отделяется желток от яйца: Дали захватывает Америку, Бунюэль – то, что останется.

Желаю повторить: «Золотой век» – единственный известный мне фильм, открывающий возможности кинематографа! Он обращается не к разуму и не к сердцу: он бьет в солнечное сплетение. Все равно что пнуть в брюхо бешеную собаку. И хотя удар этот смел и прицелен, его недостаточно! Нужны еще фильмы, фильмы более жестокие, чем картина Луиса Бунюэля. Ибо мир – в коже, а кинематограф все еще машет павлиньим пером перед нашими глазами.

Размышляя время от времени, где Бунюэль и чем занимается, размышляя, что он *мог бы* сделать, если б ему позволили, я задумываюсь иногда обо всем, что не попадает в фильмы. Кто-нибудь когда-нибудь показывал рождение ребенка или хотя бы животного? Насекомых – да, потому что сексуальный элемент в этом незначителен, потому что в этом нет запретов. Но даже в мире насекомых – показывали ли нам богомолы, любовное пиршество, вершину сексуальной ненасытности? Показывали ли нам, как наши герои выиграли войну – и погибли за нас? Показали ли зияющие раны, развороченные выстрелами лица? Показывают ли сейчас, что творится ежедневно в Испании, когда бомбы дождем сыплются на Мадрид? Чуть ли не каждую неделю открывается новый театр кинохроники, но там никаких хроник. Раз в год нам выдают репер-

<sup>73</sup> «Нет нужды говорить, что один из кульминационных моментов чистоты в этом фильме, как нам видится, сосредоточен в сцене с героиней в уборной, там, где господство духа привносит в ситуацию обычно барочную поэтический элемент чистейшего благородства и единения» (фр.).

<sup>74</sup> Дэвид Герберт Лоуренс (1885–1930) – английский прозаик, поэт, драматург, эссеист, критик, художник, пристальное внимание уделявший обесчеловечивающему воздействию современности и индустриализации.

туар чрезвычайных мировых событий, добываемых новостниками. И там – лишь список катастроф: крушения на железных дорогах, взрывы, наводнения, землетрясения, автоаварии, авиакатастрофы, столкновения поездов и судов, эпидемии, линчевания, гангстерские убийства, бунты, забастовки, зарождающиеся революции, путчи, убийства. Мир похож на сумасшедший дом – а он и есть сумасшедший дом, но никто не осмеливается всерьез так думать. Когда к подаче зрителям готовится очередной отвратительный фрагмент безумия, уже должным образом кастрированный, их предупреждают: не увлекайтесь наблюдаемым. Сохраняйте беспристрастность! – таков указ. Не трепыхайтесь в своем сне! Мы повелеваем вам именем безумия: *будьте покойны!* И по большей части этим предписаниям следуют. Им следуют волей-неволей, ибо когда зрелище завершено, всех уже омыли в безобидной драме какой-нибудь сентиментальной пары, простых честных ребят вроде нас с вами, которые делают в точности то же, что и мы, с той лишь разницей, что им за это хорошо платят. Эта пустышка и бессодержательность нам подана как главное событие вечера. Закуски – кинохроника, приправленная смертью, невежеством и суеверием. Между этими двумя фазами жизни нет абсолютно никакого отношения, если не считать связи в виде мультипликационного фильма. Ибо мультипликационный фильм есть цензор, позволяющий нам видеть чудовищнейшие кошмары, насиловать, убивать, унижать и грабить, не просыпаясь. Повседневная жизнь такова, какой мы видим ее в большом фильме: кинохроника – око Божье, мультипликационное кино – душа, мятущаяся в тоске. Но ни одно из трех не есть реальность, общая для всех нас – тех, кто думает и чувствует. Им как-то удалось создать для нас маскировку, и хотя маскировка эта – наша, мы принимаем иллюзию за реальность. И причина в том, что жизнь – какая, по нашим сведениям, она есть – стала совершенно невыносима. Мы бежим от нее в ужасе и отвращении. Люди, которые придут после нас, разглядят под маскировкой истину. Пусть же они пожалеют нас так, как мы, живые и настоящие, жалеем тех, кто рядом.

Некоторые считают золотой век мечтой о прошлом; другие думают, что это грядущее тысячелетие. Но золотой век – это непреходящая действительность, в которую мы ежедневным своим бытием либо вносим что-то, либо нет. Мир таков, каким мы каждый день творим его, – или не управляемся творить. Если то, чем мы довольствуемся ныне, – безумие, значит безумцы – мы сами. Если принять данность, что этот мир – сумасшедший, тогда, быть может, удастся к нему приспособиться. Но те, в ком живо чувство творения, не торопятся приспособливаться. Мы влияем друг на друга, хотим того или нет. Мы влияем друг на друга даже отрицательно. Я пишу о Бунюэле, а не о чем-нибудь другом, и отдаю себе отчет, что тем самым произведу определенное воздействие на большинство людей, подозреваю – неприятное. Но я не могу воздерживаться от написания всего этого о Бунюэле – в той же мере, в какой не могу не умыться завтра поутру. Мой прежний опыт жизни ведет к этому мигу и деспотически им управляет. Утверждая ценность Бунюэля, я утверждаю мои собственные ценности, собственную веру в жизнь. Выделяя этого человека из всех, я делаю то же, что и постоянно во всех остальных сферах жизни: выбираю и оцениваю. Завтра – не рискованное предприятие, обычный день, как любой другой: завтра – результат многих вчера, и оно несет мощное накопленное воздействие. Завтра я – тот, каким выбрал быть вчера и позавчера. Не может случиться так, что завтра я стану отрицать и отменять все то, что привело меня к мигу настоящему.

Так же хочу я отметить, что фильм «Золотой век» – не случайность, равно как и его отлучение от экрана. Мир отверг Луиса Бунюэля и счел его негодным. Не весь мир, как я уже сказал ранее: фильм едва известен за пределами Франции – даже за пределами Парижа, в самом деле. Судя по развитию событий с тех пор, как случилось это знаменательное действие, в оптимизме по поводу возрождения этого кино я признаться не могу. Быть может, следующий фильм Бунюэля окажется еще большей бомбой, чем «Золотой век». Я пылко на это надеюсь. Однако меж тем – и тут я должен добавить, что это первая возможность, если не считать маленькой рецензии, написанной мною для «Нью Ревью», сказать публике о Бунюэле – меж

тем, говорю я, эта запоздалая дань уважения Бунюэлю может послужить пробуждению любопытства в тех, кто никогда прежде не слышал это имя. Имя Бунюэля не ново для Голливуда – это мне известно. Разумеется, как и многих других гениев, о которых американцы слышали какой-то звон, Луиса Бунюэля приглашали в Голливуд – поделиться талантом. Короче говоря, его пригласили ничего не делать – передохнуть. Вот вам и Голливуд...

Нет, не из тех краев ветер подует. Но любопытно все устроено в этом мире. Люди, обесчещенные и изгнанные из своей страны, иногда возвращаются коронованными монархами. Некоторые возвращаются как бич. Некоторые оставляют по себе лишь имя или память о своих деяниях, но именем того или сего человека обновлены и возрождены целые эпохи. Я уж точно верю, что, вопреки всему, что я сказал про кино, каким мы его знаем, из него может выйти нечто чудесное и животворное. Случится это или нет, зависит только от нас – от вас, того, кто это читает. Мною сказанное – ложка в бочке, но и у сказанного могут быть последствия. Важно вот что: была б эта бочка не худая. В общем, я верю, что такую бочку можно добыть. Я убежден, что людей можно собрать вокруг живой действительности так же, как вокруг ложной, иллюзорной. Воздействие Луиса Бунюэля на меня не пропало втуне. Вероятно, и мои слова тоже не впустую.

## Размышления об «Экстазе»

Каждый раз, когда я смотрел этот фильм (а я смотрел его четыре или пять раз), реакция публики была неизменной: смешки и хлопки вперемешку со стонами и свистками. Враждебность аудитории, уверен, не имела ничего общего с мнимой аморальностью картины. Публика была не просто шокирована – публика негодовала. Такое ощущение, насколько я могу судить, что ее просто обманули в своих ожиданиях, или, выражаясь точнее, зрители так и остались в недоумении. И, по сути дела, ОНИ правы, но, как обычно, совсем не в том смысле, в каком предполагают.

Каждый раз, когда я смотрю этот фильм, он меня еще больше впечатляет; каждый раз я открываю в нем новые чудеса. И каждый раз все глубже сознаю, почему «Экстаз» (даже если оставить в стороне вопрос цензуры) вызывает неприятие аудитории. Даже в лучших своих моментах эта лента обречена породить в душах рядовых зрителей чувство замешательства, ибо, подобно всем картинам Густава Махаты<sup>75</sup>, «Экстаз» являет собой вопиющее нарушение того неписаного закона, согласно которому зрителю не дозволено задремать в ходе сеанса. (Впасть в оцепенение – сколько угодно, только не задремать!)

«Экстаз» рождает изнеможение так же, как начальные страницы великого творения Пруста с неизбежностью рожают изнеможение. Эта *lenteur*<sup>76</sup>, если взглянуть на нее с разумной точки зрения, в точности оказывается грандиозным завоеванием творческого метода Махаты. Она означает, что, прибегая к арсеналу экрана, ему удалось создать доселе несуществующее пространственное измерение. Рассматривая самую среду кинозрелища как нечто пластичное, беспрерывно движущееся, Махаты дерзновенно вторгается в наличествующие пределы возможностей кино, рождая иллюзию вневременного мира, ближайшим аналогом которой является стихия музыки. Это чудодейственное разворачивание пространства, в котором купаются персонажи и события, фактически воспроизводит у нас на глазах неподвластную времени стихию мысли как таковой. От тех, кто знаком с предыдущими фильмами Махаты, едва ли укроется, что продемонстрированная в фильме техника отнюдь не является его собственным открытием. Однако в «Экстазе» она достигает той степени совершенства, какую другие его произведения лишь предвосхищали. Ибо именно стремление к законченности, к чистоте экранной среды порождает всепроникающее замешательство аудитории, которое встречаешь на каждом сеансе.

В силу того, что, за неимением лучшего слова, приходится назвать «замедленной съемкой», зрителю не остается ничего другого, как расстаться с давней приверженностью к интриге и действию; волей-неволей последний вынужден плыть в фарватере того, что составляет самую суть креативного замысла Махаты. Пытаться постичь его масштаб в целом, не потерявшись в деталях, непросто: ведь его одухотворяет движение, проистекающее из чувства космического ритма. Если отрешиться от поверхностного внешнего сходства, в кинематографической технике Махаты едва ли найдется что-то общее с тем, что мы обычно подразумеваем под понятием «замедленной съемки». Ведь замедленная съемка почти неизменно используется лишь как очередное средство пощекотать пресыщенные нервы экранной аудитории. Однако в «Экстазе» эта техника перенесена в царство сознательного; она не призвана шокировать вас или заинтриговать новизной, но выступает от начала и до конца фильма как основной художественный прием, неуклонно проникающий в зрительский мозг.

---

<sup>75</sup> Густав Махаты (1901–1961) – чешский кинорежиссер, работавший также в Европе и США. «Экстаз» – самый известный его фильм, получивший премию на Венецианском кинофестивале в 1934 г.

<sup>76</sup> Медлительность, замедленность (*фр.*).

Вопрос о технике замедленной съемки неразрывно связан, на мой взгляд, с другим вопросом. К примеру, поразительно, что, сколько бы раз я ни пересматривал этот фильм, из памяти ускользает имя автора сценария. А упоминалось ли оно вообще, спрашиваю я себя. Кто такой Махаты: режиссер-постановщик и автор сценария одновременно? Мне нелегко поверить в это. Сознательно или безотчетно, однако именно такое впечатление он производит. По крайней мере, мне так кажется. И притом для меня несомненно, что не только сценарий, но и сам способ художественного выражения и лежащая в его основе философия непосредственно восходят к Д. Г. Лоуренсу. Ведь именно метафизическое начало вдохновило техническое новаторство данного произведения. Не решусь утверждать, что замысел этого фильма напрямую восходит к той или иной из лоуренсовских историй. Но готов в то же время поручиться, что, случись Лоуренсу когда-либо создать что-нибудь для кинематографа, «Экстаз» стал бы самым достойным примером его писательского таланта, а Махаты явился бы без сомнения его любимейшим режиссером. Неважно, что последний, не исключено, и слыхом не слыхивал о творчестве Д. Г. Лоуренса. Как бы то ни было, налицо лоуренсовская тема, а Махаты – единственный в мире кино человек, способный адекватно выразить весь комплекс лоуренсовских идей.

Еще раз обращаюсь к вполне конкретному выражению враждебности, сопутствовавшей любому показу фильма. Думается, само по себе это немаловажно, иными словами, заслуживает объяснения. Замечу в скобках, что ни один из зрителей – включая и ниспровергателей картины – не остается равнодушным к красоте «Экстаза». Любопытно, что вся дискуссия относительно данного произведения, похоже, сводится к вопросу о его «аморальности». Однако, как я уже замечал, отнюдь не дилемма «мораль или аморальность» всерьез тревожит аудиторию. Из равновесия публику выводит наличие нового и опасного элемента. Неприятием зрителей маскируется подспудное, неохотное признание присутствия некоей грозной силы, нарушающей заведенный порядок вещей. Именно об этой силе говорил нам Лоуренс всякий раз, когда рассуждал о «сознании крови». Эта астральная сила, заверяет он, таится в недрах солнечного сплетения, в центре необозримого и невидимого клубка, что выступает связующим звеном между верхними и нижними нервными окончаниями. Ритм, диктуемый ансамблем этих нервных окончаний и кровеносных сосудов, диаметрально противоположен тому, какой установили мы сами, повинувшись диктату ума и воли. И этот ритм возвращает былую славу изначальному торжеству инстинктов; под владычеством этого ритма ум – не более чем орудие. Таков ритм тела, ритм пульсирующей крови, что противостоит бесплодным конвульсиям ритма, диктуемого рассудком. Осознать наличие в себе этого ритма – значит не только обзавестись новым инструментарием; это значит начать жить по-новому. Я еще раз готов повторить, что враждебность, вызванная фильмом Махаты, обусловлена не столько недовольством зрителей «слабой концовкой», сколько ощущаемой ими молчаливой угрозой, вызовом обществу, неписаным утверждением нового способа существования. Тем же, кто уже проникся этим новым отношением к жизни, вряд ли придет в голову сетовать на слабости экранной интриги – то есть на не более чем «техническую» сторону фильма. Ибо едва мы – как люди, как индивидуумы – окажемся лицом к лицу с реальной жизнью, от всей этой ерунды по части интриги и прочего, которой так одержимы редакторы и публика, не останется и следа. Весь теперешний нажим на такие понятия, как интрига, действие, характеры, подспудные мотивы и так далее, – словом, на все эти глупости, характеризующие литературу и драматургию наших дней, – обнажает вопиющее отсутствие этих начал в нашей жизни. Мы нуждаемся в интриге, ибо настоящее наше бесцельно; нуждаемся в действии, ибо влачим чисто растительное существование; нуждаемся в развитии характеров, ибо, погрузившись в недра собственного разума, убеждаемся, что нас не существует; нуждаемся в тайне, ибо в рамках превалирующих научных систем не остается места для тайны. Короче говоря, мы нуждаемся в искусстве, полном насилия и драматизма, ибо прервалась связующая нить жизненного напряжения: в некоем изначальном, первобытном смысле мы перестали противостоять друг другу *как индивидуумы*.

Критическое отношение к данному фильму как аудитории, так и обозревателей характеризуется определенным слепым пятном: такое ощущение, что магистральная идея произведения совершенно их не волнует. Похоже, никто не отдает себе отчета в том, что за ИДЕЯ лежит в основе фильма. Идея, которая восходит, нет надобности повторять, ко всему, чем дышат произведения Лоуренса. Это идея автоматического умирания, СМЕРТИ В ЖИЗНИ. Вот и это слово, «смерть». В глазах французов оно кажется еще менее переносимым, нежели в глазах англосаксов. И все же для того, чтобы донести эту идею миру, Лоуренс пожертвовал собой.

Донести идею... Легко сказать. В пересказе критиков муж неизменно называется «стариком». Не приходится сомневаться, что он и вправду значительно старше жены, однако именовать его «стариком» вряд ли уместно. При любом разумном подходе, физически это мужчина в расцвете сил, человек средних лет, чьи потенции вот-вот реализуются во всей полноте. Но с точки зрения статистики он, конечно же, старик. Иными словами, человек, сделавший все, что потребовалось, ради собственного дома и отечества. Но стоит посмотреть на него глазами любого разумного обитателя нашей планеты, и окажется: этот человек – вовсе не старик. Перед нами нечто гораздо худшее: *он – мертвец*. Пройти мимо этого – значит пройти мимо всего на свете. Махаты явил нам живого человека, который, находясь в полном расцвете сил, испустил дух. Несомненно, режиссер с очевидным удовольствием продемонстрировал трупоподобное обличье данного персонажа. По сути, даже перестаравшись. Но не будем забывать, что Махаты – чех по национальности, а в сознании чехов по-прежнему живет такое эфемерное понятие, как «душа». Им ведомо, что жизнь исходит не из внутренних органов, а из души.

От любого, кто знаком с творчеством Лоуренса, не укроется та гигантская работа, какую проделал писатель, утверждая автономность жизни, которая зиждется на том, что в разные времена мы наделяем разными именами, но что в конечном счете оказывается не чем иным, как первобытным человеком. Разумеется, такова иллюзия, но это одна из самых завлекательных, самых плодотворных иллюзий из всех, что дано измыслить человеку. В произведениях Лоуренса всегда присутствует та необходимая степень редукции, то возвращение вспять к некоему примитивному, таинственному, бесстыдному созданию, полуживотному-получеловеку, в ком живет ощущение цельности и единства, иными словами, к не наделенному сознанием индивидууму, который повинуетя голосу крови. Когда на свет является такая литература, она опрокидывает все искусственные барьеры интеллекта. Такая литература вдобавок порождает страшное замешательство. Имеющиеся ценности либо игнорируются, либо понимаются превратно. В итоге, с обезоруживающей нелогичностью ломая все и всяческие преграды, в мир возвращается исходный импульс бытия, изначальный хаос, из которого он рождается и к которому устремляется со всей завораживающей и оплодотворяющей энергией.

В фильме Махаты инженер действует отнюдь не как техник-профессионал; аналогичным образом и его жена, молодая девушка, вовсе не воплощает традиционный идеал буржуазности. В типичной лоуренсовской манере, оба они оказываются отрешены от своей среды, приближаясь друг к другу просто как мужчина и женщина. Наступит время, и они встретятся, какие бы преграды ни стояли на их пути. Естественно, поскольку они воплощают противоположные миры, притяжение между ними растет; это типичный компонент лоуренсовской напряженности, динамического контрапункта. Обращает на себя внимание и настойчивость, с какой женщине отводится роль зачинщицы; так акцентировано ее исходное свойство – свойство хищницы. Если следовать учению Лоуренса об утрате полярности между полами, из этого логически следует, что инициатива должна принадлежать самке. Мужчина – тот безнадежно увяз в трясине мнимых культурных ценностей, им же самим созданных. Он – самец, утративший энергию, волю к победе.

Конечно, ни одному из главных героев не дано осознать предписанного природой предназначения. Их соитие – соитие отрешенных от уз интеллекта тел, апофеоз поэтического, чувственного, мистического. Ни тот, ни другая не задают вопросов: они повинуются чистому

инстинкту. Драма супружества и приспособления партнеров в браке, на которой зиждется столь многое в здании современной трагедии, не волнует Лоуренса. Это драма, лежащая на поверхности, случайная, всего лишь этюд взаимной несовместимости.

В «Экстазе» явлена драма жизни и смерти, жизнь воплощают двое любовников, смерть – муж героини. Этот последний символизирует общество, каким оно является, а двое первых воплощают силу жизни, вслепую пробивающуюся к самоутверждению.

Мне представляется, что Махаты вполне отдавал себе в этом отчет; так что те, кто обвиняет его в искусственной драматизации, не вполне понимают, *что именно* сделал он объектом драматизации. Само собой разумеется, человек, избравший столь незамысловатый сюжет, человек, тщательно устранивший все внешнее, что могло придать необычной жизненной истории оттенок интригующей завлекательности, такой человек наверняка должен был сознавать, сколь театрально может выглядеть смерть мужа главной героини. Но разве Лоуренс не был неизменно театрален, воплощая собственные идеи? И разве не театральны идеи сами по себе? Лоуренс придает своим персонажам культурное обличье; он дергает свои живые статуи за идеологические веревочки. То, что он вывел за скобки в своих драмах, – огромное пространство, которое можно назвать «человеческим уравнением». С человечеством и его проблемами покончено. Оно уже умерло – с такого допущения Лоуренс начинает. Таким образом, новая стихия «человеческого» обростает в его глазах неведомым количеством, или, точнее, качеством. Это качество раньше или позже вызреет в тигле его идеологического бульона. Ведь драма, которую он нам преподносит, не что иное как лабораторная драма; нынешнее время окрашивает ее в те же тона, какие таит в себе бактериологическая драма в опытной лаборатории. Когда чуть выше я употребил слово «чистое» применительно к двум сливающимся телам, я хотел придать традиционному понятию о телесном низе таинственный оттенок биохимической активности, чтобы смахнуть налет неясности, присущий давнему лексикону чувственности. Персонажи Лоуренса, с присущим им органичным бесстыдством, суть самые чистые тела, какие знает наша теперешняя литература. С момента метафизического зачатия они свершают свой путь, повинувшись основополагающим законам природы. Что до этих законов, то Лоуренс не скрывает, что они ему неведомы. Силою веры сотворил он свой метафизический мир и далее следует, полагаясь лишь на собственную интуицию. Не исключено, что он пребывает на неверном пути, однако он неизменно последователен. В его исканиях находит отражение отчаянная жажда эпохи, тоскующей по реальности, насыщенной жизнью. Что само по себе оправдывает возможную «ошибку».

Стоит вспомнить, что в самых первых кадрах фильма медленные, «растительные» движения девушки противопоставляются конвульсивным, окоченелым, механическим жестам ее мужа. Этот выразительный контраст возникнет еще не раз на протяжении ленты. Склонясь над газетным листом, муж *прихлопывает* раздражающую его муху; любовник *смахивает* ненароком попавшееся под руку насекомое. Но самое примечательное из этих контрастных моментов – эпизод, когда лежащая на супружеской постели девушка полусонно шевелит пальцами: это невесомое движение будит в ней чувство восторга, ощущение невообразимого и всепоглощающего чуда. Этот эпизод, с сопутствующим кругом ассоциаций, – один из самых тонких и выразительных в числе тех, какие дарит нам Махаты. Этот бессознательный жест, эта пронизанная чувственностью апатия, столь несхожая с бескрылой апатией супруга, открывает нам целый мир противоречивых эмоций – мир, столь тщательно игнорируемый рядовым кинематографом. Глазам внимательного зрителя в этом легком, безмолвном движении открывается драма более масштабная и глубокая, нежели во всех ужасах души и тела, демонстрируемых русским пропагандистским кино с его гигантским конвейером нищеты и боли, на котором размалываются персонажи. Эта драма молчаливо шевелящихся пальцев обнажает всю страсть и боль отдельного человека; конфликт с обществом прямо не заявлен, но его наличие ощутимо.

Речь идет не о пассивном отрицании, но о самом энергичном предчувствии: движение конечностей человеческого тела символизирует извечный конфликт индивидуума и общества.

В работе с символами Махаты, быть может, не столь прямолинейно, не столь безвкусно, как русские; и все же остается впечатление, что его символика не вытекает из органики фильма. Его символы: очки, статуи, кони и все такое – нередко носят привходящий характер. Эти символы вторгаются в безмерно ширящуюся экранную текстуру, в которой привычно плывут его образы; слишком они конкретны, слишком точны, слишком продуманны. Они нарушают, затемняют, рвут на клочки сновидческую специфику ленты. Здесь, на вполне традиционном пространстве экрана, обращение к образу и символу неправомерно. Оно столь же искусственно, как внутренний диалог в литературе. Это не что иное, как попытка адаптировать творческую среду к несвойственной ей технике. Это дурновкусие.

Разумеется, очки вполне можно рассматривать как символ современного видения действительности. Они могут воплощать стигму научного знания, навязчивого стремления к тому, что давно умерло, фетишизма, приводящего к слепоте. Сцена, когда муж умирает с очками в руке, воплощает типичную беду современного человека, вынужденного всю жизнь – и даже в момент гибели – полагаться на искусственное зрение. Он родился в очках и умирает в очках – в очках с толстыми тонированными стеклами, которыми офтальмолог (общество) снабдил его еще в зародыше. Он ни разу не взглянул жизни в лицо, и можно усомниться, что когда-нибудь взглянет в лицо смерти. Жизнь обходит его стороной, смерть тоже. Он продолжает влачить свои дни, бессмертный, как таракан.

Рисуя погоню за смертью, Махаты вновь запекает свою коронную песню. Происшествие из разряда тех, что критики клеймят «театральными» – или штампами. Но, дабы по достоинству оценить прозрение Махаты-художника, достаточно убедиться, сколь непривычно смотрится этот штамп в «Экстазе». Стоит помнить, что ключевой момент наступает, когда прерывается единственная связь мужа с жизненной реальностью. Внезапно и неотвратимо примирившись с потерей молодой жены, персонаж решает поставить роковую точку в подобном существовании, которое он до времени вел. Таков первый знак возрождающейся жизни в его судьбе, первое свидетельство по-настоящему волевого, индивидуального поступка. О его реальной жизни мы прежде знали немного, но подозревали, что он является крошечным винтиком в необъятной машине мира. Перед нами – штемпель с надписью «fonde de pouvoir»<sup>77</sup>, человек, говорящий «да» всему на свете, ибо не наделен полномочиями сказать «нет». Так что миг, когда он вцепляется в руль автомобиля, и есть предельное утверждение, обозначающее Волю к Смерти. В этот миг, впервые за весь фильм, проявляется стихия скорости. Еще один контраст. обстоятельно и методично Махаты раскрывает нам подлинный смысл современной мании скорости – вернейшего символа нашей нынешней тяги к самоубийству; она предстает как апофеоз бессмысленной активности насекомого в человеческом обличье и бесчеловечной машины, движимой скорее тропизмом, нежели выбором и маршрутом. Азарт этой гонки обусловлен не столь стремлением скрыться, убежать, исчезнуть, сколь неизбежностью катастрофы. Ибо именно в автомобиле, в горячке лихорадочной погони (а отнюдь не в верхней комнате гостиницы, где лежат пистолет и очки героя), совершается подлинное самоубийство. Эпизод в гостинице, где имеет место реальная смерть, продиктован сюжетными банальностями. Ведь, дабы продемонстрировать подлинные очертания конфликта, требовалось во что бы то ни стало избавить любовника, сидящего с мужем в салоне автомобиля, от перспективы случайного финала. Ибо настоящий конфликт, как я уже замечал, разгорается не между мужем и женой, а между жизнью, воплощаемой парой влюбленных, и смертью, воплощаемой мужем героини.

---

<sup>77</sup> «Доверенное лицо», «уполномоченный» (фр.).

Как бы то ни было, именно в автомобиле ее супругу доводится встретить свой конец. Бегло и мимоходом набросанные внешние обстоятельства катастрофы: секунднй занос, шум проходящего поезда, вплотную наезжающее дерево, – все это сведено к минимуму, дабы придать энергию главному. Чуть ли не физически ощущаешь, как в ходе сумасшедшей гонки муж капитулирует перед призраком. И с этой капитуляцией перед Святым Духом контрастирует еще одна: та, где девушка предлагает себя инженеру в его домике. Обе эти муки – смертные. Усматривать в муках девушки всего лишь физическое самопожертвование значит обесмыслить подлинный смысл этой драмы. Девушка дарит себя мужчине – вот грандиозный принцип жизнеутверждения, какой воплощает женщина. Ведь в жертву она приносит не только девственность, не только гордость, не только собственные буржуазные идеалы и прочее, но и самое «я», саму индивидуальность, само олицетворение женского природного естества. Таков величайший акт повиновения, который столь часто акцентирует в своих произведениях Лоуренс; он заложен в фундаменте его религиозной доктрины.

Этому отнюдь не противоречит то обстоятельство, что в финале картины женщина оставляет своего любовника. С точки зрения Лоуренса, главное в его концепции – утверждение сакрального аспекта секса, утверждение бытия через секс. Наивысшее в глазах героини – открытие самой себя. Вот почему не столь уж принципиальны видимый восторг при встрече с избранником, равно как и свидание с любовником в гостинице. Это многоточие, и оно поставлено намеренно. Поставлено, дабы обозначить возможную траекторию того, что еще впереди. Сверкающие бокалы, брызги шампанского, переливающегося через край, символизируют любовное единение, – все это побуждает нас снова сосредоточиться на извечной сути данной драмы. Качество жизни скрепляют символ и ритуал. Поток, наводнение, вторжение на чуждые территории, разрыв с условностями – все это вызывающе контрастирует с осторожными, размеренными, вычисленными действиями мужа. Рано или поздно девушка, может стать, сбежит от человека, которого любит, но искра останется. Навсегда.

В самом последнем эпизоде, обычно исторгающем у публики стоны негодования, мы встречаем любовника на вокзале. Он в одиночестве прикорнул на скамейке, семафоры мигают и гаснут, и поезд, уносящий его благоверную, растворяется вдалеке. Для французских кинозрителей этот финал – последняя соломинка в цепочке событий, начисто лишенных логики. Как я и констатировал в начале своих заметок, зрители чувствуют, что их надули, обманули в своих ожиданиях. И в глубине души они правы; отчаяние и скука, вечер за вечером побуждающие их заполнять кинозалы, должны, вероятно, основываться на ожидании того, что фарс, в котором мы все принимаем участие, имеет робкую надежду на благополучную развязку. Не узнают ли они сами себя в любовнике, уснувшем на вокзальной скамейке, – они, ропщущие при виде такого финала? Не возникнет ли в их пустых головах хоть тень подозрения, что жизнь обходит их стороной? Замечаю, что среди населяющей кинозал публики больше и громче других негодуют мужчины. Так что, если Фрейд с его байкой о банкротстве был прав?

# Сценарий

(Фильм со звуком)

**Этот сценарий непосредственно вдохновлен фантазией «Дом инцеста», написанной Анаис Нин.**

## I

Ночь. Тропический сад, изрезанный дорожками из гальки. В центре сада – небольшой водоем, посреди которого возвышается громадная стеклянная чаша, полная мерцающих золотых рыбок. Тяжелое лицо Альрауне проступает поверх сада, точно маска. Маска растет, надвигается, пока не заполняет собой весь экран. Вокруг рта Альрауне клубится дым, взлетая витыми струйками. Глаза закатываются, выражение их застывшее, как у наркоманки, потом они округляются, расширяются, стекленеют, взгляд становится тревожным, а затем – диким. Глаза подергиваются, подобно глазам яванской плясуньи. Затем успокаиваются, снова застывают в мечтательности, словно глаза курильщицы опия.

Лицо постепенно растворяется в воздухе, а ветер тем временем тербит листья в саду, поначалу нежно, затем все более возбужденно, пока не взрывается в ураганном неистовстве. Над бескрайней пустыней бушует самум. Пески вздымаются гигантскими наносами. Лицо-маска Альрауне лежит в песке, ветер замечает его, укрывает двумя громадными барханами, формой напоминающими женский бюст.

Когда ветер унимается, два бархана оказываются куполами мечети. Изнутри доносится арабская музыка, непрерывно взмывая и опадая в сонном блуждании меж диковинных ладов. Кадры внутреннего убранства мечети: углы и извивы, сверкающие изразцовые панели, шахматные клетки плит. Камера выхватывает на мгновение араба, сидящего по-турецки на мозаичном полу, а затем звучит сипловатый голос кены<sup>78</sup>.

Сквозь резные окна мечети видно небо и висящие в этом небе вверх тормашками сказочные города. Глуховатое песнопение внезапно сменяется плясовыми ритмами, песок начинает вихриться, облака вспухают. Биение ритма учащается, облака вздуваются, словно кружащиеся юбки; женщины с обнаженными спинами кружатся в развевающихся юбках. Женщина с крепким позвоночником вертится, как юла. Крупный план: спиной хребет обращается в горный кряж. Калейдоскопическая смена кадров: Анды, крепкий позвоночник, кена под сипловатое песнопение, череп, пустыня, кости, выбеленные белым песком, череп из горного хрусталя, линии, устремленные в бесконечность, пустыня, пространство, небеса, беспредельность, монотонность.

## II

Снова сад. Отворяются двери белого здания в мавританском стиле, и оттуда появляется Мандра – грациозная испанка. Она задумчиво идет по галечной дорожке к огромной чаше-

---

<sup>78</sup> *Kéna* – продольная флейта, которая используется в музыке Андского региона Латинской Америки. Обычно изготавливается из тростника.

аквариуму с золотыми рыбками. Идет, покачиваясь, словно танцовщица под приглушенный ритм и звучание арабского напева. Золотые рыбки лениво плавают в стеклянной чаше. Мандра прижимается лицом к аквариуму и неподвижно смотрит на них. Ее отражение появляется по всему периметру чаши и в воде, где лениво плещут плавниками золотые рыбки. Она завороченно смотрит, как рыбки проплывают сквозь ее глаза. Снова кадры с хрустальным черепом, бескрайняя даль пустыни, горный хребет в Андах, священный алтарь Кетцалькоатля<sup>79</sup> и клубящиеся змеи на нем.

Мандра идет, отрешенно глядя под ноги, к садовой стене. Все той же танцующей, легкой походкой. Она останавливается у стены и срывает гранат. Плод лопается в ее руках, взрываясь зернами. И в тот же миг взрывается оглушительная музыка, а за ней – неистовый трезвон церковных колоколов – дикий набат, перемежаемый кадрами шпилей и звонниц, бойницы колоколен открываются и закрываются, точно затворы объективов, колокола раскачиваются в исступлении, яростно молотят колокольные била. Но вот уже один громадный колокол медленно колышется из стороны в сторону, и язык его выбивает низкий вибрирующий звук. Будто открывается и захлопывается огромный рот.

Когда утихает последний оглушающий звон, слышится тусклое теньканье дверного колокольчика, и в тот же миг садовая дверь распаивается беззвучно и таинственно, будто мановением невидимых рук. Мандра с надеждой глядит на дверь, мешкает минуту, а затем стремительно бросается навстречу загадочной женщине, закутанной в свободно струящийся черный плащ, которая входит в сад.

Альрауне и Мандра приветствуют друг друга так, словно состоят в тайном сговоре. Взявшись за руки, они идут к дому в глубине сада, гравий ритмично шуршит у них под ногами. Приблизившись к аквариуму в центре сада, они переглядываются и затем пристально смотрят на чашу. Они становятся с противоположных краев чаши и неотрывно глядят друг на друга сквозь стекло. На миг их чуть изломанные отражения появляются в покрытой легкой рябью толще воды. Звезды тоже отражаются в аквариуме, звезды танцуют на их извивающихся ликах. Вода успокаивается, только лик луны плывет по зеркалу воды.

Но гладкая, залитая лунным светом водная пленка лопается, вода начинает бурлить, покрывается сверкающей зыбью, разбегается беспорядочными волнами. Золотые рыбки снуют все быстрее и быстрее, они прыгают и ныряют, а затем начинают вертеться с бешеной скоростью. Мандра и Альрауне улыбаются друг дружке сквозь чашу аквариума. Их улыбки взбалтываются и искривляются мечущейся рыбой. Будто две колдуньи обмениваются зловещими ухмылками.

Аквариум до краев заполняется отражением луны, луны такой, какой она видна в телескоп. Мертвенно-бледная лунная поверхность распаивается, и привычный смутный женский абрис на ней исчезает, остаются отчетливо различимы только глазные впадины. В этих холодных, мертвых глазницах булькают два очага лавы, наполняя чашу столбами густого дыма. Когда дым рассеивается, видны кратеры вулканов – Фудзияма, Везувий, Этна, Мауна-Лоа. Вулканы изрыгают огонь и дым, лава извергается густой черной массой, стекает по склонам вулканов, разрушая дома, деревни, леса. Все живое и сущее сметается раскаленным потоком лавы.

Женщины улыбаются друг другу сквозь аквариум, и взбудораженные воды успокаиваются. Лица снова похожи на лица, даже стали еще очаровательнее, чем прежде. Взоры исполнены тайны, любви, признательности, единодушия.

---

<sup>79</sup> *Кетцалькоатль* – «пернатый змей» – имя божества древней Америки на языке науатль, один из главных богов ацтекского пантеона и пантеонов других цивилизаций Центральной Америки, а также имя исторической личности.

### III

Комната в доме, обставленная в мавританском стиле. Мандра восседает на роскошном троподобном кресле с высокой спинкой. Альрауне расхаживает туда-сюда. Гора пухлых подушек высится на огромном диване. Свет расколот решеткой подвешенного к потолку марокканского фонаря. Полосатые шелка, скамеечки для ног, хрустальные пепельницы, арочные окна. Тяжкий, насыщенный дух курений и благовоний, дух страсти, роскоши, неги, дурманящих снадобий.

Альрауне одета в длинную струящуюся тогу, облегающую ее, словно мерцающие ножны из лакированной кожи, не скрывающие чувственных изгибов ее тела. Она двигается как пантера, и кошачью грацию подчеркивает длинный шлейф одеяния, сладострастными кольцами сворачивающийся на щедро вытканном золотой парчой ковре. Кружащиеся изгибы ее платья на роскошных узорах ковра сменяются короткими кадрами моря, бьющегося о берег, волн, разлетающихся на мелкие брызги, то наплывающих, то отступающих, пятнающих песок. Непрерывный плеск и рев прибоя, все ускоряющееся мелькание кадров: шлейф – берег – шлейф, грохот волн, кружение водоворотов, растекающихся и пятнающих песок, – и все это в такт лихорадочным метаниям Альрауне, ее напористым животным броскам, ее сексуальному наступлению на Мандру и ретирадам.

Мандра напряжена, немного испугана, однако с холодным величием продолжает сидеть на своем троне. Она кажется маленькой и хрупкой, как храмовая танцовщица или резной божок. Вблизи ее черты выдают поразительную чувствительность Мандры. Каждое движение, каждый жест Альрауне отражается в этом неуловимо изменяющемся лице. Подвижное лицо Мандры контрастирует с напряженной скованностью ее позы, с вычурным геометрическим орнаментом кресла-трона. Кадры калейдоскопически сменяют друг друга: мозаичная инкрустация трона, подвижное лицо Мандры, испещренные узорами идола, храмовые танцовщицы, богиня Изида, опухавшее, павлиний хвост, мечущаяся дикой кошкой Альрауне, клубящийся шлейф ее одеяния, водяные вихри, пятна, расплывающиеся на песке, парчовый ковер.

Обе – и Альрауне, и Мандра – унижены варварскими украшениями. Поверх мерцающего обтягивающего платья на Альрауне надето тяжелое стальное ожерелье. Рывками она то ныряет в гущу тени, то выныривает на свет, море ударяется о берег, волны откатываются прочь, мы ощущаем в такт этим движениям ритмические раскачивания массивного стального ожерелья, его сверканье и звон. Мы опять видим на экране инструмент под названием кена, сделанный из человеческого черепа, – точеные пальцы Мандры печально ласкают его. Череп из горного хрусталя над бескрайней пустыней снова в кадре, его сменяют струны рояля, кадр со стальными балками, остовы высотных зданий, ацетиленовые горелки на стальных рельсах. И Альрауне мечется, все больше и больше напоминая пантеру, ее тело обернуто кольчугой, град цепями молотит ее обнаженную плоть. Битва воинов в доспехах, мечи пронзают кольчуги, звук заклепок, вбиваемых в стальные балки, снова рояль, рука колотит по клавишам, струны бряцают и скрежещут. Машины, движущиеся в рваном ритме, рев мотора, качающиеся и сцепляющиеся шестеренки. Станок, печатающий газеты, на всех парах, пила, прорезающая твердую древесину, стальной рельс, насквозь прожженный ацетиленовыми горелками. Остовы высоток, мили и мили их – обваливающихся, покореженных, рушащихся с ошеломляющим грохотом.

Блеску и ярости движений Альрауне противостоит степенная, сонная невозмутимость Мандры в наряде яванского божка. Непостижимая улыбка озаряет ее непроницаемое восточное лицо, когда она взмахивает парой палочек с хлопковыми наконечниками. Инструмент, на котором она играет, напоминает цимбалы. Пока она играет, слышны переборы лютни, пустынный напев, прельстительное позвякивание браслетов, шуршание бисерных штор, раздвигаемых голыми ногами. Снова кадры черепа с дымными струями из пустых глазниц, за ними

следует скорбная, меланхолическая музыка флейты и кадры выбеленных пустыней костей, роскошных диванов, сладострастных женщин, раскинувшихся на подушках, грохот прибоя, вой ветра, женщина, лежащая на песке с обнаженными грудями, два огромных песчаных бархана, купола мечети, длинные тонкие пальцы Мандры, ласкающие женскую грудь, вихрь крутящихся в танце платьев, одни только платья, кружащиеся и текучие, – ни лиц, ни тел, лишь вздувающиеся и опадающие струящиеся юбки, биение прибоя, волны, отступающие в море, пятнающие песок.

Альрауне жадно набрасывается на Мандру. Отстегнув свой массивный стальной браслет, она защелкивает его на запястье у Мандры. Едва браслет смыкается вокруг ее руки, глаза Мандры экстатически вспыхивают. Они будто залиты сверхъестественным сиянием. Внезапно стены комнаты расступаются, и мы следуем за взглядом Мандры через пещеры и гроты, увешанные сверкающими сталагмитами, одна пещера соединяется с другой затейливыми ходами-лабиринтами. Свет быстро гаснет. Мы снова в саду, крупным планом чаша-аквариум, луна, отраженная во взбаламученной воде, выплевывает огонь из мертвых кратеров. В кадре золотые рыбки. Они вспрыгивают, словно летучие рыбы, словно акулы или меченосы, их пламенные плавники сверкают, словно драгоценные камни. В бешеном иступлении они бросаются на стекло, высекая искры, а в перерывах между бросками рыб на стекло – кадры человека с револьвером, в упор стреляющего в другого человека, пули, забрызгивающие череп, терзающие плоть до тех пор, пока ничего не остается, кроме сверкающего многогранного брильянта. Одновременно чаша распадается на осколки, и под непрекращающийся грохот стекла, обрушивающегося со страшной высоты, вздымается поток жидкой лавы, сметающей деревни и леса, скот, мужчин, женщин, детей. Из обмелевшего пруда, в котором прежде стояла чаша, восстает жертвенный алтарь Кетцалькоатля с шипящими гадами на нем. Змеиные языки сплевывают огонь, тела извиваются и переливаются, спутываясь в клубки. Эта конвульсирующая масса постепенно превращается в череп из горного хрусталя, чьи контуры сходятся в пустынной бесконечности.

Альрауне, грузная и нагая, содрогается в столах и спазмах, корчи ее напоминают змеиные извивы. В пляске ее все отчаяние неутоленности, глаза закатились, губы дергаются, стан качается и трясется, словно на него обрушились разом тысячи хлыстов. Пока она танцует, возникают кадры людей, прикованных к земле, их тела покрывают татуировками, мальчикам совершают обрезание острыми кремнями, изуверы искалывают себя ножами, дервиши кружатся волчком, они вертятся, режут и колют, и падают как подкошенные наземь один за другим, и лежат на земле и корчатся с пеной на губах, словно эпилептики. Все это сопровождается столами и воплями, душераздирающими взвизгами и криками, от которых кровь стынет в жилах. Непрерывная череда первобытных танцев в исполнении дикарей с длинными космами, лица у них синие, тела исполосованы мелом. Мужчины и женщины пляшут в остервенении, трутся гениталиями, жестикулируют карикатурно и скабрено до крайности. Пляски под бешеный барабанный бой, под нескончаемый громоподобный рокот, от которого волосы становятся дыбом. Они танцуют под сенью огромного костра, и, когда гул становится нестерпимым, звери, прятаясь в чащобе леса, покидают свои норы и берлоги и прыгают сквозь пламя костра. Львы, волки, пантеры, шакалы, гиены, дикие кабаны – все они прыгают через костер, словно охваченные безумием. Экран заполнен перепуганными животными: они ломаются сквозь бамбуковые стены лачуг, сквозь парусиновые шатры шапито, сквозь стеклянные окна, сквозь горны расплавленной стали. Они сбиваются в стада и бросаются вниз с обрывов – олени, серны, антилопы, яки. Табуны диких коней бешено скачут через пылающие пампасы, низвергаясь в кратеры. Мартышки, гориллы, шимпанзе спрыгивают с горящих стволов и ветвей. Земля объята пламенем, и твари земные захвачены безумным бегом.

Тем временем посреди всего этого столпотворения Альрауне продолжает свой оргастический танец. Ее окружает скопище голых дикарей, которые надевают на ее тело огромный

обруч-браслет. Браслет сжимает ее, словно тиски. У ног Альрауне лежит юноша, дикари склоняются над ним и острыми инструментами наносят ему по всему телу татуировки в виде глаз. Охваченный ужасом, юноша лежит очень смиренно. У шаманов длинные спутанные лохмы, грязные ногти, обезображенные лица, тела их вымазаны золой и экскрементами, ужасающе исхудалые тела. Пока они татуируют прекрасное, сильное юношеское тело, глаза-татуировки один за другим открываются, моргают, подмигивают, жмурятся, вращаются туда-сюда.

Браслет вокруг извивающегося тела Альрауне ослабевает, она возобновляет свои непристойные корчи, снова бьют тамтамы, их ритм достигает еще большего напряжения, чем прежде. Тело юноши дергается и выгибается, пригвожденное к земле массивными кольями. Глаза-тату судорожно открываются, трепещут и содрогаются, набухшие вены так напряжены, что в конце концов лопаются. В этот момент Альрауне появляется в кадре в самой непристойной позе – вульва подергивается, глаза взрываются. Это продолжается вновь и вновь, пока ее тело не исходит потоками крови, а потом внезапно перед нами появляется чаша в саду, вода в ней спокойна, стекло нетронуто, золотые рыбки лениво плавают.

#### IV

Спальня в доме Мандры. Просторная, роскошная, приторно мавританская. Мандра – хрупкая, идолоподобная – лежит посреди широчайшей кровати. На ней экзотическое одеяние, снова навевающее мысли о Яве. Столбики кровати богато украшены, инкрустированы эбеновым деревом, слоновой костью и самоцветами. Витражные окна отбрасывают на кровать причудливые узоры. Тела двух женщин испещрены пятнами света и цвета.

Альрауне нежно склоняется над Мандрой и кладет рядом с ней марионетку. У куклы лицо распутного шельмеца, похотливого, неотесанного. Альрауне затянута в платье-кожу, оно переливается и пульсирует. Она страстно прижимает к себе марионетку, прежде чем положить ее рядом с Мандрой. Укладывая куклу на постель, она вынуждена вытащить деревянную руку марионетки, забравшуюся в вырез ее платья. Одна из ее полных округлых грудей обнажена.

Солнце в зените, оно бьет золотыми лучами сквозь изобильные узоры оконных витражей. Комната залита светом, кровать сверкает, воздух исполнен сияния, радости, чуть ли не святости. Альрауне, как тигрица, ластится к Мандре и подчеркнутым жестом протягивает ей потрепанную колоду игральных карт... гадальных карт. Карты веером рассыпаются на покрывале, благородно поблекшие краски карточных фигур гармонично переплетаются с насыщенными узорными бликами оконных витражей.

Женщины обращаются с картами, словно исполняют священный ритуал. Фигуры на картах изображены в фантастическом духе. По мере того как необычайно утонченные пальцы Мандры лениво собирают карты одну за другой, выражение ее лица неуловимо меняется. Оно такое безжалостное, коварное, первобытное, почти каменное, что Альрауне рядом с ней кажется теперь невинным, похожим на эльфа ребенком. Вид у Альрауне робкий, испуганный, растерянный.

На одной из открывшихся карт изображено овальное лицо женщины с причудливой прической, как на японских гравюрах. Женщина смотрится в зеркало. Мы глядим в нарисованное зеркало, и оно становится настоящим зеркалом с великолепно инкрустированной ручкой из зеленоватой бронзы. В зеркале мы видим лицо Мандры – на нем все то же безжалостное, коварное, первобытное выражение. Затем в зеркале сменяются кадры – улочки Лахора, Вавилонские сады, Тадж-Махал, храмы Греции, невольничий рынок Александрии, мечеть в Мекке, гаремы и гурии – одно видение растворяется в другом, как вода растворяется в дымке.

Альрауне смотрит через плечо Мандры с возрастающим удивлением. Она разглядывает образ Мандры, пылая восхищением, почти поклоняясь ей. Снова лицо Мандры появляется в зеркале, оно медленно и незаметно для глаза изменяется в обратном порядке, первобытная

каменная маска снова становится лицом юности, головкой с классическими чертами, экзотической, будто выгравированной на меди. Странное, неотвязное лицо с большими доверчивыми глазами.

Теперь Мандра многозначительно и таинственно подносит зеркало к Альрауне, и Альрауне глядится в него. И ее глаза расширяются, изумлению ее нет предела. Она отшатывается, а затем еще ближе подносит зеркало и всматривается в него еще внимательнее. В зеркале мы видим не лицо Альрауне, но лицо Мандры, а рассмотрев, замечаем, что лик Альрауне проплывает поверх лица Мандры, как луна скользит перед лицом солнца. Все затуманивается, а потом лица Альрауне и Мандры сливаются в одно общее лицо. И снова становится прежним безжалостным, коварным, первобытным, похожим на маску лицом Мандры.

Теперь внимание сосредоточено на рамке зеркала: мы видим, что это игральная карта с оборванными краями. Эти обмахрившиеся, обветшавшие края принимают самую разнообразную форму – барашек волны, стенка кратера, жестокий изгиб губ, острие кривой восточной сабли, нос корабля, листик с дерева, очертание облака, рыбий плавник, тысяча и одно видение на этом удивительном контуре.

Мандра собирает карты и отдает их Альрауне. Альрауне тасует колоду и веером выкладывает на постели. Одна карта падает на пол рубашкой вверх. Альрауне наклоняется, чтобы ее поднять, и в ужасе смотрит на нее. На карте мужчина с длинной белой бородой, глаза у него закрыты, руки сжаты и направлены в небеса, губы бормочут молитву. Мандра собирает карты, перемешивает и снова веерообразно раскладывает на постели. Одна карта падает на пол рубашкой вверх. Она наклоняется, чтобы ее поднять. Края карты становятся дверным проемом, дверь медленно отворяется, а за ней – длинная, узкая келья, узкая, как щель, она сужается еще и еще. В конце коридора – лысый старец, он сидит перед освещенным глобусом, который медленно вращается. Старик поет глубоким гортанным голосом и слагает пальцы в священные знамения. Глобус мерцает мистическим голубоватым светом. Старик и глобус сближаются. Теперь голова старика уже внутри глобуса, параллели и меридианы превращаются в забрало, за которым упрятано его лицо. Пальцы перестают дергаться, они заключены в стальные перчатки. Все его тело облекается в доспехи, но мистический голубой глобус с головой старца внутри продолжает вращаться. Наконец глобус останавливается, стальное забрало открывается. Открывается и захлопывается много раз подряд. Всякий раз, когда забрало поднимается, голова старика высовывается наружу, но всегда слишком поздно. Когда забрало поднимается в последний раз – оттуда выпрыгивает гомункул. Гомункул растет и растет, пока не достигает потолка. Старик в доспехах ужасается. Голова начинает вращаться с молниеносной скоростью, свет от голубого становится фиолетовым и гаснет, рассыпаясь брызгами. И когда это происходит, доносится звон металла о металл, тугий, вибрирующий гул, который немолчным эхом пролетает сквозь длинный сумрачный коридор. В тусклом сиянии мы видим, как огромный кузнечный молот обрушивается на стальную маску, разбивая ее. Доспехи разваливаются, и из-под них выкатывается эмбрион, недоразвитый зародыш с одним глазом, его тельце скрючено, ручки и ножки скручены длинными волосатыми колтунами. И возвращается шум, он все громче и громче, все сильнее и сильнее его раскаты, громовые, ужасающие, а следом раздается дикий рев человеческих голосов, море страха, которое подкатывает под лязг молота о наковальню.

## V

Улица в перспективе. По ней, словно разгневанное море, проносится вопль ужаса. Поверх сумятицы, беснования, поверх истошных стенаний и проклятий раздается дикий лязг колоколов, тысячи колоколов на все лады бьют тревогу! Улица запружена людом, высыпавшим из домов, и все кричат: «Тревога! Тревога!» Они падают друг на друга, словно под ураганным ветром, одежда задирается на головы, их безумный напор сдвигает с места каждый камень на

мостовой. Кто-то несется, по-гусиному вытянув шею, так что вены лопаются, словно виноградины. Все окна в домах лихорадочно распахиваются. Голые и полуодетые люди выпрыгивают из окон на головы бегущих, прямо в гущу обезумевшей толпы. Кто-то второпях судорожно пытается отворить окно – и не может, парализованный страхом. Кто-то выбивает стекло стульями и выбрасывается вслед за ними вниз головой. Кто-то открывает окно и молится, кто-то поет, распевает исступленно, колотя себя кулаками в грудь. И без усталости трезвонят колокола, тысячи и тысячи колоколов, а внизу толпа накатывает и множится, и дома дрожат от людского топота так, что ставни обрываются с петель и падают, и люди бегут с рамами на шеях. А гвалт усиливается, и ветер метет вдоль по улице с необычайной яростью. В воздухе мелькают обломки ставень, обрывки одежды, руки, ноги, скальпы, вставные челюсти, браслеты, стулья и блюда.

Внезапно в окне дома звездочета вспыхивает синий огонек, и в тот же самый миг начинается град. Градины, каждая размером с фарфоровое яйцо, обрушиваются с неба, рикошетом отскакивают от стены к стене со стрекотом автоматной очереди. Трижды вспыхивает огонек в окне звездочета. Затем в кадре он сам, открывающий черную шкатулку.

Теперь происходит нечто непостижимое. Это похоже на бред. Белый день, но небо усыпано звездами. Град прекратился, но слышен непрерывный шелестящий шум ливня, идущего где-то в отдалении. Звук такой, будто жестянка позвякивает о жестянку. Дома исчезли. И только черная земля с погибшими деревьями на ней, из-под корней этих мертвых деревьев огромные толстые змеи изрыгают языки пламени. Люди пляшут среди огнедышащих змеиных языков, их тела окровавлены, глаза вращаются в диком раже.

Пока над черной пустошью продолжается пляска колдунов, и языки пламени расщепляют деревья, а тела истекают кровью, звездочет сидит у раскрытого окна и смотрит внутрь черной шкатулки. Сугубое, жуткое безмолвие обволакивает его жилище. Внутри черной шкатулки находится голубой шар – глобус, который медленно вращается. Глобус украшен звездами, звезды расположены в виде знаков зодиака. Звездочет сидит у окна в глубоком забытии, уронив голову на грудь. Входит служанка и придвигает к нему маленький столик, расстилает на нем скатерть. Затем она вынимает голубой шар из шкатулки и помещает его на столик перед звездочетом.

Сцена делится надвое. С одной стороны – окно звездочета, столик и голубой шар. С другой – черная пустошь и колдовской шабаш в полном разгаре, звезды сияют ярко, солнце нещадно льет с небес оранжевое сияние, деревья обуглены и покорежены огненными языками змей. Звездочет безмятежно сидит и рассеянно погружает руку в шар, который теперь уже не шар, а чаша, полная золотых рыбок. Одну за другой он вытаскивает их и глотает. Тем временем участники шабаша веселятся посреди черной пустоши. Они подбирают с земли голубоватые фарфоровые яйца и швыряются ими друг в друга. Воздух зелен, как трава. Звезды роятся все гуще и сияют яростным блеском. Кажется, звезды приблизились к земле, и свет их настолько ярок, что деревья взламываются, трещат. Из нутра мертвых стволов, из каждого дупла опрומетью выбегают звери, и все звери чистейшего белого цвета, белоснежные. Колдуны совокупаются с животными, а окончив блуд, начинают убивать зверей. Затем набрасываются друг на друга и ножами, и зубами, и ногтями рвут друг друга на части. Земля становится сплошной огромной лужей кровавой блевотины.

И вот, когда почва усыпана изуродованными белыми телами, когда конца-края им не видно, звездочет вдруг берет флейту и, высвистав скорбный звук, многозначительно указывает на звезды. В тот же миг чаша превращается в человеческий череп, и неожиданно из черепа раздается странное песнопение, мелодия горестная, нездешняя. В кадре снова улица, в конце которой стоит дом звездочета. И снова толпа несется по улице, море человеческих тел, перекошенные от ужаса лица, мужчины без рук, женщины со снятыми скальпами. Из маленького дома в конце улицы доносится потусторонняя музыка кены.

На улице не слышно ни звука, лишь это странное нездешнее песнопение. Люди несутся, словно призраки бессловесные, только слышится стон, будто ветер воет. Череп в окне превращается в дверцу – дверцу грушевидной формы с двумя маленькими лепестками в центре. Мандра и Альрауне убегают от толпы, их плащи и волосы развеваются за спиной. Когда они достигают двери, лепестки размыкаются и втягивают беглянок внутрь. Лепестки смыкаются, дверь превращается в череп, череп – в лицо звездочета. Лицо округляется от страха, от удивления, от ужаса. Лицо становится похожим на мертвую луну, на ней ни рта, ни носа – лишь два огромных кратера глазниц.

## VI

Каморка звездочета, уставленная книгами и склянками. Сам звездочет похож на ожившую механическую фигуру, целиком сделанную из металла. Он сидит в серебристом кресле и смазывает маслом какой-то механизм у себя в груди. Механизм состоит из колесиков, похожих на те, что внутри часов. В грудной клетке медленно раскачивается маятник. Звездочет, похоже, и не догадывается о присутствии Мандры и Альрауне. Он переворачивает зеленые пузырьки, переливая янтарную жидкость из одного сосуда в другой. Взяв с полки какую-то книгу, он выдирает со страницы несколько слов, скручивает и просовывает их в горлышко зеленой колбы. Слова начинают дымиться и вдруг обращаются в пепел и осыпаются на дно. Он повторяет этот опыт несколько раз. Слова всегда дымятся и опадают пеплом на дно сосуда. Звездочет возвращается в кресло и опять смазывает механизм у себя в грудной клетке. Он надевает черные очки, дурацкий колпак и пару рогов в придачу. Он опускается на колени и что-то ищет на полу. Пол подобен атласу, разрисованному материками, морями, реками, озерами, горами. На четвереньках он странствует от одного континента к другому, пока не добирается до маленького лилового островка. Островок омывается голубым морем, по морю плавают серебряная ладья, на носу которой стоит Мандра, волосы струятся у нее за спиной густыми волнами. Кораблик крошечный, а Мандра еще меньше. Она стоит на носу кораблика и поет. Звездочет наклоняется, прислушиваясь к песне. Ему кажется, что он слышит человеческий голос. Он вытягивается во весь рост и, держа кораблик на ладони, слушает Мандру, как замороженный. Пока он слушает, книги сами по себе открываются, слова вылетают оттуда и танцуют по комнате, словно пылинки в солнечном луче. И вот пришел черед слов, которые осыпались пеплом на дно колбы, слова взлетают дымком, спиральками клубятся из узенького горлышка и роются вокруг головы звездочета. Тело его уже не из металла, а из плоти и крови, и кровь бледно мерцает сквозь прозрачную белую кожу.

Голос Мандры теперь становится более явственным. Песня возносится, звучит все громче, все выше, пока комната не наполняется фиолетовым сиянием. Длинным, изящным пальцем Мандра кругом очерчивает сердце звездочета. Круг вспыхивает пламенем, а когда пламя догорает, мы видим крест, вырезанный на сердце. На кресте появляется распятый Христос, шея сломана, бок пронзен пикой. Распятие меркнет, и вот это уже статуя Венеры, которую тут же сменяет другая – статуя Афины Паллады. Она тоже исчезает, и вместо изваяний и распятия остается лишь пылающий круг, механизм с колесиками. Минуту-другую колесики вращаются во всю прыть, подобно динамо-машине, а потом механизм внезапно замирает. В это мгновение звездочет скидывает руки и вопит, как одержимый: «Бискра! Маратта! Вальево! Сьенфуэгос!»

Последний возглас перекрывается голосом Мандры, пронзительная, буравящая песня, которая рвет паруса корабля. Комната медленно рассеивается – книги, колбы, голубая чаша и плавающие материи затуманиваются, как очертания сновидений. Мандра стоит на носу корабля, глаза ее завязаны, а в правой руке – весы. Ладья медленно погружается в воду, а звездочет тем временем выходит из дому, вытянув перед собой руки и двигая ими, точно плавниками.

Он идет сквозь густой туман, как будто по дну океана. Вытянув руки, он шагает, переплывает туман. Он идет в глубинах моря, пересекая затерянный континент, который теперь населяют мужчины и женщины подводной расы, рожденные под водой мужчины и женщины с водяной пеленой на глазах. Словно слепец, он оступается на руинах древних городов, строения которых раскачиваются, как тростник, и краски тают, как будто радугу расплыли в черных ледяных глубинах моря. Над звездочетом движутся обитатели затерянного мира: тела их просвечивают, отбрасывая зеленовато-желтое мерцание, они колышут стопами, легкие и гуттаперчевые, как балерины. Через храмовые звонницы проплывают огромные, похожие на водоросли искрящиеся рыбы, плавниками нежно качая колокола. То, что кажется массивным городом, колеблющимся в изломах радужного света, на самом деле текуче и проницаемо, как сон. Плавающими шагами жители проходят сквозь стены, не оставляя ни прорех, ни разломов, ни рваных краев. Их водянистые глаза блестят, как изумруды, голоса едва различимы за оглушительным гудением колоколов. Им неведомы тяготы. Ничто их не ранит. Все течет, все меняется, это так же просто, как зевнуть или разжать кулак. Нескончаемое пиршество красок, как внутри бриллианта. Нескончаемое пиршество, как будто все бушующие на поверхности штормы сулят им манну небесную. Все летит кувыркком сквозь алмазный свет глубин. Океанское дно усыпано сокровищами земли. Море кишит богатствами, вырванными у суши. Здесь все дается без усилий. Только открой рот – и пей. Только расслабься – и спи. Поверх качающегося, колеблющегося города с прозрачными стенами и немолчными колоколами играет поток отраженного света, бесконечное мерцание угасающей радуги, дымка и отсвет твердой сердцевины алмаза. Вот она, радость тела, освобожденного из застенок материи. Радость шелковистых поглаживаний, шелковистых касаний колеблющихся растений, гибких веток, золотых плавников, наэлектризованных самой жизнью. Радость нескончаемого оргазма, непрерывного колебания в гамаке. Радость звука, пронзающего поры, подобно свету. Радость видеть сквозь, вовне и вокруг. Радость фосфорического мерцания, вечного излучения, ночи, вечной ночи, усеянной звездами. Радость непрерывного движения по спирали, непрекращающегося экстаза, неумолчной песни.

## VII

Комната в гостинице. Мандра лежит на железной койке, рядом с ней – опиумная трубка. Комната очень мала, потолок опутан паутиной. Мандра лежит совершенно неподвижно, глаза ее закрыты. Ступни торчат из-под простыни – две великолепные ступни, белые, как мрамор, с голубыми венами, выступающими, как ртутные полосы. Каждый пальчик – совершенство до кончика ногтя. Никогда еще мир не видывал столь совершенных стоп.

Мандра в трансе. От тела лежащей Мандры отделяется еще одна Мандра с лицом Альрауне. Теперь в комнате две Мандры – одна распростертая с торчащими из-под простыни ступнями, и другая – с улыбкой стоящая в изножье кровати. У той, что улыбается, красно-золотые глаза джунглей, глаза, будто мерцающие из недр пещеры. Это глаза ящерицы, нежащейся на солнце, холодные, скользкие глаза змеи с раздвоенным языком. Глаза переливаются, как драгоценные камни под колесом ювелира. Глаза идолицы, пламенеющие в дебрях джунглей.

Комната, похожая на железную клетку. С потолка свисает труп повешенного. Он повешен за ноги, его безжизненная рука сжимает огромный колоколообразный цветок с толстыми, спутанными корнями. Тело мертвеца медленно раскачивается туда-сюда над распростертой фигурой Мандры. Глаза у Мандры закрыты. Туда-сюда раскачивается безжизненное тело. Будто пронизанное тяжким ароматом цветка, опоенное тело Мандры слегка содрогается. Движение во сне. Комната изменяется, как во сне. Она уменьшается, уменьшается, стены запотевают. Густое марево поднимается от невидимых созданий, как пар в прачечной. Воздух

наполнен сигаретным дымом. Ничего не видно, кроме тела Мандры, лежащей на кровати и чуть шевелящейся во сне.

Звук человеческих голосов, рыдания, низкие истерические стоны, всхлипы, взвизгивания и взрывы хохота. Во мраке мигают кончики сигарет, дым завивается спиральными колечками. Над телом Мандры появляются два мансардных окна, а в них заглядывают двое жабобразных мужчин с длинными зелеными волосами и телами сигарного цвета. Они смеются и рыдают, скрежещут зубами, бормочут и причитают, стонут от хохота. Они обсели окна, как мошки, прилетевшие на свет. Их поливает дождь, но они совершенно сухие. Дождевая влага всасывается фибрами волос и просачивается внутрь мозга. Теперь в окно видны только мозги – петли и петли серовато-белого мозга, сквозь которые медленно сочится дождь. Сыплется снег, и мозги замерзают. Обнаженная женщина проходит сквозь заледеневшие мозги, с клинком между ног. Сосульки пронзают плоть, ноги женщины окровавлены. Женщина проваливается сквозь трещину во льду. Она падает на кровать все в той же комнате, падает в ночь. Она тихонько шевелится, будто во сне. Ступни ее торчат из-под простыни, как прежде. Две совершенные ступни, мраморно-белые, с проступающими венами, голубоватыми, будто прожилки ртути. В долгой ночной тишине слышится собачий лай. Она открывает глаза на миг, а там, в окне наверху, тот мужчина, которого она любит, прокладывает себе путь через замороженные мозги. Он держит меч, который она уронила во время своих блужданий. Он рубит и рассекает, пока она не вскрикивает от восторга. Звук падающего тела, труп повешенного валится с потолка. Комната снова наполняется хохотом, дикими, душераздирающими, истерическими воплями, долгими, ледящими кровью стонами. Хохот, хохот, словно все дома для умалишенных выпустили своих жертв.

Мандра в ужасе открывает глаза. У изножья кровати стоит Альрауне. Черты ее смазаны, кроме глаз, которые теперь сверкают, как два самоцвета в глазницах идола. Мандра с мольбой простирает руки. Комната уменьшается. Комната оплетена паутиной. Паутина образует плотный балдахин над кроватью. В то же мгновение истерический смех смолкает, незаметно модулируя в мягкие, воркующие негритянские голоса, будто льющиеся из репродуктора. Кровать, на которой лежит Мандра, усыпана галькой. С потолка свисают громадные ножницы, они открываются и закрываются, разрезая паутину. Но паутина восстанавливается с той же скоростью. Тела Альрауне почти не видно, видны лишь движения ее рук, ее отчаянные попытки освободиться от паутины, опутывающей ее предплечья. Мандра, лежа под балдахином из паутины, умоляюще протягивает руки. Ее взгляд прикован к губам Альрауне, из которых исходят воркующие негритянские голоса. В экстазе она глядит на Альрауне, чье лицо неразлично – лишь большие, сладострастные губы, извергающие каскады цветов, драгоценных камней, а под конец – поток жидкого огня. Мы снова видим ножницы, раскрывающиеся и закрывающиеся наверху, воссоздающуюся паутину, гальку на кровати, вытянутые руки Мандры, ее напряженную шею, застывший экстатический взгляд. Там, где минуту назад стояла Альрауне, теперь повисла огромная монета с изображением Моны Лизы, отчеканенным на ней. Черты лица смазываются, остается только непостижимая улыбка. Снова вспыхивают глаза, красно-золотые очи джунглей, очи идолицы, пылающие в зарослях. Мандра мучительно тянет руки. Над балдахином из паутины движется процессия. Фигуры одна за другой прощально машут ей. Призраки возникают и исчезают. Все машут на прощание. Длинная процессия мужчин и женщин, которые текут сквозь паутину, а потом огромные ножницы отсекают их, мерно открываясь и закрываясь.

Мандра падает на кровать в слезах. Глаза ее закрыты. Ступни выглядывают из-под простыней, как прежде. Кровать превращается в сапфировую ладью, плывущую в коралловом море. Мандра стоит на носу корабля и поет. Издалека доносятся звуки лютни. Кадры Альгамбры, прохладные сады, жидкий огонь, струящийся по коридорам, самодовольные павлины, вышагивающие по мраморным плитам, лакированные стены, отделанные самоцветами. Ладья

плывет по коралловому морю, паруса наполняются дыханием песни Мандры. Надутые паруса на фоне небес, испещренных перламутровыми облаками. Песня взлетает, вздымаются паруса, вспухают облака, корабль опасно кренится. Земля и небо кружатся. Мандра стоит прямо, волосы развеваются у нее за спиной, глаза сияют. Корабль взлетает и падает в волнах из стекловолокна. Голос льется, как струя жидкого огня. Паруса разрываются, облака раскалываются. Края парусов, края облаков обгорают, как воспламенившиеся тряпки. Над линией горизонта возникает гигантская морская раковина, в углублении которой видна фигура Венеры. Контуры раковины проступают со всей четкостью: они завиваются в бесконечную спираль. Над горизонтом восходит морская раковина, бесконечная завитушка. Под ней – радуга в обратном порядке, словно отраженная в море. Радуга раскалывается, цвета разливаются, растекаются. Корабль кренится. Корабль медленно погружается в волны из стекловолокна. Коралловое море становится алмазными искрами, как будто звезды внезапно ссыпались в море. Город, весь сотворенный из кораллов, поднимается с океанского дна. Снова рыбы с электрическими плавниками, колеблющиеся, волнующиеся стены, звонницы с медленно раскачивающимися громадными колоколами.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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