

Глава 1. Султанахмет

Стамбул, Константинополь, Царьград, великий город, «стоящий на водах многих», мечта вековая, золотые ворота меж Европой и Азией, символ величия и, одновременно, брэнности человеческих устремлений... Попав сюда, ощущаешь средоточие сил, энергий, аур — различных по своей сущности, от высоких до низких. Не на день, не на неделю, а на месяцы, на годы надо приезжать сюда. Жить, дышать его воздухом, его пылью, его страстью, его старостью.

И, приехав сюда, надо бы отрешиться от современности. Прохладный мрамор и мягкие кресла в холле отеля не стоит отвергать, ведь в каждом деле нужен отдых. Но пусть в памяти останется иное. Многоголосие веков, многоцветие камня и глины, твёрдость закаменевшего во времена незапамятные известкового раствора, впитавшего и не отдавшего кровь и жизнь.

Выйдем из бесшумного и быстрого трамвая у остановки Султанахмет и, не отвлекаясь на пестроту лавочек, пойдём, куда глаза глядят. Угадать, куда же обратится взор, несложно, ибо совсем недалеко взлетают в небо десять минаретов — это Султанахмет и Айя-София. Туда. Туда, но по пути проходишь какие-то невысокие руины из красной плинфы. Стоит остановиться, ведь это ипподром древнего Константинополя, арена буйных игр и жарких страстей.

Спорт как средство политики, точка опоры государственности, национальный символ и скрепление противоборствующих сил общества — во всех этих ипостасях, взаимно связанных, направляющих и усиливающих друг друга, спорт был до самой сердцевины своей полно и адекватно понят и применён только тоталитарными империями двадцатого века. Но ничто не ново под луной, и багалии «голубых» и «зелёных», бывших в ранней Византии, по сути, политическими партиями, чем-то вроде тори и вигов в Англии, так вот, багалии эти, и расправа Юстиниана над восстанием «Ника», и стадион, ставший полем казни мятежных горожан — всё это слишком созвучно веку двадцатому, чтобы быть просто кадром исторической хроники или парой фраз из туристического путеводителя. Кстати, о путеводителях. Приходит какое-то непостижимо соблазнительное чувство,

крамольная, может быть, даже непристойная догадка — не есть ли все эти перечисления веков, государей, архитекторов, полководцев и прочих знаменитостей, пересыпанные датами, которых никто не запоминает, за исключением единичных чудаковатых индивидуумов — не есть ли это один из символов Леты, забвения? Пройдёт праздный турист, увидит эти «объекты культурного наследия» на дисплее своего цифровика — красиво, но, увы, до ужаса банально. И файл, кстати, стирается так же до ужаса легко...

Но есть воображение, есть любовь, есть поэзия. И есть ещё страх — тот страх, что неведомыми путями, недоступными научному познанию (и, надеюсь, навсегда недоступными!) проникает в сознание среди этих руин, этих «священных камней». Любовь среди руин — символ прерафаэлитов, юность, соединившаяся с древностью, роза, взшедшая из крови тысяч обезглавленных янычаров (здесь было своё «утро стрелецкой казни») — эти властные содрогания Духа (не стану говорить слово «ноосфера», ибо здесь не разум, а нечто совсем иное) — всё это так близко, что нельзя не почувствовать. Было бы желание. Впрочем, на нет и суда нет.

Да и самого ипподрома тоже нет, осталось лишь название, или что-то воображаемое — то ли мечта, то ли воспоминание. Нужно очень сильно разогреть воображение, чтобы в низких неказистых руинах увидеть закруглённую, «разворотную» часть некогда огромного строения. И только обелиски да «змеиная колонна», памятники, украшавшие некогда центральную часть ипподрома, — зримы. Причём, даже не зная ничего, обязательно станешь всматриваться. Сначала — больший из обелисков, сложенный из каменных блоков, часть которых выщерблена, полуразрушена, отчего создаётся впечатление древности, но она, эта древность, всегда и везде относительна. Древность новгородских соборов, римских терм и палеолитических пещерных росписей неодинакова. Так и этот обелиск — он принадлежит эпохе византийской и куда моложе меньшего, но значительно лучше сохранившегося египетского обелиска, высеченного целиком из гранита при Тутмосе III, а в Константинополь привезённого

при императоре Феодосии Великом. Он издал похож на косо заточенный карандаш, его заострённая верхушка асимметрична, и эта «неправильность» выделяет его, придаёт индивидуальность. У него есть турецкое имя — Дикилиташ, и сравнение с карандашом гиганта радует поначалу своим рифменным созвучием, но, увы, очень скоро огорчаешься, узнав здесь одинаковость корня — тюркского «таш» — камень.

Но большинству этот безостановочный поиск рифмы, это «просеивание» слов, то спонтанное, то осознанно методическое, совершаемое часто автоматически, на ходу, как некое рутинное каждодневное действие, о, большинству это непонятно, как, впрочем, и мне непонятны изыщные рисунки иероглифов, покрывающих грани Дикилиташа. Разве что из нескольких популярных изданий по Древнему Египту вспоминается «картуш» — рамка плавных очертаний, окружающая имя властителя, а коли так, то можно срисовать, или сфотографировать, а потом найти на фотографии имя Тутмоса III. Впрочем, и тут легко обмануться, ибо фараоны носили несколько имён — личное, тронное, ещё какое-то, а что написано на обелиске, так и остаётся тайной, так что *procul este profani*. Любитесь, но не пытайтесь проникнуть в тайну.

А времена нынешние таковы, что и самые ленивые у нас в той или иной степени знакомы и с научно-популярными опусами, и, что куда хуже, с альтернативной «наукой». Ничто так не раздражает во всём этом, как причудливая смесь мистики и фантастики с грубым рационализмом. Честное слово, куда приятнее фантазии древних, и мне было бы, не скрою, роднее считать Дикилиташ скипетром царя циклопов, или лестригонов, или иных каких великанов из диких лесов и гор юности человечества, чем изделием неких башковитых пришельцев, оставивших нам сей Артефакт то ли для доказательства своего всемогущества, то ли затем, чтобы донести нам на полированных гранитных гранях некое послание.

И всё же он дразнит и манит, этот классически-красный монолит, и титаническим деянием предстаёт даже не история его создания, но позднейшая эпопея его транспортировки. Дикилиташ стоит на четырёх бронзовых опорах, которые, в свою очередь, связаны с мраморным блоком — а на блоке этом позднеантичные барельефы рассказывают, как Артефакт погрузили на корабль, как везли его по бурному морю. Вспоминается позднее — стоит в Париже на Place de la Concorde ещё один такой обелиск, а на основании его закреплена бронзовая пластина с мудрёным чертежом целой кучи кабестанов, канатов и прочей механики, с помощью которой монолит был поставлен вертикально. Уместна тут и читанная мной в детстве газетная статья о том, как выбирали в украинском карьере монолит для памятника Марксу на Театральной площади

и как потребовалась специальная, уникальная платформа, чтобы везти его по железной дороге.

И ещё одно. Он какой-то уж очень хорошо сохранившийся, этот Дикилиташ. Гранит совсем свеж, ярк, минеральные зёрна его по-прежнему крепко сцеплены друг с другом, а мрамор с рельефами, изображающими императора Феодосия и его сановников — оплыв, изъеденный водой, понемногу растворяющей камень, и зелёные подтёки окисляющейся бронзы покрыли его. Что древнее? Вопрос становится бессмысленным. Этот мрамор византийский, с его наивной повестью о великих усилиях, предпринятых для того, чтобы приподнять, переложить, погрузить и привезти Артефакт — всего лишь полустлевыший пергамент, а гранит египетский подобен Слову, что не стареет и не зависит от распада бумаги и аппетита книжных червей.

Третий памятник ипподрома — уже не обелиск, а странная бронзовая витая колонна, и нужно обладать либо знанием, либо очень живым воображением, чтобы увидеть в нём тела трёх сплетённых змей. Давным-давно сломали крестоносцы верхнюю часть монумента, и бронзу ту переплавили невесть на что, а была она головами змей, на которые опирался треножный огромный жертвенника Аполлона Пифийского, и стояло это великолепие рядом со знаменитым храмом в Дельфах. И душа замирает, когда узнаёшь, что эти змеи и треножник были отлиты из трофейных щитов, взятых эллинами при Платее. И тогда понимаешь суть мистического представления о душе вещи и о духе создания искусства, нестарящем, бессмертном, в неких эмпиреях остающемся и тогда, когда его материальное воплощение давно уже расточилось на бутовый камень, рассеялось пеплом, а то и распылилось на атомы.

И эта бессмертность былого уже не оставляет, не отпускает; ей достаточно было того малого, что сохранилось на ипподроме, давно уже ставшем частью парка в центре Стамбула. И раз уж мы прикоснулись к нему, предоставим слово фантазии, не претендуя на археологическую точность, но уповая на ту истину, что может дать только поэзия.

Среди дорожного угара,
крикливой толчеи машин,
среди сумятицы базара,
среди ничтожества руин

я ощущаю тлен живого,
и вижу мёртвое живым,
и сердца жадная тревога
течёт по пыльным мостовым

туда, где над песком арены
народ беснуется, крича,
и кони раздувают вены
предощущением бича,

и бронза яростного гонга
над бурей искажённых лиц
протяжно возвещает гонку
каппадокийских колесниц,

и память камни собирает
в тугие мускулы аркад,
и кровь, и золото—до края
ты ими полон, Цареград.

Гигантская опрокинутая чаша Царьграда—купол Святой Софии, увенчанный золотым полумесяцем, всплывает над кронами деревьев парка. Он тяжёлый, словно шлем великана, и опирается на столь же, если не более, тяжеловесное здание. Кажется странным, что на исходе античности, когда подводились итоги эпохи Гармонии, возникло столь экспрессивно-мощное и циклопически-громоздкое сооружение, небогатое внешними украшениями, не радующее соразмерностью колонн, застывших в экстазе под напором архитрава, но влекущее иным, титаническим масштабом, и созданное как будто не по правилам, не как принято было, но вопреки всему этому, взрывным напряжением человеческого духа.

Она подавляет и влечёт, а вблизи неё уже теряешь перед огромностью стены, и, притягиваемый некоей силой, действующей подобно гравитации, но не имеющей названия и не воплощённой в формулах, оказываешься внутри великого храма. Какой контраст внешнего и внутреннего, формы и содержания! Если снаружи София подавляет, то внутри—возносит. Объём её воздушен и лёгок, и именно там—дышится. И не давит купол, но зовёт—выше и выше...

Собор древен, его выстроили при Юстиниане, когда ещё неизвестны были секреты и способы, открытые мастерами Ренессанса, умевшими поставить свод на четыре столпа. София же—трёхнефная базилика. Но центральный неф так широк, так далеко раздвинуты ограничивающие его ряды колонн, что он-то и составляет почти всё пространство Софии. И изнутри совершенно непонятно, на чём держится огромный купол, льющий свет, что свободно наполняет всё пространство храма.

Вот здесь и разгадка внешней тяжеловесности Софии. Купол покоится на массивных опорах, выступающих по его бокам и создающих впечатление грузности, особенно отчётливой в сочетании с монолитностью стен. Форма и содержание находятся в разительном, очень сильно чувствуемом противостоянии, и тяжесть формы нужна, необходима—для лёгкости содержания, для воздуха—духа и сущности Софии. Истинная мудрость тяжела и непонятна со стороны, но легка и воздушна в сути своей, для понявших её. Истинная мудрость духовна, но одета плотью, а иногда и бронёй.

Противостояние формы и содержания, духа и вещества, лежащее в основе эстетики христианской, в чём-то отрицающей, но чем-то и дополняющей эстетику античную, проявлялось многократно в архитектурных формах. Лучший пример—Покровский собор в Москве, с его скороморошеской пестротой и азиатской вычурностью архитектурных объёмов—в этой внешности выразилось, если не по желанию зодчих, то по хотению народному, наружное веселие Блаженного, танец Давида, попрекаемого Мелхолой, карнавальная ряженность. Наполеон называл его мечетью, и был в чём-то прав, ведь этот собор надел на себя маску восточного храма, притворился не тем, чем он есть. А внутреннее пространство Покровского собора темно и тесно, ибо оно посвящено аскезе. Это узилище, темница духа страдающего и искупающего, это скит, который не надо искать, ибо он—в сердце.

На грани тьмы и света, на рубеже моря и лавы, в сопряжении и столкновении плотского праха и бесплотного духа рождаются шедевры, и в этом глаз учёного видит закономерность, а сердце поэта—истинную гармонию, отзвук замысла Божия, сущность самого творчества. И здесь, продолжая разговор о Святой Софии, стоит получить оглядеться, потому что в таком сосредоточении творческих сил можно увидеть небезыңтересные и поучительные детали процесса, в исследовании которых смогут найти общий язык интуиция поэта и педантичность классификатора-эмпирика.

Стоит подойти к границе главного нефа, где возвышаются огромные пёстрые мраморные и порфи́ровые колонны. Пишут в путеводителях, что колонны эти вывезены были из храма Артемиды Эфесской, того самого чуда света, что сжёг Герострат, и восстановилвала потом вся Греция, но это оказалось не под силу, пока Александр не дал на завершение реставрации часть своей военной добычи. Так это или нет, но единственная сохранившаяся колонна великого храма в Эфесе—беломраморная, с каннелюрами, кроме того, она больше, чем те, что мы рассматриваем. Остаётся догадываться, что колонны Софийского собора взяты из внутреннего убранства храма Артемиды. Их некогда зеркально полированный камень где-то истерт, где-то выщерблен, где-то, кажется, изъеден, растворён с поверхности солёным морским воздухом, что столетиями вдвухвал босфорский бриз через огромные двери собора. Эти колонны древнее собора, но стали его органичной частью. Подобное явление нередко, если имеешь дело с древностями. Так, в средневековых церквях афинской Анафитотики можно видеть мраморные фрагменты, упавшие когда-то с круч Акрополя и ставшие строительным материалом. Так в иконостасах русских храмов стоят иконы, что много древнее самого сооружения и что были

некогда святынями более древних, может быть, деревянных храмов.

Продолжая аналогию, увидим, что и в литературе встречается подобное. «Песнь Деворы» — древнейший фрагмент (XII век до Р. Х.), встроенный в более позднюю Книгу Судей, стал не только естественной частью повествования, но, более того, кульминацией. Высказанная мысль, облечённая в гармоническую форму, здесь и там встречается в трудах по философии, эстетике, истории, и нередко только там и сохраняется в своём первоначальном, пусть и фрагментированном, виде, как барельефы «Амазономахии» Скопаса, Леохара и Тимофея в стенах крепости рыцарей-иоаннитов, стоящей на руинах Галикарнаса. Мысль преобразуется и отражается, и надо много знать и помнить, чтобы в «Муравьё» Ломоносова узнать переложение эпиграммы Марциала. А иной раз бывает и так, что созданное во множестве, в ходе ремесленного копирования, пускай и очень умелого, и очень трудоёмкого, но всё же повторения, «потока», словами художника, попав в единичном или малом числе в чужую среду, становится единственным и неповторимым шедевром, вдохновляющим поэтов, становится великим символом и даже *genius loci* — как великолепные сфинксы Аменхотепа III на Набережной Искусств.

Не в этом ли сочетание смертности и бессмертия искусства, слияние Кастальского ключа и Леты? Твою мысль взяли, как древнегреческую камею, и оправили её, и вставили вместе с другими камнями, эллинистическими, римскими, средневековыми, и покоится она в стенке изящного ларца, которого касались руки сурового кондотьера и пышной венецианской красавицы с тизиановским медным отливом тяжёлых кос, и не по годам крепкие пальцы разорённого, состарившегося и вновь разбогатевшего Шейлока — и мы легко вообразим ещё и ещё, но никогда не увидим воочию ни их, ни мастеров, создавших камеи и сам ларец. И лежит он в Золотой Кладовой Эрмитажа, радуя глаз любителя редкостей, но оставляя равнодушными почитателей злата — им предлагаю полюбоваться туалетным прибором Анны Иоанновны.

И наши мысли, если каким-то из них суждено сохраниться в течение хотя бы микроскопически малого срока, скажем, ста лет, имеют шанс послужить экспонатами будущего воображаемого музея, где им предстоит сочетаться, как блескучему золоту и драгоценной, но малозаметной камее. Есть ли в этом залог некоего потустороннего, загробного счастья? Полнится ли гордостью дух Константина Великого, обозревая историю созданного им, но не увиденного в грядущем блеске Великого Града? Воскресни сегодня Пётр Великий — был бы он доволен зрелищем града Святого Петра? Хотелось бы сказать «да», как хотелось бы и сохранности, неискаженности, чистоты слова — но история

жестока, а людское недомыслие и небрежность непредсказуемы и неисчислимы.

Хочется поэтому радоваться, видя дожившую до наших дней древность, и даже граффити, процарапанные на массивной каменной балюстраде хоров не раздражают, как современная распысканная мазня на свежоштукатуренной стене ампириного особняка в Замоскворечье, но умиляют, особенно когда с грехом пополам прочтёшь имя какого-нибудь Захарияса над датой — 1637. А с хоров пространство Софии видится иным — уже внизу золотеют круглые щиты с каллиграфическими речениями из Корана, и совсем далеко стрельчатый михраб, а впереди Матерь Божия с Ходом своим, тихо плывущая по увядающему золоту мозаики, и та же тишина в древних ликах императоров и императриц.

И как-то странно знать, что храм сей — третий на месте этом, ибо существовала ещё Константинова София, а потом её сменил ещё один, более поздний храм, и лишь затем Юстиниан задумал выстроить новый собор, лучше, выше, великолепнее прочих, чтобы, войдя в космическое пространство главного нефа, воскликнуть: «О, Соломон! Я превзошёл тебя!» И как много лет позднее папа Юлий II безжалостно снёс римскую базилику Святого Петра, чтобы на её месте возвести величайший из соборов Италии, так и Юстиниан повелел снести до основания прежнее здание. Но от него остались малые фрагменты — чудный беломраморный фриз с овнами, завитки руна которых высечены были достойным резцом.

Эта фрагментарность и разрозненность дошедших до нас остатков вместе с их удивительной цельностью вызывают желание представить Софию-предшественницу, и видится она во мраморном облачении, в ритмах коринфских колонн, в неспешной повести барельефов, прочесть которую сможешь, если только обойдёшь все здание, словом, София императора Феодосия, да и первая, Константинова, кажутся воображению античными храмами. И, как всякий античный фрагмент, будь то локоток статуи нимфы, или несколько слов из оды Сапфо, он, осколок этот, паразителен совершенно немислимым сочетанием раздробленности и цельности, ущербности и исчерпывающей полноты, и это сочетание так естественно, так зачаровывает плавностью линий своих, пусть и обрывающихся внезапно, что кажется кошунственной мыслью продолжить их. Да и как продолжить? Да и можно ли что-то добавить к словам о том, что

Словно ветер, с горы на дубы налетающий,
Эрос души потряс нам... (пер. В. Вересаева)

Но есть и другое. Именно двадцатый век стал ценить дошедшее до нас в его разбитости, искаженности, невозможности и невозможности, ведь во времена Винкельмана сплошь

и рядом приделывали отбитые носы Юпитерам и Антиноям. А потом стали вскрываться нелепые ошибки этих реставраторов, послужившие пищей юмористам, а дальше всё это стало дурным тоном. Ладно бы так, но скульптура XX века начала старательно облачаться в такие фрагментированные, искусственно усечённые формы—но гармонии не возникло. Впрочем, это неудивительно, ибо гармоническое произведение можно разбить и разрушить, но, пока останется частица его, она будет нести в себе дух прекрасного, как последний праведник во граде падшем несёт в себе неосквернённую монаду света и правды. Но сколько ни разбивай то, что изначально не совершенно—в осколках не рождается шедевр.

Обратимся теперь к целостности иной, чем София, хотя и похожей на неё. Лучше всего видеть её с Босфора, когда рассвет, поднимаясь над анатолийским берегом, озаряет красную плотную мощь Софии и противостоящую ей не менее огромную, но зрительно более хрупкую, кажущуюся женственной мечеть Султанахмет, известную более как Голубая Мечеть. Она—праправнучка Софии, её воздвигли в таком недалёком от нас семнадцатом веке. Полюбился туркам-османам образ Софии, и в 1453 году падишах Мехмед Фатих, побывав под её сводами, повелел не осквернять и не разрушать великий храм, а потом София стала мечетью, крест был сменён полумесяцем, а внутри появились мимбар и михраб, соседствовавшие с образами православными (их лишь в восемнадцатом веке покрыли побелкой, но в двадцатом открыли вновь по повелению Ататюрка). Но одно дело—конверсия, переделка, даже перестройка, и совсем иное—создание собственного! Долго, почти сто лет, турки, овладевшие Царьградом, не могли соорудить свой храм по типу Софии, пока это не совершил Синан, придворный зодчий Сулеймана Законодателя. Но огромный купол мечети Сулеймание далеко, у Золотого Рога, а Султанахмет выстроена позднее, по канонам Синана.

И был Синан для турок тем же, кем для нас, русских, ещё раньше был великий Аристотель Фиораванти, строитель Успенского собора в Кремле. Оба решали одну и ту же задачу—создать огромный внутренний объём при меньших затратах, и решили её одинаково, поставив купол или пятиглавие на четыре огромных столпа, удерживающих всё здание. И как Успенский собор повторился во множестве мощных пятиглавий, дорогих русскому сердцу, так и мечеть Сулеймание отразилась в более поздних созданиях, среди которых выделяется Султанахмет. Возвели её по воле необыкновенно набожного падишаха Ахмета I, который поставил цель создать величайшую и прекраснейшую святыню, и достиг этого, и в день открытия мечети шёл в торжественной церемонии в специальном головном уборе, имитирующем след ноги Пророка,

попирающей его, властелина земного. Поневоле вспомнишь непринуждённое, а иной раз и просто равнодушное отношение сильных мира сего к святыням...

След ноги Пророка нам ещё встретится в путешествии нашем, а сейчас хотелось бы войти под своды Султанахмет, но, увы, за разговорами прошло много времени, и послышался дневной призыв к молитве. Неловко находиться среди духовного действия, не принимая участия в нём, поэтому останемся в парке, присядем на скамейку, благо их там на всех хватит, купим ароматического питья у продавца воды в колоритном белом костюме и со странным сосудом за спиной, оснащённым сифоном, с помощью которого он цедит свой крушон. И послушаем пение муэдзинов—стоит потратить несколько минут.

У мечети Султанахмет шесть минаретов, максимум, возможный в мусульманском святилище. Исключение только одно—священная Кааба, где минаретов семь. Итак, шесть минаретов, и с каждого звучит пение призыва—велик Бог, и нет иного бога, и Мохаммед пророк Его. Голоса эти звучат не в унисон, но сливаются в сложном изысканном многогласии. Единственное, что печалит—сознание того, что голоса эти—запись, усиленная репродукторами. И думаешь, а каково же было во времена оные, при падишахе Ахмете, когда взбирались муэдзины, наверное, заранее, на высоченные минареты и пели с их резных кольцеобразных балконов на разные голоса, и живой звук, не осквернённый усилителями, наполнял немедленно затихавший великий город, и молчали базары и караван-сарай, и массы людей шли к мечети. Конечно, возможность записи звука дала нам очень много. Если бы она появилась на два столетия ранее, представляется, как бы мы слушали женский хор под управлением Вивальди, могучее содрогание органа, подчиняющегося крепким пальцам Баха, детские импровизации Моцарта... Жаль, как жаль... Но жаль и того, что глас муэдзина перестал быть живым.

Ну что ж, отрешимся от мыслей печальных и дослушаем последние рефренные звуки призыва—Алла иль Алла-а-а—они прекрасны и в записи. В конце концов, мало кому из нас доведётся увидеть воочию, скажем, водопады Игуасу, но в телевизоре-то мы их видели—и это благо. Пора в путь, ведь нас ждёт ещё немало интересного.

Глава 2. Топкапы

Стамбул стоит на Константинополе, частично поглотив его, частью впитав его в себя, но огромная масса византийского скрыта здесь прямо под ногами, под тонким слоем асфальта и ещё метром, двумя, может быть, тремя—культурного слоя. Совсем недалеко от Султанахмет, стоит только пройти через лавки, где торгуют хорошими

коврами за хорошие деньги, находятся фундамента дворца времён Юстиниана. Кажется, древние греки не считали мозаичные полы какими-то особенными произведениями искусства—о них совсем не пишут древние историки и философы, их не упоминают поэты, написавшие массу эпиграмм, посвящённых скульптуре и живописи. А ведь по изображениям этих мозаик мы судим об их искусстве—так они часто встречаются, и так великолепны.

Мы уже поговорили о фрагментарности, стоит сейчас вспомнить о сочетаемости фрагментов. Сохранённые из многих осколков аттические кратеры и гидрии, десятки которых стоят в витринах каждого музея в этих краях, а сотни и тысячи дремлют в запасниках, очень часто являют собой примеры, противоположные тем негативным опытам реставрации древних скульптур, о которых уже шла речь. Здесь, среди фундаментов давно разрушенного до основания дворца, сохранилась масса мозаик, в той или иной степени повреждённых, но обычно достаточно полных, чтобы о каждой составить представление—что изображено, всегда ясно. Но дело в ином. Все эти мозаики были выложены в анфиладе залов, соединённых переходами, и вместе образовывали единое произведение, целую мозаичную симфонию в позднеантичном духе. Попробуем представить, как это было.

Гость, вошедший во дворец, должен был следовать из зала в зал. И вначале он видел картины мирной сельской жизни, нежной природы, счастливой Аркадии из эклог Вергилия. Купы деревьев, поющие птицы, прохладные потоки, поля и стада. Тихие и светлые образы сопровождают гостя в первых залах, и колористика их нежна, как летнее утро в ранние часы пробуждения земледельца, когда сама природа ещё дремлет, и лишь опыт, а иногда предчувствие обещают жаркий день. Но с каждым следующим шагом что-то начинает меняться, что-то тревожное чувствуется, и сами картины становятся динамичнее, насыщеннее красками. Волы тянут тяжёлые плуги, трудятся люди, и труд их жарок, и небо пламенеет всё ярче, и сгущаются далёкие тучи, и предчувствие грозы обещает ещё одну перемену. И она происходит, когда в следующих залах разворачивается жестокая драма. Охота! Своры псов гонят оленей, вепрь напарывается на рогатину, копыта охотников пронзают бока и грудь тигра, и алые краски наполняют мир смуты, смерти и бессмысленной доблести человека, вступившего в поединок с самой природой! Это финал, трагический финал симфонии, разрушение идиллии, распад мира, судороги агонии.

Не таков ли был конец античности, богатой на войны и смерть, но всегда умевшей противопоставить этому духовную нетленность красоты, гармонии? Но о гармонии ли говорить, имея в виду эпоху

Юстиниана? Его придворные Агафий Схоластик, Павел Силенциарий—им принадлежит множество стихотворений, обыгрывающих все темы античности, но оставшихся лишь изящными восприятиями былого, своего рода поэтическими новоделами, обращёнными назад, в обречённой попытке вернуть хоть на миг ушедшее навсегда. Но автор (или авторы) мозаик видел иное, и сотворил иное. Его произведение—грандиозное античное барокко (если этот термин вообще здесь применим, да простят меня искусствоведы!). Да, барокко—или позднее Возрождение... Идиллия, на заднем плане которой багрово-чёрным наливаются тучи. Как если бы кто задумал составить некий континуум из полотен Питера Брейгеля Старшего—его мирной зимы с тем удивительным сочетанием лирического и эпического, где умиротворение холодного и бледного зимнего пейзажа нисколько не мешает смеху ребятишек на льду замёрзшего озера, и его же inferнальных «Ужасов войны», страшных особенно даже не тем, что изображено, но теми красками, что избрал великий художник.

Размышляя об этом, приходишь к мысли об относительности эстетики искусства, способного выразить страшное, как прекрасное, а дисгармоничное и мятущееся—как целенаправленное, сверхидею, императив. И, естественно, вспоминается Лессинг и его «Лаокоон». Разумеется, и в мечтах не смею равняться с великим мыслителем, но просто желаю поговорить об ещё одном скульптурном шедевре, тем более что фундаменты императорского дворца уже остались позади, и мы постепенно приближаемся ко дворцу Топкапы—древней резиденции падишахов. Но на пути нашем есть такой объект, пропустить который было бы непростительно... хотя именно подобные объекты большинство пропускает, причём сознательно. О tempora, o mores...

Я веду речь об Археологическом музее Стамбула—но не пугайтесь, в мои планы не входит проведение экскурсии по его многочисленным залам, мы ограничимся знакомством с двумя экспонатами. Впрочем, один из них таков, что составил бы гордость любого мирового музея. Я имею в виду голову статуи Александра Великого. Она происходит из Пергама, где какой-то даровитый скульптор местной (и прославленной!) школы в III веке до Р.Х. изваял превосходную копию не дошедшей до нас работы Лисиппа, созданной при жизни Александра.

Пройдя через двор музея, где под купами деревьев тихо спят огромные саркофаги, окунаемся в прохладу старого здания и находим главный экспонат. Как сочетаются двойственность и цельность в этом лице! И ещё одно, парадоксальное в сути своей, но уже не удивляющее людей века нынешнего, хотя в античности бывшее чудом—

это ощущение движения в неподвижном, отчего статуя есть *mobilis in immobilis*, замершее мгновение полёта, прекраснейшее из воплощений противоборства духа и праха.

Его тяжёлые черты, массивность низкого лба, крутая очерченность надбровий, жёсткость носа — вся эта зримая вещественность, такая плотская, такая земная, рождённая на палестре и возмужавшая в алой крови бесчисленных сражений и в не менее алом вине столь же бесчисленных симпозионов — вот она, плоть неподвижная, тяжкая земная сущность, каменный *immobilis*, невидимые кольца змей на могучей груди Лаокоона. И сквозь эту броню плоти взрывом взлетает безумный взор широко открытых глаз, в дионисийском экстазе пророчащий славу и смерть. И рот уже приоткрывается, но он ещё расслаблен, ещё не вздулись клубками змей мускулы, ещё не взревела оплётённая жилами гортань боевым кличем «Эниалос», призывом на поле брани самого бога войны, громоносным криком, от которого содрогнулись даже слоны отважного Пора. Нет, это всё лишь предугадывается, это только будет, пусть даже остались всего какие-то миллисекунды, но сейчас в этих губах — страдание и слабость, и странная жажда нежности, женской нежности, сквозь всю жизнь проходящей — материнской теплотой Олимпиады, девическим трепетом Роушанек. «Каждый любовник — солдат» — много времени спустя скажет Овидий, и в портрете Александра сквозь черты воина проступает боль обиженного ребёнка и взывающая к нежности, сама себя разящая страсть любовника. Он на вершине блаженства, он же — в пучинах скорби, он вбирает в себя весь мир в одно немыслимое мгновение перед тем, как ринуться в хаос во главе строя гетайров. Это мгновение и есть истина, и есть жизнь, и только в нём обретают друг друга плоть и дух, становясь единым.

Впрочем, есть и другие пути, не требующие ни страдания, ни вдохновения, ни иных громких страстей, но успешно достигающие своей цели. В полутёмном зале, редко посещаемом ленивыми и нелюбопытными туристами, находится отменная коллекция разновременных и разнокалиберных саркофагов из раскопок Сидонского некрополя. Перл этой коллекции — огромный, траурно-чёрный базальтовый саркофаг позднеегипетской эпохи, высеченный для удачливого египетского военачальника, который смог (правда, последний раз в истории) вернуть под жезл фараона (да будет он жив, здоров и могуч!) азиатские провинции. Совершив сие деяние, стратег почил и упокоился вдали от земли Кемт в своём великолепном саркофаге, но, увы, ненадолго. Азиатские земли вновь, и теперь уже окончательно, отложились от Египта. Некий сидонский царёк, захмелев от обрётённой незалежности, провёл ревизию государственной собственности и здраво рассудил,

что незачем захватчику и оккупанту этот гроб, и повелел вышвырнуть останки египтянина, а саркофаг припас для себя, и, завершив своё славное царствование, упокоился в нём. Представляется что-то вроде объявления в газете — саркофаг, б/у, в отличном состоянии, \$ энная сумма, торг уместен. В конце концов, кладбищенское дело есть одна из наиболее древних форм коммерции, и в нём ничуть не меньше, чем в иных формах человеческой деятельности, идёт борьба за престиж. Ведь если открытый белый «Феррари» или изящный «Бентли» есть престижные формы человеческого бытия, то роскошный саркофаг — престижная форма человеческого небытия. Впрочем, есть одно прекрасное создание человечества, что соединяет три в одном. Престиж, бытие и небытие удивительным образом сосуществуют в книге, написанной много лет назад и печатаемой в наше время крупными тиражами.

Вот об этом и стоит поговорить, присев на лавочку во дворе музея среди мраморных нимф и гранитных саркофагов. Можно угнать «Бентли» и покататься на нём, можно присвоить гроб, чтобы в нём упокоиться, а можно ещё чужую книгу подписать своим именем, и будет очередной случай плагиата, ночного кошмара многих литераторов. Говорят, что, если твоё произведение стибрили — это хороший знак, это свидетельство того, что украденный и покалеченный опус чего-то стоит. Что ж, утешение годится на подслащивание хинина.

Однако этим тема плагиата ну никак не исчерпывается, напротив, блещут всё новые грани и ощущаются новые ассоциации. Оглядывая своим дилетантски-близоруким взором историю XX века, прихожу к забавной мысли о том, что литературовед-профессионал мог бы сострять очень и очень достойную монографию о сём предмете. Да и моих немногих знаний хватает, чтобы вслед за мотивом знаменитой песни «По долинам и по взгорьям» слышать слова «Марша дроздовцев» —

Этих дней не смолкнет слава,
Не померкнет никогда —
Офицерские заставы
Занимали города!

Забавно, что красный поэт (либо Пётр Парфёнов, либо Сергей Алымов — они долго боролись за авторство текста...), передельвая белогвардейский марш, попытался проявить особую вольность. Это же надо было подобрать к «славе» такую рифму (отбросив почему-то «заставу»):

Партизанские атавы
Занимали города.

Атава — это молодая трава, растущая на месте скошенной. Слово очень и очень диалектное, мало кто его знает, даже не во всяком толковом словаре найдёшь. Народ эти «атавы» не понял и, не лукавя,

заменял «отрядами». Получилось без рифмы, но, говоря словами Зощенко, без рифмы и проще, и понятнее. На том и порешим.

А давайте ещё вспомним, как при очередном чтении «Собачьего сердца» останавливаешься в изумлении, представляя забавного субъекта на приёме у профессора Преображенского: в кальсонах с чёрными кошками и с волосами, выкрашенными в немыслимые цвета «проклятой Жиркостью», да ещё и бормочущего «верите ли, профессор, последний раз в Париже в 1903 году на рю де ла Пэ...». И думается, да не он ли стал впоследствии мощным стариком, гигантом мысли и отцом русской демократии? Смешно, господа, но и грустно тоже.

Впрочем, смех становится несколько утомительным, когда обнаруживаешь, что читанный в детстве «Старик Хоттабыч» перелицован с английского юмористического романа «The Brass Bottle». Самое замечательное в этой истории то, что заимствована квинтэссенция — ненужность джинна в современном мире, полном удивительных явлений, настоящих чудес. Итак, молодой, талантливый, но ещё никому не известный архитектор находит бронзовый кувшин и, на свою беду, освобождает джинна, который с тех пор на каждом шагу оказывает спасительную медвежью услугу. Молодой человек влюблён в дочь некоего магната, который (слышали бы наши нынешние!) терпеть не может роскошь и не выносит восточный стиль — джинн, понятное дело, не может не напортачить! Нормальная капиталистическая мораль о преимуществах self made man. Ну а в СССР история зазвучала на социалистический лад, ибо «мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

Предвижу возможные возражения, например, с полуоборотом в сторону Айя-Софии и вопросом — ведь это был православный храм, а стал мусульманской мечетью. Также вроде как плагиат архитектурно-религиозного свойства. Отвечу — был храм, и остался храм. Или, почти по-мусульмански, был это храм Бога, и остался храм Бога, и нет бога, кроме Бога. Это вам не машинно-тракторная станция в храме сельском или клуб для танцулек и игрищ бесовских в храме городском. Повезло Айя-Софии.

Тут ещё один важный довод наклёвывается — а как же Шекспир? Его сюжеты взяты из самых разнообразных источников, многие его произведения представляют собой переделки ранее существовавших, причём иногда, как в случае с «Ромео и Джульеттой», переделки уже многократно переделанного. Но тут есть одно обстоятельство решающего значения. Шекспир создавал бессмертные шедевры, пережившие века, что нельзя сказать об источниках. Да и вряд ли мы узнали бы что-нибудь о поэме Артура Брука или о новелле Луиджи де Порто, если бы не было Шекспира. К слову —

Ныне известно любому — сюжеты бессмертных трагедий из многочисленных книг брал без оглядки Шекспир. Только для вас, плагиаторы, в этом ни толку, ни проку, как ни тасуйте слова, «Гамлета» вам не создать.

Впрочем, плагиат есть деяние осуждаемое, лишь бы доказать его наличие. Разумеется, ни один современный литератор, находясь во здравом уме, этим не станет заниматься. Но есть другое явление современной культуры — не плагиат вовсе, но особенное заимствование, притом с переименованием, куда более значительным, чем пристройка михраба в храме Софии. Скорее тут надо вспоминать клуб или ремонтную мастерскую. Говорю не в осуждение (пока), но лишь из чистого исследовательского интереса — не есть ли технология заимствования и перелицовывания, принятая в постмодернизме, некий эволюционный отпрыск от древа плагиата, легализовавшийся и доказавший свою жизнеспособность? Довольно, впрочем, противный сорнячок, ибо наиболее обычная форма современного перелицовывания заключается в инверсии — как поворот креста вниз во время чёрной мессы. А поскольку в классической литературе доминируют светлые и прекрасные идеалы и образы, то результат вполне ожидаем. Конечно, бывают отрадные исключения, вроде нашего дорогого фольклорного героя Василия Иваныча, становящегося тонким мистиком и глубоким эзотериком, но куда чаще приходится иметь дело с тремя сёстрами, бегающими неглиже по сцене с истошными криками — «в Москву!». Зачем в Москву и куда в Москву — вполне понятно и очень современно.

В общем, даже противно стало, и этот сидонский царёк в саркофаге египтянина кажется вполне добродетельным в своём наивном варварстве. Можно просто присвоить что-то дорогое и красивое. А можно, присвоив, загадить его до непогрешности. Есть разница. Давайте, поэтому, встанем и отправимся туда, где нас не побеспокоят конвертация и инверсия. Этим местом будет дворец Топкапы — старая резиденция османских падишахов.

Необычен этот дворец тем, что по мере приближения к нему он не становится заметнее. Вроде какходишь в большой парк, обнесённый невысокой стеной, а в парке кое-где разбросаны небольшие строения, какие-то павильоны, и ничего архитектурно приметного и впечатляющего нет. Зато много деревьев и цветов, есть фонтаны. Дворец скромнен, у него нет парадных фасадов, да и внутренние покои его не кажутся роскошными, напротив, выглядят холодноватыми, аскетичными, не кажутся уютными. Дворец совершенно не рассчитан на внешнее впечатление, похоже, Блистательная Порта получила своё название не отсюда.

Если угодно, наиболее интересны здесь сокровищница и реликварий — уникальные экспонаты

радуют и утешают. В сокровищнице, кроме золотых тронов восточной работы (на них похож трон Бориса Годунова из Оружейной Палаты, он тоже восточный), так вот, кроме восточных тронов и отменного, но скучного бриллианта в 90 карат, есть целая коллекция роскошных колумбийских изумрудов. Это природные кристаллы, шестигранные призмы, иногда очень крупные, шире сжатого кулака, никак не обработанные. Только грани их отшлифованы, и глубокие тяжёлые тона зелёного, того зелёного, что вопреки всем поэтическим сравнениям не бывает ни у травы, ни у листвы, но есть лишь у этой разновидности берилла—эти густые хромовые волны плывут из граней, а свет ламп обозначает живописность природных трещин и объёмы чистых, ювелирных фрагментов в глубине кристаллов. За что-то их ценили такими, целыми, необработанными. В Европе эти камни были бы разбиты и распилены, чистые части были бы огранены и оправлены, но в Турции случилось иначе, и в этом нахожу некую справедливость, ибо природная форма минерала в его простоте и естественном благородстве не должна унижаться глупой блестящей огранкой, превращающей кристалл, «хранящий тайны тёмных руд», в мишурную безделушку. Оттого обожаю минералогические музеи—там можно видеть камни в их подлинной красе. И здесь эти неестественно огромные, на взгляд очень тяжёлые камни, с трещинами и прослойками слюды—как самородки перед стандартными монетами. Они непригодны как украшение, они слишком дороги и велики для реализации, они слишком заметны для того, чтобы служить сокровищем, они в высшем смысле бесполезны и не востребованы, как могучая музыка гения, вырастающая неподъёмной скалой среди россыпей популярных шлягеров и шансончиков.

То ли преувеличены наши представления о восточной роскоши, то ли не всё сохранилось? Кто знает... Впрочем, реликварий, при внешней скромности и помещения, и экспонатов, кажется, отмечает мысль о расхищении сокровищ падишахов. Ибо тут сохранились такие редкости, какими, боюсь, не сможет похвастаться ни один реликварий мира. Здесь собраны все важнейшие святыни ислама. Когда-то они находились в Дамаске, во дворце Омейядов, но потом эту династию истребили Аббасиды, сделавшие своей столицей Багдад, а когда наступил упадок Багдадского халифата, святынями завладели султаны Египта. Но в XVI веке падишах Селим I завоевал Каир и забрал все реликвии в Стамбул, став при этом халифом, духовным главой всех мусульман.

Реликвии следующие. Два списка Корана, выполненные самим Пророком, два меча Пророка, его лук, медная отливка следа его ноги (по образцу которой был сделан головной убор падишаха Ахмета, строителя «Голубой мечети», Султанахмет).

И даже зуб Пророка, потерянный им во время сражения, когда камень из вражеской пращи попал ему в лицо. И ещё мечи трёх первых халифов.

О мечах следует сказать особо. Они не красивые, как обычно думают, это не сабли, а именно мечи, длинные, прямые, с широкими и вместе с тем очень тонкими лезвиями. Вероятно, такой меч лёгок и очень гибок. Удивительно красивое оружие—хочется верить, что этот меч можно изогнуть вокруг талии, как пояс. И такая необычность их, непредсказуемый (для дилетанта) и совсем не восточный облик представляются мне очень вескими свидетельствами их подлинности. Если бы стали подделывать, то не так. Подделка узнаётся своей внешней правдоподобностью, а также удобной формой и удобной идеей, не противоречащей современным тенденциям. Но мечи Пророка и халифов настолько ни на что не похожи, настолько разнятся от всякого виденного мной оружия, что я решительно не могу представить их как подделку и полагаю, что в то время арабы именно так вооружались.

К чему я веду? Да к тому, что настоящее всегда не таково, каким его ожидают, и всегда в той или иной форме неудобно для понимания, восприятия, применения. Оно неудобно своей нестандартностью, неформальностью, нежеланием вписываться в некие нормы, навязанные либо стереотипностью, либо самодурством. Настоящее активно противостоит среде, оно оказывается вызовом, оно существует вопреки сложившемуся. Настоящее ещё и бесполезно, а может быть, даже вредно кое-кому. И ещё настоящее уникально, как огромный колумбийский изумруд или широченный прямой меч халифа Омара.

Глава 3. Галата

Чтобы попасть в Галату со стороны площади Султанахмет, надо проехать или пройти по мосту через Золотой Рог. Я иду, и не вполне уверен в правоте своего выбора, ибо смешанный запах жареной рыбы и мутных вод залива весьма убедителен. Несмотря на это, десятки турок стоят на мосту с удочками, то и дело подсекая мелкую ставридку. Непривлекательность Золотого Рога слегка затушёвывается видом Галатской башни—колоссальная, готически островерхая, она вздымается над крышами теснящихся домов, словно донжон замка. По существу, так оно и есть, только от всего замка сохранился лишь донжон. Но какой! Моментально чувствуешь—это европейцы, это их бастион прямо в сердце азиатской империи.

Чувство это справедливо—генуэзцы, владевшие Галатой в XIV веке, надстроили и расширили древние укрепления, и даже потом, когда турки всем овладели, эта земля, помеченная латинским крестом, не подчинилась полумесяцу, да так и осталась европейской, христианской. Стоит вспомнить те,

почти столетней давности рассказы про улицу Пера, европейскую улицу в азиатском городе. Эта улица сохранилась, дома и соборы на ней всё те же, но название изменилось, теперь оно турецкое и труднопроизносимое — Ёстыкчал.

Но это название — как прилепленный ярлычок, не отражающий сути, что-то вроде «торта слоёного», как в советское время называли «наполеон», не вникая в то, что это кондитерское произведение было создано в России сто лет назад в память об изгнании Великой Армии и что его обильная сахарная пудра символизирует снег Красного и Березины. И в наши дни ярлычок сам по себе отклеился, как бы повинувшись народу, все эти времена продолжавшему называть торт «наполеоном». Может быть, и с этой улицей произойдёт то же самое? Как бы то ни было, я продолжаю называть её старым именем — Пера, тем более что ассоциации с этим названием сильны.

Проходя мимо витрин европейских магазинов и порталов католических соборов, замечаю здание в стиле классицизма, очень знакомое. Да это же русское посольство, то самое, что так удачно взорвал Джеймс Бонд, он же Шон Коннери, за несколько эпизодов до этого полюбовавшись на стройные ножки секретарши, докладывавшей в кабинете препротивной начальнице. В кино — взорвал, а здесь, наяву, оно стоит такое же, как было ещё во времена Блистательной Порты, только теперь в нём не Посольство Российской Империи, а всего лишь российское консульство. Но — осталось, и достаточно лишь грана воображения, чтобы начали кристаллизироваться картины — женщины-цветочницы на тротуарах, теснящая толпа, где среди фесок и кепи нет-нет да и мелькнёт фуражка, а дать волю, так и увидишь генерала Чарноту в услышишь его незабвенное «не бьётся, не ломается, а только кувыркается»... И приходит тоска, и сжимает сердце как губку, но не раба по капле выдавливает, а часть жизни, часть души и услужливо предлагает зелена вина, чтобы напиталась им алчущая обескровленная плоть.

Это чувство обескровленности, безнадёжности, тщеты и невозможной никаким зельем утраты готово преследовать вдоль всей Пера, и не замечаешь ни роскоши пушного товара за стёклами витрин, ни груды мячей в цвета «Галатасарая» в огромной сетке, протянутой над головами поперёк улицы. И начинаешь сравнивать бывшее с нынешним или недавним, чужбину по принуждению с чужбиной, выбранной добровольно, более того, желанной, чуть ли не обетованной. Наслушался я как-то экскурсовода в Праге — стоило вдуматься в то, с каким пиететом он рассуждал о чешском порядке, о прекрасном устройстве тамошней жизни, попутно с нескрываемым чувством превосходства и собственной избранности оговаривая, что вот в России-то совсем не так, и вообще дрянно. Когда

бы такое говорил немец, американец, да пусть даже чех или прибалтиец! Но от русского слышать эти ноты было особенно обидно. Впрочем, мои патристические чувства были блистательно отомщены на следующий день, когда мы поехали из Праги в Чески-Крумлов. На выезде из города экскурсовод с гордостью сказал — здесь не Москва, тут пробок никогда не бывает. Разумеется, мы тут же попали в пробку минут на двадцать пять. Бог шельму метит.

Здесь, на улице Пера, русское присутствие ощутимо далеко не всем — надо кое-что знать, чтобы пробудились дремлющие почки. Куда как проще почувствовать родной дух в Аксараяе, там ещё недавно сновали толпы «челноков», таскали на себе мешки с товаром. Но это всё не то, и отношение горожан становится отчётливым индикатором. В Аксараяе даже идти не хочется, непременно начнут приставать, совать под нос всякие дурацкие товары. А здесь если удастся разговориться с кем-нибудь из стариков, помнящих хотя бы сороковые-пятидесятые, то очень приятно будет услышать, что они помнят о первой русской эмиграции. Уверяю вас, это один из немногих случаев, когда за границей хорошо говорят о русских.

Минуем Пера, оставляем позади почерневшие от времени и смога дома в стиле «эклектик», а кое-где и «модерн» и спускаемся вправо к сиенешему Босфору. Падишаху Абдул-Меджиду, царствовавшему в середине XIX века, изрядно надоели средневековые покои Топкапы, и он захотел построить новый дворец. Была засыпана часть пролива, и на образовавшейся ровной площадке выстроили мраморный дворец Долмабахче и разбили регулярный парк. Так европейское ещё раз откристаллизовалось посреди восточной столицы.

Турки очень гордятся дворцом Долмабахче, особенно любят говорить о богатстве и роскоши его убранства. В самом деле, повсюду канделябры, люстры и жирандоли богемского хрустала (был сделан специальный заказ), пёстротканые восточные ковры и позолота резных деревянных потолков. Но роскошь есть во множестве иных мест, во дворцах других властителей Европы и Азии, да и в современных резиденциях. И роскошь эта может быть бессмысленной, как свалка золотых слитков, или хранящей тайны и пронизанной аллегориями, как анфилада Юсуповского дворца в Архангельском. Может быть роскошь бездушная и даже глупая, как золотая ванна. А может быть роскошь духовно богатая, ведь дворец есть прежде всего художественное произведение, а уже потом место проживания. В конце концов, Долмабахче был жильём только Абдул-Меджиду и его семье, а для всего остального мира на весь срок существования его, который, надеюсь, многократно превзойдёт по длительности эпоху правления сего падишаха — так вот, для всех людей, на все времена — это искусство.

Рождение шедевра не случайно. Оно происходит из сложения множества мыслей, образов, надежд, желаний и направляется не одной лишь волей творца, но и дремлющими до поры до времени силами его духа. Идеалом творчества становится прозрение — тот миг, когда открывается истина, невыразимая ни в мысли, ни в чувстве, но способная воплотиться хотя бы краешком своим в произведении искусства. Источники этих плохо поддающихся анализу явлений находятся за пределами рациональной части личности творца — они в тех краях, куда опасно заходить, за плотно запертыми дверьми, где надписи гласят «ad leones», где готовы вострубить «боевые слоны подсознания». Но если мы и не узнаем никогда этого тайного, этого запретного, оно проявится вновь и вновь, как уже проявлялось в искусстве. Чем же? Прозрением, предвидением, пророчеством.

Но о чём пророчит Долмабахче? Его мелодия — тихий шум дождя, его цвета чуть пасмурны, его настроение — осень, время увядания. Этим и объясняется роскошь дворца — великолепие его убранства подобно златотканым мантиям и коврам наших лесов, когда природа перед погружением в холод и тьму зимы вдруг призывает на помощь все краски жизни, и с немислимой щедростью, похжей скорее на расточительство, осыпает деревья и поляны. Так и здесь. В середине XIX века Блистательную Порту уже открыто называли «большим человеком Европы», и падение многовековой империи было лишь вопросом времени. Но такое толкование было бы, увы, лишь узко политическим, кроме того, не всякая империя, увядая, дарит миру такие цветы. Известны сооружения позднего Рима, например, монументально мрачный дворец Диоклетиана, суровый при всей своей функциональности акведук Валента, но это совсем не то. В Долмабахче нет никакой суровости, никакой монументальности, никакой (упаси Боже) солдатчины (ибо дворец Диоклетиана напоминает казарму, пусть и роскошную). Долмабахче — тихий, даже кроткий уголок. Сад с извилистыми дорожками, древние кедры и магнолии, каррарский мрамор стагуй — лев, попирающий крокодила, пантера с детёнышами. Его лучше всего видеть во время дождя — тогда чувствуешь романтическое очарование и зрительно ощущаешь хрупкость дворца, мраморной раковины, лежащей рядом с Босфором, глубоким следом колесницы Времени.

И тогда понимаешь, что этот дворец не просто роскошная резиденция одного из последних владык увядающей империи, что смысл и дух этого произведения искусства не ограничены ни Стамбулом, ни Турцией, не заключены в национальные или культурные рамки. Это явление общее — вспомним романтические замки, строившиеся в Европе в ту пору, вспомним живопись прерафаэлитов и неоромантиков, городскую

архитектуру эклектики и модерна, наконец, саму «прекрасную эпоху» — Долмабахче лишь один из её лепестков. И пророчество оказывается намного шире и намного страшнее. Оно гласит о наступлении времени, когда вместо Бога станут поклоняться худшим из его подобий, когда вместо прекрасного начнут ценить то, что названо новым и мыслится оригинальным, и когда понятия «культура» и «эстетика» станут употребляться в значении чуть ли не противоположном изначальному, особенно при добавлении приставок типа «суб», «контр» и «масс».

Самое время, присев внутри беседки, окружной взволнованными розами, поговорить о причинах и смысле явления. Характерно, что ныне чуть ли не все жалуются на разрушительную роль денег — культ «презренного металла» занял место истинной культуры, которая по определению может создаваться только нестяжателями. Логически — совершенно бессильными в наш прагматический век. Так ли это?

Всё бы хорошо, но разве дело в деньгах? Они лишь средство, лишь слуги человека, а в нём, в человеке, истинные причины всех наших прежних и нынешних чудес и безобразий. Стоит сказать и больше — тот же дворец Долмабахче смог возникнуть только благодаря деньгам, причём очень большим. Деньги долго выкачивались налогами из населения империи, копились в казне, а потом выкристаллизовались в этом сокровище. И так было везде в те времена — и в Алушке у графа Воронцова, и в Глубоке-над-Влтавой у князя Шварценберга, да и в самом Нойшванштайне у Людвига Баварского. Перефразируя афоризм маршала Тривульцио, скажу так. Что нужно для создания высокого произведения искусства, подлинного шедевра? Деньги, деньги и ещё раз деньги.

А если так, то деньги никакая не помеха искусству, но, напротив, его пища, его питьё, его источник жизни, как ни вульгарно это звучит. И отсюда уже становится элементарным выводом о том, что дело не в деньгах, а в людях, обладающих деньгами. Вернёмся, однако, к истории. С какого момента начинается кризис искусства, продолжающийся и поныне? А с того, когда в мире утвердился капитализм, когда место аристократов заняли буржуа, по-нынешнему — предприниматели. Новый класс стал совершенно иначе оценивать искусство. На первый план вышли такие качества, как новизна, неожиданность и парадоксальность, наконец, всеобщность, заключающаяся либо в предельной понятности для любого и каждого, либо в совершенной непонятности, доходящей до абсурда и обрамлённой некоей тут же канонизируемой символистской интерпретацией. Гармония скучна, приелась, традиционность ретроградна и подаётся с отрицательным знаком. Красота же относительна, как нам убедительно разъяснили.

Исключения, вроде обладавшего хорошим вкусом и тонко разбиравшегося в искусстве Саввы Мамонтова, не в счёт.

Но любой вправе задать вопрос — неужели всё дело заключается лишь в марксистской догме о базисе и надстройке, и сводится к способу производства? Как бы хотелось мне ответить отрицательно... Но я отчего-то не решаюсь. Ах, как всё непросто в этом борении духа и вещества, борении, которого требуют обе силы, без которого они не могут существовать! А думать всё равно надо, и придётся идти далеко в этих рассуждениях, и без того уже пространных. В чём принципиальная разница между аристократом-феодалом и капиталистом? Оба могут быть жестокими и милостивыми, мизантропами и филантропами, просвещёнными и не очень — в зависимости от жизни, от обстоятельств. Кто-то лелеет надежду, что наши нувориши насытятся деньгами и обратятся к культуре, а если не они, то дети их. Оправдана ли эта надежда? Понять её можно лишь обратившись к той самой разнице, которую мы всё ещё не поняли.

А она — рядом, прямо с нами. Вот, сидим в беседке чудесного парка у дворца Долмабахче, любимемся роскошными кронами кедров и романтическим Босфором и рассуждаем, пребывая в праздности. Заботы жизненные нас не тяготят, напротив, впереди ещё столько прекрасного, нового, волнующего, ведь путешествие наше ещё только началось. Предаёмся праздности, значит? Так ведь именно праздность отличает графа X от президента совета директоров Y. X хочет жить красиво и изящно, так, как жили его многочисленные предки, и даже лучше. Y хочет жить богато, так, как его предки и не мечтали. Соответственно, всё мышление Y направлено на увеличение состояния, и к искусству он будет относиться точно так же. Какое искусство принесёт больший доход в будущем, такое и актуально. Следовательно, инвестирование с целью получения прибыли — более рискованное, менее... Но это уже неважно, главное сказано.

А теперь подойдём с другой стороны. Понятно, что в искусство надо вкладывать и вкладывать деньги. Но нельзя делать это с расчётом на прибыль! Что интересно, почти таков и принцип самого художественного творчества — оно самоценно, а это значит, что художник не вправе планировать доходы от него. Получатся доходы — хорошо, не получатся — жаль, но это лишь побочный результат, а не цель творчества. И так, и художник, и заказчик должны подходить к этому вопросу с позиций нестяжательства. Утопия? В наше время — да. Означает ли это принципиальную обречённость искусства в нашу эпоху? Полагаю, что всё-таки нет. Скорее обречена наша цивилизация, стоящая до сих пор на принципе «производство ради производства». Тут пока

ничего не поделаешь, так как требуются рабочие места, требуется непрерывный рост национального дохода, надо обеспечивать бюджетные отрасли, пенсионеров, здравоохранение, а население мира растёт и не думает останавливаться, и точно так же растёт потребление. «Золотой миллиард» жаждет потреблять ещё и ещё больше и не думает о самоограничении даже перед надвигающейся опасностью всеобщего истощения. А человек? Он всю жизнь бежит, он марафонец, пробегающий мимо красот мира и лишь краем глаза отмечающий их существование, и не более того. Даже серьёзный и любознательный турист, и тот спешит увидеть как можно больше, и смотрит, смотрит, ничем не успевая в полной мере полюбоваться. Мы пожираем культуру как гамбургеры, не особо вникая во вкус и заботясь лишь о насыщении. А надо бы не так. Вот, тот же дворец Долмабахче. Пока мы беседовали, пасмурная погода, державшаяся некоторое время после дождя, успела смениться солнечной, заиграли струи фонтанов, ещё темнее и контрастнее стала хвоя кедров и араукарий, поинел Босфор, и желтоватый камень дворца впитал в себя немного солнышка. Он, этот дворец, оживает воспоминаниями навсегда утраченного, он печалится о своих владениях и жителей, что никогда уже не вернутся, не пройдут по его лестницам с хрустальными перилами, балясинами и жирандолями. Всё в прошлом, и сколько миллиардов ни вбухай, такого уже никто тебе не построит. Разве что копию или имитацию. Вот вам и оригинальность, вот вам и новизна искусства современного — она реализуется лишь в упрощённых, грубых и функционально-индустриальных формах.

Впрочем, довольно о грустном. Пока есть люди, понимающие красоту, верящие в неё — искусство живёт. Оно сохраняется, как почки дремлющего дерева, а зима нынешняя не первая в истории, и закончится она, как в своё время закончились «тёмные века Европы» — с той разницей, что нам не придётся выкапывать фрагменты мраморных Венер и Юпитеров, подобно итальянцам эпохи Возрождения. Вот оно, здесь, как на ладони — и Айя-София, и Дикилиташ, и дворец Долмабахче. Простимся с ним, нам пора в путь.

Глава 4. Бебек

Мы всё никак не строимся в сторону Анкары, но это неудивительно, уж очень много интересного кругом. К тому же прямой путь скучнее извилистого. Есть некая особенная поэзия в тонком плетении дороги, взбирающейся на горный склон, равно как и в излучинах реки, неторопливо вьющейся по равнине. Спрявление дороги, сопровождаемое взрывами и прорубанием скал, так же как и спрявление реки с неизбежным прокапыванием каналов и устройством дамб, не говоря уж о перегораживании рек плотинами, всегда казались

мне грубым и безобразным насилием, какие бы цели благие не ставились и достигались при этом, и всегда мне было очень грустно читать строки:

Человек сказал Днепру—
Я стеной тебя запру!

или

Двадцатитонные «минчане»,
С исходной, с грузом—на врага!

Но, к счастью, не всякую дорогу можно спрямить, и здесь именно такой случай, ведь путь в Бебек определяется множественной кривизной Босфора, вьющегося как река между Европой и Азией. И, повторяя все изгибы Босфора, по европейскому берегу проходит дорога, по которой и стоит отправиться, по-простому, на городском автобусе. Извилистый путь позволяет увидеть непрерывную смену панорам, когда синева Босфора то открывается проходом на север, то закрывается гористыми берегами, смыкающимися в перспективе подобно Симплегадам аргонавтов (каковыми, в сущности, они и были согласно многим толкователям Гомера и Аполлония Родосского).

А ведь Босфор и есть река, точнее, затопленное морем русло реки, в геологическом прошлом прорезанное черноморскими водами, изыток которых, пополнявший за счёт тающих ледников, устремился сквозь западные отроги Понтийских гор на юг, к обмелевшему Средиземному морю. И русло получилось извилистым, потому что пролегло либо по менее плотным породам, либо по участкам, ослабленным разломами. Поэтому здесь много поворотов—и плавных, и крутых, и каждый раскрывает новую сторону пейзажа—ещё один уклон горы, ещё одну скалу, или крону сосны, или изукрашенную балюстрадами виллу. В идеале надо бы проехать вдоль всего Босфора, тогда только и увидишь его всецело. В этом редкая параллель с процессом творчества. Как ни старайся, невозможно одним знаком определить образ—допустима лишь условная замена образа неким символом. Например, мы можем обозначить розу буквой альфа, а соловья—омегой, но это будет всего лишь непонятный для чужого глаза шифр. Предел абстрактного искусства—тоже шифр, возможно, недостаточно понятный и самому создателю его, притом что его плоскость, однотонность (или беднотонность) и безперспективность, казалось бы, должны вести к безусловной однозначности толкования, а за ним и понимания, да только это никак не выходит...

Путь настоящего искусства нетороплив и не прям. Надо пройти по нему, не покидая и не «срезая» его многочисленные, кажущиеся нелогичными повороты, потому что с каждого изгиба пути открывается тебе единственный, не воспроизводимый нигде, и не заменяемый ничем вид. Этот вид становится гранью, состыкованной с множеством

подобных видов-граней, а вместе они составляют образ. Тот самый, что так абсурдно пытались мы обобщить в виде символа, тот самый, что мы ещё не увидели, ибо путь не пройден и до половины. Но самое удивительное то, что образ этот в целостности и не будет увиден ни нами, ни кем-либо иным, не будет никогда. Лишь грани его, кадры, ракурсы будут, и в воображении образованного и одарённого зрителя или читателя они сложатся в несуществующую картину, что станет, вопреки логике, реальностью, но лишь в будущем.

Именно здесь исток того чувства, которое возникает при соприкосновении с прекрасным, с шедевром—его невозможно охватить умом, изложить речью, сохранить памятью во всей полноте. Невозможно пересказать совершенное стихотворение прозой, потому что неизбежны потери, но не смысла, нет, а некой сущности, превосходящей самый смысл и возвышающейся над ним как невесомая белая громада парусов над плотным и тяжёлым корпусом корабля. Невозможно передать фотографией полноту скульптуры—это будет лишь один взгляд, с одной точки, скульптура же требует, чтобы вокруг неё обошли. Точно так же и Босфор, этот шедевр природы, надо видеть в движении, и впечатление о нём слагается из множества мгновений, медленно проходящих, текущих, как течёт и сам Босфор, ибо он, по существу, остался рекой. Менее солёная черноморская вода движется нескончаемым потоком всего верхнего слоя вод Босфора, движется на юг, к Мраморному морю, и это движение отчётливо видно на поверхности—струи увлекают полосы пены и мусор, временами среди струй образуются водовороты. А в глубоких, донных слоях Босфора существует невидимое нам таинственное противотечение, несущее солёные и тяжёлые воды Мраморного моря во мрачные черноморские глубины, где нет кислорода и почти нет жизни.

Босфор—двойная река, два потока, слившихся воедино: в одном живая вода, в другом мёртвая. Его течение лучше всего видно в самом узком месте пролива; здесь уже кончился Стамбул, здесь его пригород Бебек. Романтические виллы, полупогружённые в зелень садов, чередуют деревянную резьбу и мраморные балюстрады, античная нагота статуи одевается хвойной роскошью кедров. В этих образах—отражение Долмабахче, только уменьшенное и разномноженное десятилетиями. Есть что-то идилическое в этих виллах, роднящее их с маленькими шато где-нибудь вблизи Шартра или Этампа, или с полусонными русскими усадьбами в белом аромате яблоневых садов. Интересно, что красивое всегда роднится с другим красивым своей непохожестью—так, любясь французским готическим собором и среднеазиатским мавзолеем, видишь и там и там указание на Небо, но такое разное в проявлении своём,

такое непохожее по стилю, чувству, выражению. Напротив, безобразное удручающе похоже во всех своих проявлениях...

А над виллами и садами Бебека древней короной возвышается великолепная крепость Румели-Хиссар. Её зубчатые стены высоко взбираются на прибрежные холмы. Напротив, на азиатском берегу стоит ещё одна крепость — Анадолу-Хиссар. Получается эффектное романтическое противостояние двух твердынь, европейской и азиатской. Но на самом деле никакого противостояния нет и не было, обе крепости сооружены турками-османами в XIV веке, когда им понадобилось перекрыть Босфор. После этого окончательно обезлюдел древний Херсонес, обречены были на гибель города христианского княжества Феодоро в Крыму, захирели генуэзские колонии и Чёрное море стало «турецким озером». Румели-Хиссар и Анадолу-Хиссар — неприступные ворота Босфора. Тяжеловесная мощь их башен резко контрастирует с хрупкой эфемерностью вилл Бебека. Виллы, по меньшей мере старейшие из них, задуманы были как художественные произведения, а крепости — навряд ли. Тем не менее именно крепости особенно оживляют и украшают ландшафт. Так бывает часто — что-то утилитарное, созданное для узко материальных целей, должествующее защищать, преграждать, становится с течением времени, когда изначальная надобность отпадает, произведением искусства. Иногда этот переход приводит к достраиванию и перестраиванию крепости, чтобы больше её украсить. Так произошло с Московским кремлём, когда в XVII веке его башни были увенчаны нарядными шатрами, никакого фортификационного значения не имеющими, так было и со многими французскими замками, рассеянными по зелёной долине Луары.

Но вот вопрос. Представим какое-либо функциональное сооружение XX века, например плотину Красноярской ГЭС или взлётную полосу большого аэродрома. В будущем, когда эти сооружения перестанут быть нужны благодаря развитию новой энергетики и новых транспортных средств, вряд ли их станут «достраивать и украшать», скорее просто демонтируют за ненадобностью. Кошунственным выглядело бы превращение Чернобыльского саркофага в некое подобие замка, хотя размер подходящий. Все эти громады, приходя в негодность, обнаруживают какое-то убийственное уродство — плотина гидроэлектростанции хороша только в целостности и в работе, разрушенная плотина отвратительна, а ведь разрушенный Парфенон всё равно прекрасен. Как-то в середине «нулевых» годов наблюдал я к северу от Сумгаита на пустынной плоской равнине множество брошенных заводских корпусов: осыпающийся бетон в потёках ржавчины, обнажённые стальные конструкции. Декорация для особо мрачного фильма

о гибели человеческой цивилизации, о беготне и драках каких-нибудь каннибалов и калибанов, шныряющих по этим развалинам, где нет ничего человеческого, где всё настолько механистично, грубо и примитивно-коробчато, что и не особо жаль подобную «культуру».

Но крепости, эти древние каменные венцы, стоят на берегах южных морей, на холмах у слияния русских рек, опоясывают горные уступы Азии, поднимаются над зелёными травами северных островов. Они остались живы и теперь, когда их стены уже не знают оружия и бранных криков, и уже не разделяют людей, но соединяют их — в любви к прекрасному и в памяти о прошлом. Если бы и границы, разделяющие нас, превратились бы в то, что соединяет!

А ведь мы сейчас рядом с границей, причём особенной, символически значимой, великой границей двух огромных миров, двух частей света, Европы и Азии. Окинем эту границу мысленным взором и удивимся противоречию между её чёткостью в сердце и уме, и неясностью, даже спорностью на карте. На севере идёт она по водоразделу Урала, отделяя собственно Россию от Сибири, и не выходит из пределов единого государства почти на всём пути, кроме самой южной части, где она как-то незаметно ускользает в пределы Казахстана. Уже на Урале граница эта очень условна, а южнее и вовсе произвольна — там, где снижаются Уральские горы и единственной разделительной чертой становится река Урал, текущая уже по равнине. Оба берега реки одинаковы, степь отделена от такой же степи. Далее лишь на карте можно прочертить прямую линию по северу Каспийского моря, линию, не находящую своего воплощения в природе. А к западу от Каспия начинаются «спорные территории», и там границу Европы и Азии проводят и проводят как угодно. В 60-х годах меня учили в школе, что эта граница идёт по Кумо-Манычской впадине, то есть в равнинном Предкавказье. В то же самое время авторы американского атласа Hammond (1965) провели границу по южному рубежу СССР, включив в состав Европы все закавказские республики. А сейчас в наших школах эту разделительную линию ведут по Главному Кавказскому хребту, благодаря чему высшей точкой Европы становится Эльбрус, а не Монблан, как считалось ранее. Весьма удачно, потому что теперь немало западных альпинистов совершают восхождения на крупнейшую гору Кавказа. Но может быть, обидно грузинам, желающим, чтобы их считали европейцами? Что поделаешь, тот же Стамбул находится в Европе, но турок никак не признают европейцами. А Достоевский 150 лет назад написал о нас, русских, что «все мы в Европе только стручки». Границы частей света не обязательно должны совпадать с границами культур.

Впрочем, и эта, кавказская, граница не вполне ясна. Непонятно, с какой части западного берега Каспия её начинать, куда относится Апшеронский полуостров и Баку. То же самое относится и к западному Кавказу — можно завершить сухопутную границу в Анапе и продолжать дальше по Чёрному морю, а можно тянуть и до Тамани, тогда следующей линией станет Керченский пролив. В общем, сложно это, но зато даёт некоторое представление о проблемах демаркации границ государственных.

Но здесь, в Бебеке, всё ясно. Зримая граница — Босфор. И не только зримая, но и освящённая многими столетиями истории. Так её ощущали ещё в классической древности. Персидский царь царей, даже проиграв войну с греками, продолжал именоваться владыкой Европы и Азии, ибо сохранил владения во Фракии. И ещё, с древнейших времён переход Босфора означал вторжение — либо в Азию, либо в Европу. Сначала завоеватели шли в Азию — хетты, фригийцы. Потом началось попятное движение — Дарий, Ксеркс, но затем Александр надолго положил этому конец, и вся Передняя и Малая Азия стали, по сути, частью Европы. Говорили на греческом (на нём и Евангелия написаны), жили так же, как в Риме, если не лучше, весь восток Римской империи был культурен, и здесь чаще строили театры, чем арены для боёв гладиаторов. В эпоху Византии это кончилось — сначала арабы несколько раз перешли Босфор, но были отбиты, потом турки-сельджуки закрепились на восточном берегу пролива, так что император имел удовольствие наблюдать их военные приготовления из окон своего дворца. Но потом пришёл Пётр Пустынник, а за ним Готфрид Бульонский со своей крестоносной ратью, и на некоторое время граница отодвинулась на восток от Босфора, но недалеко. В конце концов пали твердыни рыцарские, и Византия, сама от этих рыцарей немало пострадавшая, осталась один на один с турками и тихо умирала вплоть до 1453 года, когда натиск Мехмеда Фатиха прекратил её существование.

Вот что интересно. Развитие культуры византийской не подчинялось течению политики. Деграция государства, от которого в середине XIV века остались лишь рассеянные осколки (Константинополь без Галаты, подчинённый Константинополю деспотат Мистра, находившийся на месте древней Спарты, Салоники с окрестностями, да ещё независимые Трапезундская «империя» (крошечная полоска земли вдоль южного берега Чёрного моря) и Эпирский деспотат (бедный горный край на территории нынешней Албании и северо-запада Греции). Но в эти же годы произошёл последний взлёт византийского искусства, который захватил в основном живопись, ведь для строительства больших храмов средств не было. В иконах и фресках, при сохранившемся следовании классическим канонам, появляется новое — особенно

выразительная монументальность, сочетающаяся с обострённой трагичностью. Глядя на них, не видишь никакого оскудения духа народа, какое бывало часто в истории, взять хотя бы позднейшее искусство Древнего Египта, банально копирующее старые образцы, или поздний Рим, в творчестве которого увядающие античные образы размываются ещё не до конца сложившимися, «эмбриональными» ликами Средневековья, и их сочетание особенно дисгармонично, судорожно и в то же время невзыскательно и вяло. Нет, Византия сохранила всё лучшее, да ещё и усилила его каким-то новым и грозным напряжением духа, который утверждает свою готовность к борьбе, к последней схватке, к гибели. Прекрасным выражением этого духа стали фрески Феофана Грека, византийца того самого времени, покинувшего родину ради России. Это уже космическое творчество, в котором все духовные и нравственные силы выражены в незабываемой, хмуро-аскетической, грозовой колористике, в строгих и чистых очерках фигур, отнюдь не бесплотных, но до последнего штриха овладевших плотью, что готова и к суду, и к алтарю. Его творчество отдало древнюю, но мощную кровь юной России, и этот случай кажется беспрецедентным в истории искусства. По существу, именно тогда произошла передача эстафеты, и дальнейшее, через сто лет совершившееся принятие символов императорской власти Иваном III было лишь материальным закреплением, констатацией *de jure* того, что уже сбылось *de facto* в мире Духа.

Напрашивается сравнение с другим искусством, тоже предвещавшим крушение и гибель — с искусством русского модерна, с поэзией Серебряного века. Если попробовать рассмотреть его с тех же позиций, получается странная картина. Россия начала XX века была (что бы ни говорили *pro et contra*) страной активно развивавшейся, имевшей огромные и до конца нами не понятые перспективы. Тем не менее, сколь бы я ни восхищался русским искусством «прекрасной эпохи», я вижу в нём явственные признаки не силы, но слабости. Последняя вспышка византийского искусства поражает не только глубиной веры, но и тем стоицизмом, с которым, наверное, шли на смерть первомученики. В русском искусстве начала XX века тоже есть жертвенность, но иная — в ней чувствуется обречённость агнца, ведомого (но не идущего по своей воле!) на заклание, и даже, когда поэт восклицает:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном!

— я слышу в этом что-то истерически-нервное, чувствую в этом дрожание губ узника, принимающего положенный перед гильотинированием глоток коньяка. Может быть, более всего этот ужас приговорённого прорывается в последней

поэме Блока, где в роли жертвенного агнца выступает Спаситель, где флаг Его неотличим по цвету от Его же крови... Может быть, потому великолепная культура России начала XX века и не была подхвачена ни нами (в том числе нынешними, свободными), ни иными, даже близкими нам народами?

Но вернёмся к году 1453-му, который был включён Стефаном Цвейгом в число звёздных часов человечества. Да, это поворотная точка истории, с этой поры Азия шла через ворота Босфора в Европу тяжкой и мрачной поступью турецкого марша. Сейчас кажется невероятным, но было и так, что под стенами Вены янычары жарили свой кебаб и молили свой кофе в традиционных медных мельницах. Заняв чуть не пол-Европы, турки сами стали, причём навсегда, одним из элементов общеевропейского населения и культуры. Дело тут не только в кофе, который после венской осады 1683 года стал обязательным атрибутом европейской жизни (даже расхожее интернациональное слово «кафе» — оттуда). Нет, тут всё тоньше. Мы привыкли рассматривать турок как жестоких завоевателей, как мучителей православного населения Балкан — и это так. Вместе с тем завоеватели эти не были дикой и невежественной ордой, подобно каким-нибудь древним гуннам или гепидам. Напротив, этот народ был восприимчив к чужому и завоёванному, и это видно во множестве явлений, начиная от архитектуры мечетей и кончая турецкими банями, этому удивительному реликту античных терм, сохранившемуся в Византии (правда, без некоторых элементов, оставшихся в античности) и далее сохранённому от окончательного уничтожения этими самыми турками. Кстати, баня — один из важнейших показателей культуры нации, и необходимо признать, что Западная Европа в этой области долго и существенно отставала от Турции.

Так или иначе, есть феномен Европейской Турции (так говорили в XIX веке), есть феномен мусульманской Европы (так можно сказать ныне), о котором ещё стоит поговорить. Обратное движение, наступление на Турцию сначала Австрии, а потом и России, освобождение балканских стран от ига — всё это продолжалось столетиями, шло с переменным успехом, и долго ни одной европейской армии не удавалось пересечь босфорскую границу с Азией. Дважды в XIX веке к ней подходили русские, в начале XX века один раз приблизились болгары, но Турцию всегда спасали либо дипломатия, либо раздоры между её противниками. Наконец в Первую мировую войну англичане ступили на эту границу, осуществляя операцию в Дарданеллах, но их замысел не удался благодаря генералу по имени Мустафа Кемаль. И даже когда Турция потерпела окончательное поражение, граница Европы и Азии была пересечена лишь

один раз, да и то ненадолго — греческой армией, которую на пути к Анкаре, на реке Сакарья, разбил всё тот же Кемаль-паша, Атаатюрк.

В итоге осталась турецкая Фракия, остались мусульманские Албания и Босния, к которым ещё добавилось отторгнутое от Сербии Косово. Эти осколки Азии на юго-востоке Европы не только памятники давней экспансии, но и свидетели (сочувствующие и принимающие посильное участие) новой экспансии, идущей, в частности, через Босфор, а также другими, неизвестными ранее путями. Трудовая иммиграция, поощряемая жадной прибылью и пополняемая армиями беженцев, как подневольных, так и добровольных, понемногу наполняет состарившуюся Европу. Это постепенное завоевание, обычно не сопровождаемое кровавыми эксцессами, хотя и бывали, и будут ещё трагические события.

Это напоминает процессы, шедшие в Древнем Риме, когда варвары-германцы массами, целыми племенами селились на землях империи, когда из них комплектовались легионы, когда они начали занимать государственные должности и активно вмешиваться в политику страны. Наверное, подобное должно случиться и в Европе — от мусорщика до полицейского, от грузчика магазина до владельца ресторана, от спекулянта на бложинном рынке до члена парламента и так далее. Можно попробовать утешить себя мыслью о том, что культура постепенно «облагораживала» этих германцев-варваров, и в результате этого долгого процесса дошло и до пламенеющей готики. Стоит тем не менее напомнить о важном обстоятельстве. Германцы V века и вправду были не отягощены культурой (Один и Тор не в счёт, эту языческую культуру, вернее, её лучшее выражение мы знаем из позднейшей «Старшей Эдды», исландского источника XIII века). И потому вождю франков Хлодвигу было несложно поменять своё вероисповедание, и он «сжёг то, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал». Нынешние же новые европейцы не *tabula rasa*, как франки или лангобарды. За ними иная культура, древняя, но при этом живая и активная — ислам. Поэтому более вероятно постепенное вытеснение или замещение европейского ближневосточным. Вот так может совершиться «тихое» завоевание Европы, и, скорее всего, оно может произойти в северо-европейских странах, где слабее традиционные ценности, где ранее господствовал протестантизм, а ныне царит близорукий прагматизм. Страны с католической и православной культурой — Испания, Италия, Греция, Сербия — имеют больше шансов выдержать это завоевание.

Впрочем, что это мы о грустном, да и как-то незаметно разговор начал приобретать антиазиатскую окраску. Вот эти строки, строки прощания с европейской стороной Босфора я пишу в отеле,

стоящем в центре Афин, но при этом отнюдь не изнываю от жары, ибо сейчас осень, а летом я в Грецию не езду. Впрочем, если бы мне и было жарко, я бы не стал глотать кока-колу, ибо это истинная отравка в подобные дни, когда температура достигает 36 °С. Кола в такие моменты может быть даже хуже, чем пиво. Но вот умеренно прохладный, в меру солёный турецкий айран пришёлся бы кстати, даже если собраться на мыс Сунион.

Глава 5. Хайдар-Паша

Через Босфор переброшено аж два моста, по ним летят потоки машин, но мне как-то претит столь прозаический способ пересечения границы частей света. На мой взгляд, куда интереснее отправиться в Азию (или Анатолию, как обычно говорят турки) на корабле. Множество небольших, обильно источающих жирный дым старообразных судёнышек курсирует между Стамбулом и Ускюдаром, а в последнем находится железнодорожный вокзал Хайдар-Паша—туда-то мы и держим путь. Набитые народом кораблики, невзирая на свой преклонный возраст, резво пенят босфорскую воду, и берег постепенно удаляется, но это не только не мешает, но, наоборот, помогает внимательно разглядеть великолепную панораму Царьграда. С азиатского берега она совершенна—красная громада Айя-Софии и белое кружево её младшей сестры, Султанахмет. Здесь-то и видна их гармоническая соразмерность, и хорош этот вид в любое время дня—утром солнце освещает храмы, вечером они погружаются в багряно-золотое закатное морево.

Как хорошо, когда расстояние помогает лучше увидеть! Кратковременная разлука с любимой окрыляет любовь, дарит ей новую, лучшую веру, наполняет её новой, неведомой ранее силой. Вспоминаешь книгу, которую любишь, но которую давно не читал—и предчувствие радости нового прочтения её вдруг открывает черты, которые уже видел, которые знаешь, только знание это не было до сих пор подтверждено чувством, и не осознавал ты этого знания, слабо теплившегося в подсознании. Масса мазков, часто грубых, иной раз просто неряшливых, не сглаженных, засохших комков краски, при отдалении, образуя тонкие переходы, сливаются в картину света, величия и гармонии. Больше нет базарно-ковровой и сувенирной суеты, исчезли неряшливые переулки, закопчённые и облупившиеся фасады. Величественно и гордо плывут над синевой Босфора две драгоценности, два храма, два чуда Господних.

И всё-таки я выбираю закатное увядающее золото, подобное злату нимбов, сочетающемуся с огнём, охрой и умброй одеяний—«константинопольский эпилог» (использую выражение Сергея Аверинцева), последний великий всплеск духа эпохи Палеологов, живую икону, то, что

особенно роднит Россию с этими берегами, о которых сказано Набоковым—«в Цареграде на закате, в Назарете на заре» и о которых говорить ещё и ещё—радость на все времена.

На губах синайский мёд,
корка хлеба на ладони,
а под сердцем тает лёд,
да храпят хмельные кони!
Под висками бой копыт,
и набат в грудной клетке,
и душа уже не спит
на рассвете в Назарете.

В полведре глоток судьбы
до звезды на дне колодца,
до петли и до сумы—
на колени, и кланётся
белым платом бересты,
звёздным ковшиком зенита,
да крамолой красоты
громозвучного гранита,

со струны срывая страсть
прямодушием пророка...
Только б сердцу не упасть
с высоты любви и рока!
Окна настезь, дверь с петель,
ослепительные муки,
и позёмкою—постель,
и кольцом—родные руки!

И туманятся глаза,
словно слёзы оросили
вековые образа,
воплощение России...
Это плач сосновых плах,
откровение—в отраде!
Это миро на губах
на закате в Цареграде.

Эта страсть по Царьграду, неутолимая и роковая, тянется сквозь нашу историю то золотой, то кровавой нитью. Может быть, это самая великая любовь нации, которая, как и великая любовь человека, воспеваемая в трагедиях, не может и не должна заканчиваться счастливым союзом, но обязана быть неразделённой, разлучённой, невозможной. Она всегда—утрата и боль, и этим в первую очередь и велика. Написал некогда Достоевский—«Константинополь должен быть наш». Думаю, дело здесь не в том, что великий писатель ошибся. Скорее чувствую иное—«обрусение» Константинополя означало бы утрату великой и прекрасной мечты, много столетий окармливавшей наше искусство и наш дух. Имеет ли значение реальность помещения Олегом щита на городских воротах, этого чисто символического жеста? Предположим, что этого события не было, ну и что? Разве тогда утрачивается один из важнейших символов русской

культуры? Чуть-чуть об этом—щит на вратах означает не подчинение града воле князя-завоевателя, но покровительство князя граду, защиту города князем, союзнические отношения. Могут возразить—но ведь Игорь и Святослав опять воевали с византийцами? Ну и что же из того, союз заключал лично князь (а в случае Олега вообще регент-правитель при малолетнем Игоре), преемственности политики ещё не было. Другое дело, что символ остался в памяти, что во времена скорбные, когда пал золотой крест Софии, Русь вспомнила об Олеговом щите. Отсюда пошла вся православная линия русской политики—обещание защиты единоверцам, долгая и трудная эпопея, в ходе которой первоначальная идея постепенно исказилась, выродившись в панславизм.

Другая сторона—воплощение мечты означает её смерть. Мечта боится воплощения и умирает, когда оно совершается. Умирание это может оказаться пошлым—наверное, это самое страшное. В далёком теперь 1990 году я любовался видом Айя-Софии с палубы корабля, и кто-то рядом едко пошутил—а если бы сейчас София была наша, наверное, стояла бы облупившаяся, с покосившимся крестом, в лесах, давно не посещаемых реставраторами, как десятилетиями стоял величественный собор Нового Иерусалима. Подумалось ещё, а вдруг её взорвали бы, как храм Христа Спасителя? На возможный ответ, что нет, не стали бы, ибо древность, легко возражу—а собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве разве не древность? Двенадцатый век. И примеров таких множество, так что судьба Софии, великого символа, могла быть ужасна. А если бы не снесли, а использовали бы в качестве ещё одного музея атеизма или планетария? Вот и пример пошлости. Так что пусть София останется не нашей, пусть Константинополь никогда не будет нашим, ибо много у нас своего в небрежении до сих пор.

И всё-таки нельзя избежать влияния особенно мистицизма, глядя на храмы в золотой вуали. Само рождение Царьграда, основанного ещё во времена классической древности выходцами из Мегары, таинственным образом пророчит его будущую славу, пророчит словами пифии, Дельфийского оракула. Некогда мегаряне задали вопрос оракулу Аполлона—какое место занимают они среди других областей Эллады. И оракул дал ответ, по обычаю стихотворный и двусмысленный, причём двусмысленность эту тогда никто не разгадал. Не знаю, известен ли тайный смысл в наше время, потому привожу текст ответа Аполлона и собственную интерпретацию его:

Лучший край на земле—Пелазгов родина, Аргос;
Лучше всех кобылиц—фессалийские, жёны—лаконки;
Мужи—которые пьют Аретусы-красавицы воду.
Но даже этих мужей превосходят славою люди,

Что меж Тиринфом живут и Аркадией овцеобильной,
В панцирях из полотна, зачинщики войн, аргивяне.
Ну, а вы, мегаряне, ни в-третьих, и ни в-четвёртых,
И ни в-двенадцатых: вы ни в счёт, ни в расчёт не идёте.
(перевод Ф. Петровского).

Ответ оракула был тогда понят как издевательский—мегарянам нет места в «каталоге» земель Эллады, их и перечислять с прочими не стоит, они заурядны. Но эта заурядность (такими быть хуже, чем последними!) на повороте истории превращается в лидерство, даже более того, в первенство вне конкуренции, которое просто не может быть оспорено. Они, мегаряне, основатели Царьграда, они нашли это место, Творцом предназначенное для великой столицы, и тем самым предвосхитили евангельскую притчу—«будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных». Не стану спорить со скептиками, но всё-таки посоветую не смеяться над словами дельфийского оракула.

Дальнейшее не менее интересно. Почему Константин перенёс имперскую столицу? Ответ—из-за христианства—будет неверным. Новая религия уже давно была принята им, перенос столицы случился через 17 лет. Другой ответ—восточные провинции империи были в значительно лучшем состоянии, были сильнее экономически, меньше подверглись кризису III века. Этот ответ значительно убедительнее, но ни один предшествующий император не делал столь радикального шага, даже решительный Диоклетиан, даже Адриан, обожавший Грецию и эллинизм. Так получилось, и при этом два события произошли при одном императоре. Пусть они разделены семнадцатью годами, но мистик всё равно будет искать связь этих событий, да и как иначе?

И ещё. Есть, и явно ощущается здесь, на Босфоре, перед прощальным образом великого города—предопределённость, предназначённость именно этого места для столицы тысячелетней империи. Природа дала всё, что для неё нужно—пролив меж двумя морями, как линию границы двух миров, которым эмблематически соответствуют две главы имперского орла, как проход между югом и севером, причём не просто проход, а узловой участок пути. Добавим к этому уникальность Золотого Рога—в мире мало столь удобных бухт. Если сравнить столицу Византии с иными столицами великих держав, то эта предназначённость станет ещё яснее. Возьмём для примера Москву. Маленькая окраинная крепость Владимиро-Суздальского княжества изначально была провинциальным центром—здесь нет даже большой реки, удобной для судоходства и способной обеспечить как защиту центра города, так и потребность его в воде (к началу XX века это стало очевидно). Нет у Москвы и особого положения среди других

городов Руси — чем, собственно, хуже Тверь? Даже лучше, дальше от опасной южной границы, ближе к богатым торговым центрам северо-запада, да и Волга полноводнее. В самом соперничестве Москвы и Твери в XIV веке всё решилось фактором частным, субъективным, личным, но не общим, объективным, географическим. Воля московских князей оказалась сильнее, чем выгодное географическое положение.

Можно взять для примера и Санкт-Петербург. Здесь явственно видно соединение объективного и субъективного: положения города на рубеже Западной Европы и воли Петра, стремившегося ввести страну в строй европейских держав. Но, в отличие от Константинополя, Петербург был и остаётся городом приграничным и не может стать сердцем страны. Поэтому Константинополь, Стамбул, Царьград есть некий идеал столицы на все времена, причём столицы не просто государства, но империи. Как результат крушения Османской империи можно рассматривать и перенос столицы в куда менее привлекательную, провинциальную, но в большей мере турецкую Анкару.

Теперь же нам предстоит отправиться в долгий путь по извилистой и сложной дороге, которая согласно моему предположению будет много раз отклоняться от прямого пути на восток, в глубь Анатолии, будет сворачивать то на юг, то даже на запад, и всё-таки станет кратчайшим путём между самыми достопамятными местами этой земли. Как в научной фантастике — прямой путь меж звёздами имеет лишь кажущуюся прямизну, на деле это долгое до бесконечности движение то ли по спирали, то ли по какой-то загадочной ленте Мёбиуса, подчинённое как гравитационным силам, так и непостижимой обыденному разуму кривизне самого пространства. И точно так же, внешне изогнутый, парадоксальный путь в умозрении фантастов становится путём кратчайшим, пронизывающим улитку пространства независимо от её изгибов.

Дорога есть ещё и древнейший символ искусства, и даже самого человечества, а если идти дальше, то целого мира, Вселенной, находящейся в непрерывном развитии, следовательно, движении. Рассматривая движение природы и человечества, любой беспристрастный наблюдатель должен будет согласиться с наличием цели этого пути. Даже если «конечная цель — ничто», это не означает её несуществования, напротив, она присутствует всегда, вне зависимости от житейских, геологических или философских её интерпретаций, включая даже крайние формы материализма, агностицизма или философского релятивизма, выражаясь хотя бы в конечности любого процесса.

Что такое цель для нас? Достижение столицы Турции, Анкары, города, мало известного туристам и далеко уступающего славой великому Царьграду? Это, на деле, лишь внешняя оболочка

цели, её форма, которая структурно подобна форме художественного произведения, например, стихотворения. Связь её и содержания далеко не всегда бывает прямой и понятной всем, но часто, напротив, оказывается улавливаемой лишь на интуитивном уровне. Кроме того, очевидно, что избранная форма может стать вместилищем самых разных, даже противоположных друг другу вариантов содержания.

Что же за содержание я вкладываю в избранную форму лирически-сентиментального путешествия? Можно обозначить её одной фразой — разговор об искусстве и совершенстве. Но можно и подробнее обсудить все выкладки и выводы, и тогда цель нашего путешествия станет и объёмной, и обширной. Думаю, что пришло время поговорить об этом.

Во всяком пути, движении, развитии можно найти две силы — уравнивающую, стабилизирующую и противоположную ей, выводящую из состояния равновесия, направляющую, устремляющую. Мы отправляемся в дорогу, покидаем дом с его устроенностью, его порядком ради движения, ради смены привычного новым, ради самого чувства дороги. Но не только. Ещё — ради нового дома, нового покоя, ради обретения нового равновесия, как материального, так и духовного. Или вот ещё как. Мы поднимаемся на вершину горы, и путь становится всё труднее, и сгущается холод, и нет приюта, и долина привольная всё ниже, всё дальше. С каждым шагом вверх всё более шатким становится равновесие жизни и смерть оказывается рядом, прямо на плече, тихо следящая и ждущая. Одновременно с этим происходит воспарение духа; на вершине он разворачивает свои крылья, восторг, смешанный с благоговейным ужасом, подобным страху Господню, охватывает всё существо. Чем тоньше нить жизни, чем зыбче связь с миром, тем окрылённее дух. Что-то подобное происходит с человеком сразу после кризиса тяжкой болезни — странная неземная светлость наполняет душу и очаровывает её тихим счастьем, когда даже простой одуванчик начинает казаться небесным цветком, когда слабое дыхание течёт как мёд.

Не есть ли в этом величайшая тайна жизни? Не рискуя обременять читателя сложными научными и философскими понятиями, да и не чувствуя в себе довольно знаний и опыта в этих областях, всё же попробую сказать об этом как можно проще. Жизнь, пребывающая в непрерывном движении, развивается по пути всё большего усложнения. Биологический регресс паразитов не в счёт, это частный случай, исключение из правила. Мы приходим к теории эволюции, но тут сразу начинаются проблемы, ибо в обыденном сознании понятие эволюции непременно ассоциируется с учением Дарвина о естественном отборе. И я уже слышу краем уха треск ломаемых копий на шутовском турнире между эволюционистами

и креационистами. При этом кажется, что наличие такого понимания в России можно объяснить долгим господством идеологии марксизма, насаждавшейся со школьных лет. Но это впечатление обманчиво. Увы, и на Западе слова «теория эволюции» в массовом сознании неразрывно связаны с именем Чарльза Дарвина и с естественным отбором.

Но что такое естественный отбор? Прежде всего, сила, уравнивающая отношения между организмом и окружающей средой, сила, ведущая к приспособлению организма и вида в целом к меняющимся условиям среды. Равновесие — вот цель естественного отбора. Но это не единственная сила, участвующая в развитии живого. Понять это нетрудно. Максимально приспособлены к среде низшие формы жизни. Какие-нибудь синезелёные водоросли, которых сейчас биологи предпочитают называть цианобионтами, могут жить и в кипении гейзеров Камчатки, и в ядовитых, насыщенных пестицидами и удобрениями водах «рукотворных морей», и во всесжигающем пламени радиации. Полагают учёные, что такие организмы способны устоять и против космического холода и что они, подобно спорам, могут разноситься по Вселенной, расселяться по планетам и давать начало новым оазисам жизни.

Но в таком случае, действуй лишь один естественный отбор, жизнь так и осталась бы на уровне цианобионтов, ибо какой смысл в усложнении и совершенствовании, если примитивный организм и так превосходно приспособлен к условиям, в том числе экстремальным? Между тем чем сложнее организм, тем уже спектр условий, в которых он может существовать. Развитие жизни ведёт не к уравниванию, но к появлению всё менее равновесных систем. Или, скажем точнее, равновесие живого по мере его усложнения становится всё более неустойчивым.

По существу, это означает, что для объяснения развития живого недостаточно одного естественного отбора. Более того, естественный отбор можно интерпретировать как случай проявления общего вселенского закона — закона усреднения. В классической физике в области термодинамики анализ действия этого закона привёл к появлению такого понятия, как энтропия. Естественный отбор — это энтропия на биологическом уровне, процесс, ведущий к усреднению, уравниванию отношений организма и среды и к отсеиванию всего не укладывающегося в схему, всего, что вопреки ей. Но тогда по аналогии с термодинамикой, в рамках которой энтропия вела к «тепловой смерти» Вселенной, то есть к равномерному рассеянию энергии, угасанию звёзд и прекращению всех процессов, естественный отбор без противовеса должен был бы означать «биологическую смерть» Вселенной — прекращение всех биологических

процессов, неизбежно наступающее тогда, когда живое примет наиболее равновесную, а значит, самую примитивную форму.

А это означает, что движущая сила эволюции — не естественный отбор, но явление, коренным образом противоположное ему, действующее ему вопреки и ведущее жизнь ко всё более сложному, всё менее устойчивому, всё более хрупкому и раннему, всё менее определяемому внешними материальными факторами и, как итог, к Разуму и Духу. На этом остановлюсь, ибо опасаясь, что я и так уже далеко углубился в области специально научные. Скажу лишь одно. Если цель развития есть некий идеал, то в философии такой идеал уже давно описан под именем Абсолют.

Теперь самое время вернуться к более привычному и лучше адаптированному к содержанию этой повести вопросу о творчестве. Художественное творчество само есть путь, в его анализе вполне возможно и использование термина «эволюция», а это означает, что и здесь возможен поиск диалектического взаимодействия противоположных сил. Получится ли? Начнём с привычного утверждения «искусство есть отражение действительности». Так ли это? Сначала кажется, что так, ведь художник изображает то, что знает, то, что видит, и даже в фантазии его выражается, пусть и исподволь, пусть и непрямо, окружающая действительность. Наконец, формирование личности художника, особенности его творческой манеры, почерк, идея, эмоциональный спектр — несомненно зависят от действительности, или, пойдём дальше, от окружающей среды, посредством которой они формируются. Но тогда поставим вопрос — а в чём цель творчества, искусства? Неужели в отражении действительности, так сказать, в фиксации её для будущих поколений?

Художественная фотография давно признана самостоятельным видом изобразительного искусства. Да и без признания достаточно взглянуть на работы Родченко, чтобы с этим согласиться. Но в качестве исторического документа годится любая фотография, даже самая непрофессиональная и несколько не художественная. Она в любом случае есть факт исторический, есть выражение (отражение) действительности. Искусством фотографию делает нечто иное, нечто большее, чем это самое отражение. И это заключение можно перенести на другие виды искусства, и не только на изобразительные, но и на литературу.

Но давайте сделаем ещё один шаг, очень смелый и рискованный. Музыка — величайшее из искусств. А она что, тоже «отражение действительности»? Было бы очень странно согласиться с этим. Да, конечно, есть программные симфонии, есть произведения, в которых слышатся и шум моря, и завывание метели, но я не могу представить, что Дебюсси ставил целью музыкальную

передачу плеска волны, а Шопен — полёта снегового вихря. За этими звуковыми образами стоит иное, и неизмеримо больше, чем слышимый нами мир. Абстрактность музыки, её предельная (для искусства) символичность отвергают в принципе начальный тезис об отражении.

Бродский хорошо сказал о поэзии, точнее, о трёх направлениях, в которых работает поэт — логика, интуиция, откровение. Это утверждение можно применить и к другим видам искусства. Для музыки в этом случае логическая ступень сведётся к мелодии и гармонии. Но интуиция, но откровение — займут всё остальное и дадут нам духовную полноту искусства. Перефразируем — есть материальные и формальные стороны, в конечном счёте сводимые к логике. И есть сторона духовная, в которой звучит откровение. Интуиция же действует на обоих уровнях.

К чему мы пришли? К тому, что художник, поставив своей целью отражение действительности, неминуемо замкнётся в тисках материи, в тупике энтропии и придёт к творческой смерти. Но если так, осталась последняя ступень, последний шаг. В чём состоит цель творчества, куда оно идёт, к какому идеалу? Согласившись с духовным происхождением его движущей силы, снова, как в случае биологической эволюции, приходим к Абсолюту.

Мы заговорились, а поезд скоро тронется. Надо на чём-то закончить, и я ощущаю потребность сказать ещё одно, важное, личное. Впрочем, вы, наверное, уже сами догадались — это пространное эссе, облечённое в старинную форму сентиментального путешествия, лишь внешне, лишь материально есть рассказ о Турции и о странствии по этой стране, а на самом деле это разговор, уводящий далеко от предметов внешних, лишь ассоциативно, лишь интуитивно связанных с иным, намного более обширным и полновзвучным миром.

Глава 6. Измит

Утренние лучи, врываясь в окна вагона, щекочут веки, окончательно прогоняя кое-как состоявшийся сон. Перед глазами изредка промелькивает синяя гладь Мраморного моря, но по большей части проносятся фасады и плоские крыши домов, разнокалиберных, не сочетающихся друг с другом, в беспорядке нахлובченных недавних и современных построек — всё новое и всё достаточно безликое. Вполне естественная картина в условиях, когда единого плана градоустройства не существует, а каждый застройщик, заняв земельный участок, строит по-своему, пусть даже и нанимая архитектора. Пестрота получается почти хаотическая.

Этот хаотический образ давнего воспоминания (ибо в Измите я был в далёком уже 1994 году) легко сменяется в воображении другим хаосом, на этот раз сотворённым природой. Через пять лет после

моего кратковременного посещения Измит был полностью разрушен катастрофическим землетрясением. Все эти дома и домишки «сложилась», обвалились стены, упали перекрытия, а сколько жертв было — цифры расходятся, но никак не меньше десяти тысяч. Много шумела пресса по поводу того, что строительство велось с нарушениями, что всё было пронизано коррупцией и так далее, очень узнаваемо и очень обычно. Так же, как и то, что следующее землетрясение может создать точно такой же смертельный хаос и вызвать точно такие же дискуссии и обвинения.

Между тем застраховаться от землетрясения на сто процентов невозможно даже с помощью самых современных технологий, позволяющих строить здания, которые, согласно проекту, должны выдерживать удары в семь и восемь магнитуд. Но что из того, разве кто-нибудь сможет назвать предел мощности сейсмического толчка? Его просто нет. В ряду множества распространявшихся ранее и упорно продолжающих плодиться ныне предсказаний грядущих бедствий землетрясения занимают почётное место, да и как иначе, если Сан-Франциско стоит на активном разломе Сан-Андреас, а истомлённый скукой и унынием обыватель так любит щекотать нервы катастрофами. . . А поскольку сейсмически активные области по площади далеко уступают стабильным, то на помощь приходит лженаука с недалёкими спекуляциями о глубоких разломах, пересекающихся то под Москвой, то под Чернобылем, в общем, в тех местах, где ни разу в истории не происходили сейсмические толчки. Как говорится, несчастных случаев у вас не было? Будут.

Но ведь жалко людей, жалко города, пусть и такие бестолковые, как этот Измит с его тесными домишками, балконы которых густо уставлены цветочными кадками. Представьте, полминуты, минута — и всё это обваливается, рушится, обращаясь в безобразный и бессмысленный хаос обломков, арматуры, пыли. Жили люди — и не живут больше. И сколько таких происшествий было за историю человечества — не сохранена память обо всём этом в анналах, да и не вместят анналы всех трагедий.

И вот ещё что удивительно. Очень часто люди предпочитали селиться именно в таких опасных местах. Есть в южной Турции античный город Сагалассос, возникший незнамо когда, взятый с боя Александром Великим, отстроенный в эпоху эллинизма, процветавший и в римское время. На рубеже тысячелетий там работала бельгийская археологическая экспедиция, и можно было дивиться той аккуратности, такту, больше того, интеллигентности ведущихся работ. Бельгийцы обнаружили и расчистили античные водоводы, и в городе вновь заработал древний источник, устроенный точно так же, как позднейшие городские

«фонталы» эпохи Возрождения, вроде того, веронского, у которого Меркуцио был смертельно ранен Тибальтом. Чистойшая вода течёт, поднимаясь из трещин, которые, увы, связаны с глубинным разломом, что и стал причиной многочисленных землетрясений, окончательно разрушивших город в ранневизантийскую эпоху. Впрочем, подземные толчки были и раньше, но люди восстанавливали повреждённые сооружения. Археологи расчистили и отреставрировали здание библиотеки эллинистического времени, повреждённое землетрясением; там стены и мозаичный пол рассечены трещиной со смещением, и этот зримый след стихии сохранён исследователями, так что желающий может без труда измерить амплитуду смещения.

И ведь это место, Сагалассос, далеко не единственное. Вспомним поселения крито-минойской культуры на самом Санторине, Помпеи и Геркуланум у подножья Везувия, а если поближе к нашему времени, то Лиссабон, Мессину, Ашхабад... И, конечно, придёт на ум и мифическая Атлантида, и важно уже не то, была ли она вообще, и если была, то где её искать, но важна сама история о культуре, достигшей могущества и в один день низринутая в хаос.

А ведь такова и вся цивилизация. Чем она сложнее, чем технологичнее, чем больше в ней взаимосвязей, тем всё более хрупка её структура и тем более подвержена она трагическим, роковым стечениям обстоятельств. И тут землетрясение — так, мелочь в сравнении с ядерной зимой или падением крупного астероида, не оставляющим надежд на выживание не только цивилизации, но и самому человечеству. Пусть меня обвинят в социал-дарвинизме, но, увы, не могу промолчать о бросающемся в глаза сходстве. Да я уже и говорил об этом — чем более «продвинут», «прогрессивен» и специализирован биологический вид, тем более шатко его положение в непрерывно изменяющемся мире. Могуч самец гориллы, если надо, так леопарду шею свернёт, но достаточно оставить его без родных джунглей, и ничем он не поможет ни своей семье, ни себе самому. Так и человек — при разрушении городов ему не помогут никакие высокие технологии и глобалистские ухищрения.

Впрочем, на всё воля Божия, и приходя к этой мысли, приучаешься любить то, что есть, и жалеть то, чего не стало. А не стало скорее по нашей собственной глупости, нежели по воле природы. Простой пример. Ни один ураган, ни один пожар, ни одно наводнение не нанесли такого ущерба нашим главным городам, Москве и Санкт-Петербургу, как мы сами, род человеческий. Больше скажу, ни один агрессор не наломал столько в Москве, сколько мы сами, да ещё за микроскопический для истории срок! И сейчас всё не уймёмся.

Незаметно отклонились мы в рассуждениях, всё больше сужая и конкретизируя тему, и сейчас уже

говорим об искусстве, о красоте, и об их хрупкости и ранимости. Кажется, эта сторона особенно знакома культуре японской, и это, вероятно, не случайно, потому что именно в Японии уязвимость человеческих творений перед мощью стихии и жестокостью войны была особенно сильно ощущаема. Это прекрасно видно на примере заката эпохи Хэйан (XI–XII века), когда искусство было занятием только малочисленной столичной аристократии, остро предчувствовавшей свою обречённость. Это чувство сохранилось и в японской культуре нового времени: знаменитый «Золотой храм» Мисимы представляет собой, помимо прочего, ещё и доказательство от противного того же вывода о неизбежной обречённости красоты. Причём чем выше и совершеннее прекрасное, тем больше опасность, грозящая ему. Как в фильме Тенгиза Абуладзе «Мольба» — вся «мерзейшая мощь» обращается против красоты.

Отчего так? Мышление рациональное, научное видит тут действие закона усреднения. Не высовывайся, иначе отрубят голову. Не поднимайся выше массы. «Ветер гнёт сильнее вековые сосны, падать тяжелей высочайшим башням» — говорит старик Гораций. Биология убедительно вторит поэзии — при массовом вымирании шанс сохраниться есть лишь у малозаметных организмов, неспециализированных форм, примитивных существ, так называемых видов-оппортунистов, способных существовать в разных обстановках. Анекдотичны домыслы креационистов, объясняющих нахождение остатков всё более совершенных существ во всё более высоких пластах осадочного слоя земной коры — они объясняют это тем, что более совершенные формы дольше могли сопротивляться всемирному потоку. *O sancta simplicitas!*

А мышление мистическое с той же уверенностью видит здесь поступь Врага, злую волю, стремящуюся ко всеобщему разрушению и избирающему своей жертвой самое лучшее, самое замечательное, самое прекрасное. Эта избирательность зла начинается с исчезновения первоцветов и ландышей вблизи больших городов, а продолжается уже генетическим отбором в эпохи террора. Нет нужды говорить и о максимуме культурных утрат во времена богоборчества и человеческих гекатомб. Довольно об этом.

Сейчас хочется говорить об ином — ведь за окном синеют заливы Мраморного моря, а в другом окне стремительно проносятся то зелёные деревья, то пёстрые скалы, а иной раз видишь целые стаи аистов. Всё это настраивает на некое буколически-анакреонтическое состояние души, и становится спокойнее, и неизбежность смерти уже не столь фатальна. Поэт, живший в страшную эпоху и не имевший ни малой надежды на признание при жизни своих трудов, написал об этом так:

Вечно то лишь, что нерукотворно —
Смерть права, ликуя и губя.
Смерть есть долг несовершенной формы,
Не сумевшей выковать себя.

А кто может сказать, выковалась ли форма, достигнута ли совершенство? Оно не выражается правильными ровными линиями, прямыми углами, гладкостью письма. Ведь как выстроен был Парфенон — в нём нет прямых линий, ибо колонны выгнуты в энтазисе, а основание их тоже выгибается вверх очень плавной дугой, да и сами колонны отклонены от вертикали так, что если продолжать их в высоту, то они сомкнутся воображаемыми капителями на высоте Монблана. Совершенство есть тайна, формула философского камня, и не алгебра уже, но интегральное исчисление гармонии, и постичь его невозможно простым наитием, наивным вдохновением. Ведь это не разрушение, для которого хватило одного удачного залпа артиллерии Морозина.

Между тем лазурный пейзаж Мраморного моря окончательно сменяется сельской пасторалью, полями цветущего подсолнечника, чередующимися с каменистыми пастбищами, где, как облачка, спустившиеся на землю, медленно движутся отары овец. Где-то позади скрылись беспорядочные постройки Измита, оставив лишь воспоминание о неизбежной неряшливости городской среды, будь то лощёная европейская столица или провинциальный азиатский городок. Всё едино. Соответственно изменившемуся пейзажу меняется и настрой мыслей. Приходящая мысль, впрочем, не нова, многие уже задавались ей. Она проста — если творчество человека редко достигает совершенства, то создания природы совершенны a priori. А человеческое творчество, не возникает ли оно из простого подражания природе, и не сводится ли оно к подражанию во всех, даже высших своих проявлениях?

Нет, это всё не так просто, вспомним наклон колонн Парфенона и тот малый угол его, что кажется неуловимым для оценки, что не содержит ни зримости, ни вещественности. В этой неуловимости и разница между природой и гениальным созданием рук человеческих. Художник не копирует природу — он её преобразует. В середине «нулевых» годов в Москве выставлялось собрание акварелей Волошина, приобретённое Михаилом Барышниковым. Эти акварели помогают понять суть дела.

Вся их серия выполнена во второй половине двадцатых годов, собственно, уже и закат Серебряного века прошёл и наступила долгая ночь для его творцов. Волошин того времени — хранитель немногих уцелевших светов, больше того, он сам — свет, которому уже недолго осталось гореть. В акварельной сюите того времени вновь его любимый Крым, причём только Крым восточный — безлесная, скалистая и степная Киммерия. Глаз легко узнаёт приметы пейзажа, но не может определить, что же конкретно, какая гора, какой залив изображены. Да и нет никакой конкретности, никакой точности, это фантастические, не существующие в природе пейзажи, имеющие лишь родовое сходство с реальными ландшафтами окрестностей Коктебеля. Вот этот мыс похож на Киик-Атлама, вон тот дальний горный кряж напоминает Меганом, вот эта бухта почти что Двужорная. Вот именно, почти что. А то и совсем нет. Помню примерно то же чувство после знакомства с полотном Богаевского, изображающим столовые горы окрестностей Бахчисарая — они, и не они, а взглядишься, и понимаешь — такого места нет в природе, оно родилось в воображении мастера, а теперь существует зримо на холсте и запоминается зрителем.

И тогда становится ясно, что природа не образец для подражания, а искусство не подражание природе. Если оно и подражает, то более высокому, чем природа. Творцу.

Окончание следует