

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ОБРАЗЫ ИТАЛИИ
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ
XVIII–XX вв.**

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой,
д-ра филол. наук Н.Е. Меднис



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2009

Т.Л. Рыбальченко
Томский университет (Россия)

РИМ И МИР В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»

Роман М. Шишкина был подвергнут критике за «литературность», «набоковское» эстетство и отход от русской этической традиции сострадания, протеста, учительства. Особенно странными представляются упреки в этической отстраненности, в эстетском изображении злого и низкого, граничащем с принятием зла и низости¹. Роман Шишкина, напротив, пронизан болью от малейшего проявления насилия над жизнью, неприятием всякой имперской претензии на презрение и подчинение. Очевидно и неприятие Шишкиным эстетского презрения к живой жизни и апологии культуры, в которую прячется человек от низкой реальности. В романе доминирует не постмодернистская толерантность, не игровое отношение к реальности, а экзистенциальный отклик на «зов бытия», поиск смысла существования в абсурдной реальности, признание суверенности феноменов бытия.

Название романа манифестирует значимость естественной, природной интенции к жизни вопреки неизбежному исчезновению. Венерин волос – это трава *Adiantum capillus veneris*, трава-мурава, которую топчут люди и которая пробивается сквозь камни, свидетельствуя о витальной силе, не подчиняющейся воле человека:

Чуть шевелится от ветра. Будто кивает, да-да, так и есть: это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь. Трава трын. Росла здесь до вашего вечного города и буду расти после. А тех бородатых в хламидах, которые придумали порочное зачатие, рисуйте, вайте сколько хотите. Я прорасту сквозь все ваши холсты и пробьюсь сквозь весь ваш мрамор. Я на каждой руине на Форуме

¹ См.: *Ермолин Е.* Ключи Набокова: Новая проза и проза новых путей // *Континент*. 2006. № 127. («Его последний роман <...> – попытка легитимизации разрыва с русской почвой. <...> Сама литература для Шишкина – способ выгодно перевести страдания одних (персонажей) в наслаждение других (автора и читателя)». Цит. по: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee20.html>. См. также реплики П. Басинского (*Литературная газета*. 2005. № 29), Н. Елисеева (*Новый мир*. 2005. № 9) и др. Более глубокое прочтение романа связано, однако, с поэтикой повествования, с постановкой проблемы письма как экзистенциальной проблемы (*Каспе И.* «И слава ее веню пледу» // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 75; *Рождественская К.* Изречения выхода в день // Там же; *Кучерская М.* [Рецензия] // *Критическая масса*. 2005. № 2).

ме и под каждым кирпичом под флоксами. А где меня не видно, там моя пыльца. Где меня нет, там я была и буду. Я там, где вы².

И чем мощнее подавляющая власть внешних условий, тем большее значение обретают усилия человека ценить и сохранять ничтожнейшие проявления жизни: в России требуется больше усилий для сохранения любви к жизни: «<...> у нас – комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк» (6, 70).

Другой семантический код, заложенный в названии романа, связан с именем Венеры, богини садов и красоты в римской мифологии (этимология имени от лат. *venia* – милость богов); архаические функции богини любви Венера унаследовала от греческой Афродиты, как и амбивалентные характеристики: это жизнетворческая и хаотическая сила, гармонизирующая и разрушительная страсть. Роман утверждает любовь к жизни как противоречивое витальное чувство, возвращающее человека в негармоническую реальность; любовь трактуется не как христианское умиление перед всем сотворенным верховным существом, а как выстраданное влечение к феноменам жизни, избирательно пробивающееся в потоке саморождающей и самоистребляющей жизни.

Парадокс художественного замысла Шишкина заключается в том, что фабулообразующая ситуация романа – это бегство от реальности, политическая, культурная, духовная эмиграция. Центральный персонаж и повествователь в романе – русский эмигрант из хаоса *постсоветской* России, писатель, работающий в Цюрихе в *центре эмиграции* переводчиком. Он лишен персонального имени и обозначает себя именами-знаками – толмач (переводчик), Тристан (потому что в первые годы эмиграции он спасается в любви и свою швейцарскую жену называет Изольда, опираясь на миф о любви, преодолевающей социальные преграды). Другие самоназвания выдают не только осознание героем своего статуса как писателя, но и понимание миссии писательства: свидетельствовать о пороках своего народа и о пороках человечества. Герой-повествователь отождествляет себя с Варухом, одним из библейских пророков, сподвижником Иеремии, обличителя пороков иудеев, обласканного разрушителем Иерусалима вавилонским правителем Навуходоносором, но вынужденного разделить участь своего народа, бежавшего в Египет. Варух и Иеремия, предостерегавшие иудеев от мнимого спасения в Египте, умерли в египетском изгнании. Толмач сопоставляет себя и с Ксенофонтом Афинским, оставившим свидетельства в книгах «Анабасиса» о походе с армией Кира Младшего на Вавилон против своего брата Артаксеркса.

² Шишкин М. Венерин волос // Знамя. 2005. № 6. С. 70. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера журнала и страницы в скобках.

Современный свидетель войн и насилия, толмач переводит и записывает историю эмигрантов из России, претендующих на получение убежища в Швейцарии. Основной массив текстов в романе – свидетельство о разрушительной реальности: «истории» русских эмигрантов призваны доказать невозможность жизни в России, где не прекращаются войны (афганская война в рассказах Анатолия, чеченская война в рассказе Енохова), произвол властей, преступность, где разрушен семейный уклад, а свобода от государственной тирании обернулась войной человека против человека³.

В историю преступного и страдающего от своих преступлений мира вписана собственная история главного героя, его иллюзий о возможности спасения от ужасающей реальности и история разрушения этих иллюзий.

Нашедший убежище в Европе, в возникшей здесь семье, главный герой романа вынужден возвращаться в покинутую жизнь, выслушивая ежедневно чужие «истории»: реальность невозможно выбросить из сознания. Однако благополучие частной жизни в Швейцарии при внешнем комфорте оказалось лишенным счастья: толмач устал от европейского этикета, от эмоциональной сдержанности людей, граничащей с равнодушием; любовь жены вытеснилась каждодневными проблемами, связанными с рождением сына. Поэтому возникает новый порыв к бегству, к эмиграции из *повседневной* реальности: из безжизненно упорядоченной Швейцарии в город-миф, в вечный город, в город культуры, город Венеры⁴.

Так возникает дискурс Рима как идеального топоса: прошлое, культура, куда бегут от реальности к живой страсти, ибо реальность притупляет чувство. В Риме толмач и его жена почувствовали себя вновь «мужчиной и женщиной, которые любят друг друга», которые вернули языческое ощущение жизни как «милости богов»: освободившись от повседневности, они бродят по городу, отдыхают в тени деревьев, у фонтанов, в гостинице, и он «был пьян от Рима, от граппы, от лужи, от женщины».

Но в идеальном пространстве собственных и культурных мифов герои, с одной стороны, начинают имитировать идеал, осознают себя Тристаном и Изольдой, повторением общечеловеческих «историй», с другой стороны, именно в Риме рвется «венерин волос», связывающий любящих. Проснувшееся подлинное чувство жизни разрушает мифологию.

³ «Предшественники <...> уезжали из России до ее грехопадения. Царизмкоммунизм – это райское неведение ответственности за себя. Жизнь была внятной: плохой режим – хорошие мы. Прогнать царя и КПСС – жить будем по-людски. И вот свершилось. Обтрясли древо познания, нажрались яблок до боли в животах. <...> Страна получила свободу стать самой собой. И стала» (Шишкин М. Язык – это оборона // Критическая масса. 2005. № 2).

⁴ Афродита-Венера была покровительницей Энея, троянца, основавшего после разрушения Трои город Рим.

зированное существование. Толмач начинает подозревать, что для Изольды он – дублер первого Тристана, с которым она приехала в Рим и которого потеряла в автомобильной катастрофе. Случайно в компьютере толмач обнаружил письма Изольды погибшему:

Умершему на тех страницах доставалась любовь, а толмачу – обиды, горечь, озлобление. Она записывала слова, которые они бросали друг другу, чтобы сделать больно, но не записывала то, что шептали друг другу потом (4, 92).

Толмача в Риме преследует мысль, что чувство Изольды адресовано другому, когда, чокаясь бокалами с вином, она говорила «*Cento giorni come questo*»*, даже когда в гостинице, массируя уставшие от ходьбы по Риму тела, они испытывали влечение. Через несколько лет Тристан и Изольда расстались, хотя любовь к Изольде не исчезла.

В романе эта поездка в Рим – апогей счастья и начало его конца – дана в воспоминаниях толмача, второй раз приезжающего в Рим уже по служебной необходимости. Он заново переживает первую поездку в Рим, накладывая воспоминания на новое восприятие Рима. Свои тексты-воспоминания он оформляет как письма сыну, с которым разлучен, то есть римский сюжет введен как *реставрация* в памяти и в текстах испытанного счастья при знании его неизбежного конца. Это определяет противоречивое и неиллюзорное восприятие Рима.

В тексте толмача любовь, чувственная и духовная одновременно, жива, но только перестав быть реальной, уйдя в область воспоминаний, перейдя в сферу текста, она возродилась, стала вечностью, над которой властен вспоминаящий. То же самое происходит и с семантикой Рима: не сделав вечными живые отношения мужчины и женщины, Рим стал пространством самоопределения главного героя. Рим перестает быть антитезой миру и предстает для него средоточием реального мира, его знаковой моделью: город-артефакт, музей, сохраняющий материальные свидетельства исчезнувшей жизни, – и город, где постоянно пробиваются феномены жизни после периодических катастрофических исчезновений: «В Риме что-то не так со временем – оно не уходит, а набирается» (6, 71). Рим предстает миром, в котором нужно самоопределяться так же, как в неокультуренной хляби *русской* реальности (в мунтянской зоне, в мире орочей и тунгусов), как в древнем Вавилоне, как в древнем Иерусалиме. В Риме человек получает возможность узнавать свидетельства обо всем мире, о силе природных законов и о возможности человеческой культуры, сопротивляющейся природе. И в рекламной риторике экскурсоводов есть своя правда, только каждый стремящийся в Рим привлекает из этого пространства разные знания о мире:

* Сто дней подобных этому.

Идите за мной, я покажу вам в этом суетливом бестолковом городе что-то настоящее, важное, вечное, ради чего вы здесь оказались, ведь вас не было и не будет, а сейчас вы здесь (6, 61).

Современный Рим напоминает любой из европейских городов, в том числе и покинутую толмачом Москву, которую он пронзительно ощущает в римских деталях. Рим предвьяется неизменно грязным пригородом, при выходе с вокзала толмача и Изольду встречает Макдональдс; тротуар усеян обертками, бумажками, пластмассовыми бутылками; узнаваема демонстрация на площади (piazza Colonna); «под колоннадой пристают к туристам древние римляне в пластмассовых доспехах – переодетые стрельцы с Красной площади» (6, 69). Голуби, как в Москве, бесцеремонно летают в туристическом потоке, а ночные мотыльки напоминают снег или тополиный пух в Москве: «<...> кружились у фонарей, валялись на мостовой мертвые и еще трепыхались. Мальчишки поджигали их зажигалкой» (4, 91). Толпа похожа и на кашу в горшочке, и на гобелен («Испанская лестница соткана из тел, рук, ног – живой гобелен, сбежавший из ватиканских музеев»), и на любой мегаполис (негр с букетами роз, пластмассовые сувениры на тротуаре – «мадонны в виде Барби и Барби в виде Мадонны» (6, 60), и на московскую уличную толпу (старуха с протянутой рукой – «совершенно из подземного перехода на Электровзаводской, разве что научилась сказать два слова по-итальянски» (4, 88); Тибр, грязный, коричневый, с пеной-«жижей», «казался плохой копией какой-то другой, исчезнувшей реки (4, 95) – героя преследует чувство знакомости и сходства:

Те же облупленные палатки с шербинами обвалившейся штукатурки. А статуи на них издалека как огромные насекомые, вставшие на дыбы <...> и те же кошки прячутся под машинами. И такая же уличная грязь <...>. И то же журчание воды в барочной раковине, мшистой, обвитой плющом. Откуда-то снизу доносились крики кошек, которые отмечали кошачью свадьбу-невидимку в огромном котловане, потихоньку зараставшем (4, 89–90).

Шишкин показывает разрушение образа-мифа живыми ощущениями стихийной реальности. Совпадение Рима с низкой реальностью вызывает отторжение в человеке, создавшем субъективный миф о Риме, куда он эмигрирует от низкой реальности. Это понимает толмач: претензии к Риму – претензии к реальности, не соответствующей представлениям о должном. Это понимание он выражает словами Гальпетры (своей школьной учительницы, по имени и отчеству *Галина Петровна*):

Вы все умники, семи пядей во лбу, делаете все сложным. Придумают Рим, а потом удивляются, что Рима нет, а валяются на форуме какие-то обсопанные временем мослы, *зарастающие травкой-муравкой* (курсив мой. –

Т.Р.). Придумают Тибр, и ждут невесть чего, а на самом деле это что-то мутное, тибриное, настоящее. Вот и нужно полюбить этот тибриный мир (6, 64).

Нужно было настроить себя на восприятие Рима, выпить кофе эспрессо, рекламируемый как посвящение в римскую кухню, как подчинение мифу («Чтобы начался Рим, нужно было выпить кофе эспрессо»). Однако постепенно реальный город вовлекает в себя, обволакивает особым подлинным запахом: «Все пахло, казалось, что даже подоконник и стены дома тоже издают какие-то особые римские запахи» (4, 92).

Рим – это город живых людей, и сор жизни, который вначале раздражает героев романа, обнаруживает витальную силу обычной жизни, повседневно противостоящей смерти, живую эротическую силу, власть которой языческий античный мир чувствовал как власть богов. В Пизе после посещения стандартных достопримечательностей поссорившиеся и уставшие Толмач и Изольда присели на скамье у стриженного газона, и «острый запах скошенной травы» вернул им эротическое влечение: «как я тебя люблю» (герой понимает физически-метафизическую власть живой жизни Рима: «Запах – язык Богов»). Рим воскресил чувственное влечение к жизни: «В тот первый день в Риме толмач все время смотрел на эту женщину, такую привычную, каждодневную и незнакомую одновременно, и думал, что вот это и есть счастье...» (4, 91).

Рим давал множественные проявления живой жизни, ее незначительных биений, ее венериних волосков. На Villa Borghese Толмач с Изольдой на пустой скамейке читали «про какую-то триумфальную арку: один император украл для нее статуи и барельефы с арки другого императора» (4, 95), а рядом была самопроизвольно возникшая арка из лилий. В соборе из рамок смотрели аскетические лица, бесплотные ангелы или голуби, а в окнах облака выглядели живыми птицами, и святые будто бы сами были привлечены тем, что за окнами: «Под потолком висел великан с золотыми волосами. Свисает с потолка и смотрит в окно – что там. А за окном небо вымощено облаками, старыми, стертymi, будто плитami с Аппиевой дороги» (Аппиева дорога – подлинное, созданное не для музея, сохранившееся без раскопок сооружение).

Другой аспект в восприятии Рима, тоже разрушающей преднамеренное, мифологизированное ожидание Рима как особого идеального топоса, связан с ощущением Рима как мертвого города, города-гробницы, ушедшего под землю и раскапываемого, оживляемого против воли самой разрушенной и исчезнувшей жизни: в San Clemente «кругом валялись какие-то обломки. Было сыро», на гробнице Кирилла – бумажные цветы в пыли:

С утра до ночи – музеи, галереи, церкви. Темные полотна, золоченые алтари, мраморные тела. Рим тел. Тела повсюду – каменные, но телесные – мужские, женские, полуживотные <...> Рим распался на осколки (4, 89).

Каждая руина была освещена. Колонны валялись, будто обглоданные мозговые кости (4, 90).

Статуи молча разглядывают картины (4, 87).

Пытались понять, где что было за две тысячи лет до них, но разобраться во всех этих форумах Веспасиана, Августа, Цезаря, Нервы, переходящих один в другой, было совершенно невозможно, да еще оказалось, что большую часть этих форумов закопали обратно при Муссолини (4, 90).

Ценностью представляется не живое, а мертвое, потому что оно поддается манипуляции – выборочному раскапыванию и закапыванию. Не случайно *молодые* люди на римской улице после венчания, то есть готовые к продолжению жизни, к будущему, поют «Yesterday», и Шишкин цитирует фразу «I beleve in yesterday» («Я верю во вчера»). В Ватикане

<...> ряды белых изваяний вдоль стен. Безжизненные тела. Руки, ноги, головы, груди, животы – все это было найдено в земле, а теперь выставлено для опознания. Вазы, саркофаги, барельефы. И снова тела – безглазые, безрукие, безногие, оскопленные. Там, где половые органы – листочки. Если нельзя – прикрыть – отбито молотком (4, 93).

И женщине (Изольде) дано возмутиться тем, как, воскрешая прошлое, новая культура подвергает его исправлению, адаптирующей рестаурации: «Какие идиоты! Почему они так ненавидели жизнь?» (в адрес новой культуры, сменившей древнюю, но сохранившей остатки языческой античной культуры):

Когда-то эти статуи были богами или людьми, а теперь превратились в соляные столпы, и их свезли сюда. Мраморные трупы. Выставили в ряд, будто почетный караул на приеме в царство мертвых (4, 93).

Изольда начинает оживлять скульптурные и живописные знаки исчезнувшей жизни, придумывая им «истории», и обнаруживается сходство прошлого и настоящего, мертвого и живого. Тела мужчины и женщины на саркофаге напоминают позу толмача и Изольды после длительной прогулки по Риму, когда на гостиничной кровати они массировали друг другу ноги: изваяния «лежали валетом, опираясь на локоть», казалось, «сделали массаж, заснули и сейчас проснутся». По дороге в Орвието к фреске Луки Синьорелли «Воскресение плоти» толмач и Изольда встречают современных служанок плоти, негритянок, воскрешающих языческий мир, где плоть не была грехом, и Изольда вспоминает об обожествлении любви в древности.

Третий аспект восприятия Рима, разрушающий образ-миф – это смешение эпох, культур, ценностных иерархий. Вобравший греческую культуру, завоевавший, присвоивший и тем сохранивший от исчезновения ценности многих культур Средиземноморья, Рим предстает как республиканский и императорский, языческий и христианский. В Риме все

все одновременно, и смешение обнаруживает тождество в различиях, повторяемость. Так возникает расширение бытийного пространства: частный человек оказывается в пространстве человечества, переживает бытие как эклектическое смешение, но при этом возникает разрушение устойчивой иерархии, дезориентация, подобная современной культуре масс-медиа:

Включишь одну программу – там светская хроника: Лисикл, торговец скотом, человек ничтожный сам по себе и низкого происхождения, стал первым человеком в Афинах, потому что живет с Аспасией после смерти Перикла. Переключишь на другую – там Дионисий идет по Монмартру и несет свою отрубленную голову на вытянутых руках. На третьей римляне полгода уже осаждают Иерусалим <...> (6, 14).

Рим предьявляет культуру как относительность ценностей. Колизей, место насилия – рядом с Латераном, папской базиликой, «святая святых», где собраны свидетельства искупительных мучений (лестница из дворца Понтия Пилата и головы Петра и Павла). «На piazza Mignanelli – непорочная дева, поставленная на античную, взятую из-под какого-то императора колонну» (6, 60). Колонна Траяна со сценами кровавого завоевания даков увенчана фигурой св. Петра, переделанной из статуи Юпитера Громовержца:

Старый человек – замер, боится пошевелиться, потерять равновесие, никак не может понять, как он здесь очутился (4, 91).

Колонна Марка Аврелия⁵ стала пьедесталом для статуи св. Павла, на колонне барельефы со сценами победы римлян над сарматами, и толмач

<...> сразу утыкается в чью-то отрезанную голову. Наверно, сармат. Потом кто-то на лошади и борода каракулем – может, сам философ-император, сказавший, что больше всего на свете желает оживления умерших, а не присуждения к смерти живых. Еще выше – Павел с мечом. Меч длинный. Таким, наверно, хорошо отрубать головы сарматам (6, 63).

История, культура – это контаминация, наложение одного слоя на другой. Спрессованное время позволяет пренебрегать феноменами, не различать различное. В легенде соединились два Клементы: третий римский папа, не бывший мучеником, и «мученик, не бывший папой», но никто и не стремится восстановить подлинность реального человека, остается только версия «истории», рассказа, а не реального деяния, страдания, преступления. В Риме толмач осознал роль мистификации в культуре, власть культурных мифов.

⁵ Еще один пример соединения несоединимого: Марк Аврелий, римский император, завоеватель Месопотамии, оставил философские сочинения с идеями позднего стоицизма (II в. н.э.).

В России казалось, что подмена только здесь, в музеях, куда привезли копии. Лаокоон – «точная копия, то есть практически то же самое, что оригинал», – уверяют экскурсоводы, поддерживая уверенность, что подлинники – в Италии.

И вот теперь толмач был в Риме, а все опять оказалось копией – и скульптуры в Ватиканских музеях, и статуи ангелов Бернини на Ponte San Angelo, и Марк Аврелий на Капитолийском холме, и египетский обелиск перед Santa Trinita dei Monti. А настоящее снова нужно было где-то ходить и искать (4, 95).

Почти все скульптуры были копиями с каких-то исчезнувших оригиналов. Даже «тот самый Аполлон Бельведерский», как в Москве, в Останкино, на Волхонке: «В этом был какой-то обман» (4, 94).

Но этот обман имеет иное назначение, нежели правда реальных фактов: знаки исчезнувшей жизни поддерживают не конкретную достоверность феномена, а сущность некоего проявления жизни: не воскрешают конкретного человека, святого, а подтверждают некий закон жизни, те смыслы, которые утверждались исчезнувшими феноменами. Так, легенда о Клементе подменила реальных людей, но осталась суть легенды, некий абсолют, предьявляемый исчезнувшей жизнью новой, а доказательства истинности материальных подтверждений – это проблема веры, это выбор интерпретации. В легенде св. Клемент проповедовал язычникам в Херсонесе (на месте современного Севастополя) и был утоплен – привязан к камню и брошен в море. Его подвижничество было забыто. Тогда другой подвижник – Кирилл, «получивший из облаков кириллицу», пришел в Херсонес, чтобы рассказать о Клементе. Но высшей целью рассказа было не восстановление памяти о реальном человеке, а доказательство высшего смысла его мученической смерти, восстановление того, что утверждал Клемент:

Кирилл искал следы – <...> не кости <...>, не ребра и череп он хотел найти, а доказательство. <...> Ведь что-то должно было доказать, что есть Бог, и значит, нет смерти (4, 97).

Кирилл нашел и голову Клементя, «и все остальное», «и еще всех поразило благоухание. А запахи – это ведь язык Бога. И вот эти вкусно пахнувшие кости Кирилл привез в Рим. И его самого похоронили в этой церкви рядом с Клементом». Материальные знаки прошлого, казалось бы, воскрешают имя, память о реальном человеке, но при этом невозможно и не нужна идентификация. И потому возможно смешение проповедника с императором и даже очередное кощунство над материальными знаками прошлого: «В путеводителе указано, что мощи Кирилла выброшены в 1798 году» во время восстания, хотя в San Clemente на

стенах – мемориальные доски «забытых правителей, издававших указы на кириллице». Но вряд ли просветитель Кирилл расплатился за то, что на кириллице, данной «облаками» для благой вести, императоры-христиане, почитая святых, писали жестокие указы.

Культурные знаки утверждают смысл и могут становиться симулякрами, даже когда их сохраняют, делая святыней знак, доступный «улучшению», поскольку нет живого феномена. В Латеране Святую лестницу из дворца Понтия Пилата застелили досками, а места, куда упали капли крови Христа, закрыли стеклами – так возникает рамка, подлинный фрагмент превращается в текст; а далее текст, смысл становится отделенным от материи: из динамиков звучит латынь, в которой понятно лишь повторяющееся «амог». На втором этаже помещены артефакты, представляющие головы Петра и Павла: «В сказочной башенке за витой золотой решеткой были действительно выставлены два бюста, <...> что-то напомаженное, розовощекое, черногривое», было плохо видно, но зато в киоске с открытками можно было купить открытку с алтарем в золоте и мраморе, похожим на сказку о Золотом петушке.

Возникает воронка подмен, изображений, вытесняющих реальность произошедшей сакральной драмы. Однако поток ползущих по лестнице жаждет увидеть «того самого человека, который в четвертую стражу ночи пошел за Ним по морю – вышел из лодки, переступил через борт и поставил ногу на волну» (4, 96), и эти люди хотят подтверждения чуда, а не подлинной реальности. В путеводителе Изольда читает научный комментарий, из которого явствует, что Петр не бывал в Риме (Евангелия представляют его только апостолом иудеев, а Павла – апостолом язычников). Между тем легенду апокрифических «Деяний Петра» должны подтвердить реалии, выдаваемые за подлинные, например Мамертинская тюрьма, где был заточен Петр. Жаждающим спасения от реальности апокрифическая легенда доказывает возможность чуда. Не память о страданиях реальных людей влечет к поклонению, а надежда на искупительность страданий тех, кто получил свидетельство о сверхреальном мире. Поэтому люди не хотят помнить обычных людей, пре-терпевших муки, и не поклоняются им.

Толмач помнит о том, что Тацит в «Анналах» свидетельствует о реальной казни семьи Сеяна, пытавшегося организовать восстание против Тиберия, а дочь Сеяна была сделана женщиной перед казнью, потому что по римским законам нельзя было казнить не ставшую женщиной. Страдания обычных людей не дают надежду на спасение, напротив, напоминают о безжалостной реальности, поэтому они забываются. Но поэтому вновь и вновь возрождается не только венерин волос любви, но и насилие человека над человеком:

<...> но той девочке алтарь никто не поставит. Потому что Петра в Риме не было, а она была. Потому что если и есть где-то настоящее, то ищут его не там, где потеряли (6, 71).

Мистификации, поддерживая миф об инореальности, об идеальном спасительном мире, имеют и социальную цель: апокриф о св. Петре, проповедовавшем в Риме, куда явился ученику Христос после воскресения, нужна для обоснования прав Рима стать центром христианства после гонений на христиан и после того, как статус центра христианства утратил Константинополь. Но Шишкин не разоблачает имперскую цель социальных и религиозных мифов, он открывает экзистенциальное значение мифов, остающихся в культуре после исчезновения реальности. Экзистенциальный смысл легенд заключается не в подлинности фактов, а в заложенной в них идее, которая дает возможность воспринимающему избраться в качестве личного абсолюта в новой исторической реальности. Тексты культуры – это послания будущему, хотя будущее избирает ценности из набора прошлого вполне хаотично: одно – христиане, другое – неверующие; одно – Изольда, другое – Гальетра, третье – толмач.

Толмачу апокриф о Петре, принесшем в Рим истину учителя, важен как этический выбор существования в реальности. В легенде предьявлен абсолют отношения к реальности, возвращения в реальность: при возможности ухода от нее. После воскресения Христос, а затем и Петр, возвращаются в смертоносный мир не для того, чтобы силой отменить его, наказать, а чтобы дать экзистенциальные ориентиры. Сюжет легенды утверждает, что, проявив однажды слабость и предав Учителя, Петр стал истовым проповедником, дошел до источника насилия, до Рима, но во время очередных гонений покинул Рим. На пути из Рима Петр встретил идущего в Рим Учителя и спросил его: «*Quo vadis, Domine?*» («Куда идешь, господи?»). Христос ответил: «В Рим, чтобы снова быть распятым», – тогда Петр вернулся в Рим, принял мученическую смерть (хотя, понимая свое отличие от Учителя, просил распять себя не так, как распяли Иисуса).

В римском сюжете романа важен эпизод посещения церкви *Domine quo vadis*, где под решеткой на белой плите хранится знак, подтверждающий явление Христа Петру – отпечаток босых ног: «На этом месте Христос явился Петру, и на камне остались его следы...» (6, 61). Толмач, вопреки знанию недоказанности встречи Христа и Петра в Риме, испытывает трепет и готов прикоснуться к следу:

Если все это обман и это работа какого-то каменотеса <...> – то зачем трогать? А если это ноги действительно – Его? Того, чьи слова были: «Отец, почему ты меня оставил!» Вышедший навстречу священник, дожевывая пищу, сказал: «<...> Трогайте, можно... Это все равно копия». <...> А куда – настоящий камень? Оказалось, в церковь все время забирались, воровали, и оригинал перевозили в другую церковь, Сан-Себастьяно (6, 61).

Тогда толмач идет на Аппиеву дорогу, на которой и произошла, по легенде, встреча, ибо сама дорога подлинна, она хранит невидимые следы многих других ног, многих нелегандарных мучений – вдоль дороги были распяты в разные времена безымянные рабы. Толмач возвращает миф в реальность, соотносит сакрализованную легенду с подлинными страданиями и тогда принимает этический императив христианской легенды. Урок Учителя, исполненный Петром, становится абсолютом и для толмача, возвращая ему вместо ненависти к миру мужественное страдание к несовершенной реальности.

Люди в очереди к святыне как будто стремятся подтвердить подлинность вымысла, для укрепления веры в чудо прикасаются к тому, что замещает живые страдания, к бронзовой статуе Петра, не способной передать живое телесное страдание мученика: «Заветная нога оказалась без пальцев, будто объединенная проказой. Я дотронулся и почувствовал холод бронзы и клейкий пот сотен людей». Напомним, что статуя, подменяя живое, сама может быть подменной, мистифицированной: «<...> на самом деле это был не Петр, а античная статуя Юпитера Громовержца. К ней когда-то приделали новую голову, а в руку, вместо пучка молний, сунули ключ» (6, 64).

Красота искусства столь же отвлекает от реальности в условный идеальный мир, как и имитирующие реальность артефакты. Толмач помнит, как в Москве на Волхонке экскурсовод дает эстетическую интерпретацию античной статуи, запечатлевающей трагические мучения: «<...> Как прекрасно античный скульптор изобразил страдания на лице отца, на глазах которого погибают оба его сына» (4, 94). В Риме толмач не может отвлечься от реальности изображенного, как бы прекрасно не было изображение.

Потолки были украшены античной лепниной, и никого уже не удивляло, что Аполлон, бог искусств, убивал одного за другим всех детей Ниобеи, а потом превратил ее саму в камень – и страдания матери были таким образом окончены (4, 25).

Толмачу образы искусства напоминают о реальности, он соотносит их не с одним, а с множеством феноменов. «Ангелы Бернини на мосту хотят всплыть в небо, но на ногах камни», и поэтому они напоминают о страданиях св. Клементя, рождают в воображении, как после казни в море его поднявшееся вертикально над привязанными к ногам камнями тело обвивалось одеждами, подобно крыльям ангелов, но тело не вознеслось, не нашло избавления в высшем мире. Этот образ совпадает и с образом отечественных страдальцев – русских офицеров, затопленных в годы революции близ Севастополя (Херсонеса); они не отмечены ни

памятью, ни саном святых, но от этого их страдания не становятся незначительными, по мнению толмача. То есть культура и созданная ею вторая реальность, реальность артефактов, неизбежно соотносит с реальностью человека, для которого целью является не бегство от реальности, а интерпретация реальности. Тогда созданные культурой вещи не только не превращаются в искусственный мир, но, напротив, создают огромное поле ассоциаций, отождествлений с множеством феноменов мира, огромного в пространстве и бесконечного во времени.

Другой подход к культуре – как к спасительному миру, в котором можно забыть о реальности, – выражен в воображаемом (воскрешаемом сознанием толмача) образе школьной учительницы Гальпетры (Галины Петровны), учительницы ботаники и зоологии, спасающейся в музейной культуре от живой жизни, сведенной к убогому существованию. Гальпетра в высшей реальности искусства находит мир не мучающий, не унижающий, а возвышающий и отвлекающий от страданий. Для нее логика артефакта истиннее, чем подлинность реальности, которая запечатлена в произведении искусства:

Всю жизнь мечтала увидеть настоящего Лаокоона! А ты знаешь, его нашли без руки и приделали новую, а Микеланджело посмотрел и сказал, что рука должна держать змею не сверху, а сзади, за голову (или наоборот, не сзади, а сверху, уже не помню). А потом, через столетие, нашли ту, настоящую руку – и оказалось, все именно так, как он сказал (6, 61).

Но, увидев скульптуру, не помнит, как поднята рука, и потому поддается любой мистификации.

Искусство и напоминает о страданиях, и уводит от них в эстетическое переживание, с чем не может смириться герой романа, ищущий этического смысла жизни человека. Для толмача более значима неприкрытая красотой реальность:

Януш Корчак и те двое детей, которых он взял за руки, когда они пошли в газовую камеру. Они умирают от удушья. Это вовсе не красиво. И при чем здесь игра мускулами.

Для человека же, эмигрировавшего в мир артефактов (для Гальпетры),

<...> Лаокоон – это одно, а Корчак – совсем другое. Император не может быть философом, а философ не может быть императором. Севастопольские офицеры – это одно, а ангелы Бернини – это совсем другое. Древние греки – одно, чеченцы – другое (6, 63).

Для толмача искусство не только воскрешает отреставрированное, мистифицированное, поддающееся исправлению мертвое прошлое, но и возвращает в реальность. Показателен эпизод в швейцарской квартире, когда толмач демонстрирует документальные кадры реального насилия

над детьми на глазах отца, кадры чеченской хроники: почти все вышли из комнаты, вечеринка была испорчена, и жена призналась в ненависти к толмачу за то, что он разрушил иллюзию гармонии реального существования.

Рим открывает толмачу не только смещение времен, религий, культур, не только отвлекающую от реальности красоту, но сохранившееся в прекрасных образах-знаках знание о подлинной, неидеальной сущности мира: о смерти, насилии, подмене истины, забвении. Рим, сгущая время, демонстрирует воскрешение не только красоты, духа, но и насилия, закон повторяемости насилия, от которого не спасают ни религии, ни культуры, ибо имперское сознание проявляется не только в социуме, в насилии государственной или религиозной идеологии, но и в межличностных отношениях, в эросе доминирует страсть подчинения, разрушительная жажда власти.

Толмач обращает внимание именно на оборотные знаки величия и красоты. Экскурсовод указывает на место, где, по легенде, Мария указала построить церковь, но толмач не удовлетворяется мифом о гармонизированной сакральной волей реальности, он продолжает погружение в прошлое и восстанавливает факт, что у Тритона «когда-то выставляли для опознания найденных покойников». Толмачу видится сарказм артефакта над попытками умирить реальность:

Тритон спятил, будто он ангел, и трубит в евстахиевы трубы: вставляйте <...>. Хотели в вечный город, да Федот не тот (4, 88).

Аппиева дорога напоминает не о силе римской демократии⁶, а о распятых рабах. Попав на Форум, толмач не может не помнить о насилии римской империи:

<...> не верилось, что именно здесь когда-то выставили для всеобщего обозрения обрубленные кисти рук Цицерона, прибили к ораторской трибуне. Было какое-то несоответствие между теми прибитыми руками и вот этой огромной ямой перед нами, пустой, кошачьей. Зарастающей травкой-муравкой (4, 90).

Глядя на Тибр, толмач вспоминает описанную Тацитом казнь противника императора Тиберия Сеяна, растянутую на несколько дней (тело Сеяна бросили сначала толпе на растерзание, а через три дня – в Тибр). Но в IV в. Константин топил в Тибре язычников:

Как-то не укладывалось в голове, что это тот самый Тибр, в котором солнечным октябрьским днем крест помог Константину утопить язычника Максентия, вследствие чего мир стал христианским (4, 95).

⁶ Via Appia – дорога Аппия Клавдия, 350 км между Римом и Капуей – выложена в VI в. до н.э.

Колонна Траяна, завоевателя Дакии, – знак величия, основанного на насилии, хранит на рельефах свидетельства насилия и смерти:

<...> вот римские разведчики возвращаются с отрубленными головами даков, вот даки сдаются, и женщины с детьми покидают свои дома, а римляне вселяются со своим скотом, здесь дак себя закалывает, чтобы не сдаваться римлянам, там солдат целует руку Траяну, еще выше дакские женщины факелами поджигают голых убитых римских солдат, над ними головы римлян на копьях на стенах дакских укреплений, еще выше римляне рубят деревья – и на колах снова чьи-то головы – и так без конца наверх по спирали – символ движения, прогресса (4, 90).

Эти сцены накладываются на воспроизведенные в романе эпизоды афганской, чеченской, Гражданской, Первой мировой войн; на эпизоды насилия в современной русской армии. Насилие – не изобретение современной цивилизации, оно присуще всем цивилизациям, и архаическим, и современным, ибо это жестокое правило социализации, инициация:

Не вы первые, не вы последние. Тот же Тацит сообщает, что у хаттов салабон не стриг бороду и усы до тех пор, пока не убивал врага. У тайфалов и герулов вы не дотронулись бы до женщины, пока не убили бы вепря без оружия (5, 45).

Сила возведена в идеал и красоту культурными мифами, сакрализована, например, в притче об испытании Авраама:

Разве не красивы были те двое, поднимавшиеся в гору с вязанкой дров для жертвы старик и мальчик, который все спрашивал: «А где же агнец, отец?». А старик отвечал: «Подожди, увидишь» (5, 46).

Христианство как будто отвергло насилие, но не отказалось от него и в имперской практике, и прежде всего – в угрозе Страшного суда, неизбежного насилия над насильниками. Тем самым принцип любви к реальности ограничен ожиданием возмездия несовершенному миру перед наступлением идеального. Но это превращает жизнь в длящееся возмездие, творимое одними людьми над другими. В текст романа введено письмо-откровение офицера русской армии, посланное в Россию 1915 г. (то есть до революции). Откровение (апокалипсис) реального человека сводится к мысли, что последние времена – не одновременный и справедливый суд, а повседневное насилие, творимое самими людьми, берущими на себя право на наказание других людей, народов, цивилизаций за отступление от господствующих законов:

Апокалипсис на самом деле вот он, здесь, обыденный, морозный, с поземкой, просто размазанный во времени, но какая в сущности разница – уходят так или иначе целыми мирами, поколениями, империями. Где Византия? Где римляне? Где эллины? Пшик. Ничего нет. Ничего и никого, ни победителей, ни побежденных. Все кануло – просто не так театрально <...> а буд-

нично. Человек из всего хочет устроить чуть ли не трагедию – и непременно скопом, массовой, чтобы побольше эффекта. Читаешь Иоанна, а это чистый Ханжонков (5, 39).

В романе Шишкина Рим предстал не особым миром, а аналогом человеческого мира с его притязаниями на власть над природой и друг над другом, с взлетами человеческого духа и с временностью торжества этого духа. Рим строил и разрушал, возвышал человека и унижал его совершенно так, как это происходит в разных человеческих мирах, национальных и социальных. Но Рим же демонстрирует неистребимость живой жизни, Рим вновь и вновь возрождается; Рим доказывает, как, вопреки опыту тщетности, временности духовных усилий людей, вновь и вновь очередной человек-лаокоон сопротивляется насилию, смерти. Он не может преодолеть обреченность, смертность, насилие, но следы духовного сопротивления остаются как свидетельства влечения к жизни вопреки ее абсурду. Этот экзистенциальный итог формулирует герой романа.

Шишкин воссоздает ту слитность жизни, которую воплотила история Рима. Рим – не сказочный город, в котором можно спрятаться от реальности, не гармонизированное прошлое. Рим открывает неразложимость реальности, ее текучесть, изменчивость, конечность и бесконечность. Рим не становится убежищем для толмача, как и для Гоголя, о котором вспоминает Толмач, направляясь на *via Sistina*, к Гоголю. Гоголь подтверждает истинность стремления толмача к эмиграции из реальности: «Бросьте все, и едем в Рим – как близко там к небу» (6, 67); «Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось» (4, 88). Но Гоголь не смог отрешиться от низкой реальности, он вернулся в Россию умирать. Поэтому Гоголя нет в Риме, «он уехал, и никому не известно, когда он будет назад, да и по прибытии, скорее всего, сляжет в постель и никого принимать не станет», ибо знание мира не дает ему эмигрировать из реальности.

Так возникает цепочка культурных текстов (знаков и мифов о подлинных фактах), помогающих формированию в герое романа некоего абсолюта для существования в неотменимой реальности: Учитель, св. Петр, Гоголь, наконец, св. Антоний Римлянин, легенда о котором введена в еще одном «итальянском» эпизоде романа. В книге житий русских святых толмач обнаружил историю итальянца, который стал новгородским святым. Благочестивый римлянин в реальном Риме XI в. не нашел праведной жизни: «<...> везде находил лишь ложь, блуд и не-

справедливость. Он искал любовь и не мог ее найти» (5, 79). «И вот, отчаявшись и восскорбев в сердце своем, <...> Антоний пошел вон из города» и оказался на границе тверди и хляби, на берегу моря, отвернувшись спиной к оставленному городу. Погруженного в поиск божественной красоты и истины человека течение жизни отрывает от берега и приносит к берегу Волхова, где он начинает служить людям, творит чудеса. Нетленные мощи Антония, долженствующие подтвердить подлинность преобразования души, исчезли вместе с серебряной ракой в 1933 г.

Это житие толмач читает в критический для их отношений с Изольдой момент, после которого они расстанутся окончательно. Но в этот момент они еще пытаются спасти венерин волос любви и приезжают в Италию на море, в залив Масса Лубренце, на границу суши и воды, скал и живительной влаги. Еще два культурных знака появляются в изображении топоса: отсюда видны остров Капри и Везувий, знак отделения и разрушения. И то и другое совершается в действительности: толмач и Изольда расстаются, толмач живет своей отдельной жизнью, но духовно он не только не отворачивается от мира, но и ощущает живую силу боли и влечения к несовершенной реальности. Познание Рима стало познанием экзистенциальной ситуации и самого героя, и человека как такового: в любые времена и в любом пространстве.