



Академия искусств Украины

ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

А. А. ПУЧКОВ

действительный член Украинской академии архитектуры

РЫБА ДНЕПР  
Эпопея

ЕЛОВЫЕ ДОСПЕХИ  
ТРОЯНСКОГО КОНЯ

ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ ОДНОГО ПРИБОРА  
Предмет и процесс

ИЗ ВИЗАНТИЙСКОГО АЛЬБОМА  
Спортивно-зрелищное  
оформление государства

ПАЛЛАДИО, И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА

БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ  
АНГЛИЙСКОГО СТЕКЛА

НАМЕСТНИЧЕСТВО  
КИЕВСКОГО МОДЕРНА

# АРХИТЕКТУРНО- КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Феномены, явления, вещи

УДК 63.3; 72.01; 72.25

ББК 85.11

П 88

Алексею БОСЕНКО, учителю и другу,  
п о с в я щ а ю

Рекомендована к изданию Ученым советом  
Института проблем современного искусства Академии искусств Украины

Рецензенты —

Н. М. ГАБРЕЛЬ, Б. А. ЕРОФАЛОВ, И. А. КОВАЛЬЧУК

Пучков А. А.

п 88 АРХИТЕКТУРНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ: Феномены, явления, вещи / Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. — Киев: Издательский дом А+С, 2008. — 176 с.: ил.

ISBN 966-8613-32-5

ББК 85.11

В книге сосредоточены семь архитектурно-культурологических очерков, объединенных принципом обсуждения разного рода феноменов, явлений и вещей в их историко-культурном бытии. Архитектуроведческое письмо, в котором строительным материалом является слово, а не камень (как при создании архитектурной формы), автор упорно полагает принципиально литературоцентричным, а все, что с его помощью сказано, — архитектуроцентричным. Лишь таким замысловатым образом две искусственно разобщенные отрасли могут обогатить друг друга: породить образ, отличный от формы, которой он вызван.

Расчитана на широкий круг читателей, интересующихся историей мировой культуры, архитектуры и градоустройства.

ISBN 966-8613-32-

© А. А. Пучков, 2008  
© ИПСИ АИУ, 2008  
© Издательский дом А+С, 2008

## PRAEFATIO

Собранные в книжке очерки были написаны по разным поводам: то ли авантюрным, то ли искательским. Её жанр: очерк. Её предмет: путь от феномена к явлению, от явления — к вещи, от вещи снова к феномену. Феномен противопоставляют сущности, явление — вещи. Архитектура феноменальна, архитектурная форма вещна, но архитекторы до сих пор этого не понимают: это — явление.

Я архитектуровед, и строю из слова то, что архитектор строит поначалу из себя, а затем из стекла и камня.

Архитектуроведение — это *technicae curiosa*, «заинимательная техника» перевода косной материи архитектурных форм в полнокровные призраки литературного слова, эти подлинники двойники реальных вещей.

По Гиппарху, исходящие из глаза лучи, как руки, ощупывают предмет; по Декарту, эти лучи — палка слепого, которой предмет остукивают: зрительный и осязательный опыт расщеплены и, будучи обузданы словом, попадают в расщеп пера.

С его помощью и «выписаны» очерки, — своего рода выдумка о феноменах, явлениях и вещах, сколь для пишущего отрадная, столь для них самих безопасная. Словесная ткань об архитектуре или архи-

тектурной форме — другая реальность, подчиняющаяся не законам тяготения, а принципам, если хотите, элоквенции, то бишь изящной словесности.

Архитектуроведение литературоцентрично, и единственное, что роднит его с архитектурой, — лексикон, где есть пересыпь ремесленных терминов: портик, выкружка, скоция, мауэрлат и антаблемент.

Архитектуровед — почти ботаник, с одинаковым интересом изучающий апельсиновую корку, лавр, сосну и кактус; однако предметом его может быть лишь настоящее «золото», а не «всё, что блестит».

Этой книжкой я хотел вызвать у читателя не столько научный интерес, сколько эстетическое чувство, не подлежащее объяснению, стоящее над природой и над историей.

*Андрей Пучков*

*Киев, январь 2008 г.*

# I РЫБА ДНЕПР Эпопея



*Понад Дніпро гуде метро —  
і рибоньці не спиться,  
і журиться старий Дніпро,  
і сон Дніпрові сниться...*

Іван МАЛКОВИЧ

Как одна из четверых древнегреческих стихий вода бессмертна: состязается с эфиром, огнем и воздухом. Они всегда рядом друг с дружкой: стихия необъяснима как тело бытия, и неосятима, как шорох летящей птицы, как внутренний хруст вызревающих плодов, как движение сока по белому ноздреватому стволу. Вроде бы есть, не может не быть, но его не замечаешь: дыхание, сердцебой — глагольные соотчие его. Как в двух словах «французская литература» внутренним слухом слышишь и трехпалый свист Вийона, и нежную флейту Ронсара, задорный голос уличной музыки Беранже и трубную медь Гюго, так в двух словах «река Днепр», даже одном, упругом — «Днепр» — слышишь и южнорусский, с перекатом, говор Гоголя, и свободный 4-стопный ямб Шевченко, и колыбельный напев Мыколы Зерова («*пісок обмілин, жовтобоке ріння, / Брунатні лози і смарагди трав*»). Трибунная речь Арагона — это громыхание поезда метро через реку, по мосту, издавшему виды, небо и согбенных тулупчатых рыбаков.

Для Руси Днепр значит не меньше, чем Иордан для Израиля. Так земля в ее круглоте, понятие горизонта, оптическая каверзность далее замечаются поздно, и старые впечатления лежат на дорогах но-

вого, как кости верблюдов лежали на караванных дорогах Востока. «Днепр входит в берега, — писал нашедший в Киеве жену Осип Мандельштам. — Пространство врывается в город отовсюду, и широкая просека Бибиковского бульвара по-прежнему открыта — на этот раз не вражеским полчищам, а теплым майским ветрам» («Киев», 1926 г.). Акт Иоанна Крестителя, навсегда освятивший не только реку Иордан, но и посредством ее вод, оросивших голову Спасителя, — самый ход мировой истории, отсчет времени и лет, был образцом для князя Владимира, крестившего горстку сопротивлявшихся киевлян в водах Днепра. Крест св. Владимира на Владимирской горке осеняет реку, особенно ночью, когда на нем более полутора веков (правда, с 70-летним советским перерывом) зажигаются огоньки, — осеняет не только в «точке Киева», но всю реку, в которой этим страшным князем крещены подольские ремесленники, торговцы и недоуменный, но недоумленный верной верой прочий простой люд. *«Идуть по вулиці з Почайни, / Лються тисячі киян, / Б'ється радісно в їх грудях / Серце перших християн»*, — с маршаковской серьезной наивностью писал Александр Олесь в поэме «Княжа Україна» (Мариенбад, 1920 г.). Злосчастный языческий бог Перун был сопровождаем за Днепровские пороги стенаниями одних и улюлюканьем других, где потом был выброшен на некое урочище, долго сохранявшее имя Перуна Рынь. Касательно же памятника Владимиру, увидевший его Шевченко, по воспоминаниям Михаила Чалого, дивился: что за памятник? «Поставили какую-то каланчу, а сверху Владимира, будто часового на страже: стоит и глядит, не горит ли что на Подоле?»

В земляном, неурбанистическом ареале поймы Днепра бегают зайцы и косули, толются овцы и коровы, мотающие глухим боталом, будто мягкие сирийские кошки, что бродят по солнцепёчным ареалам Средиземноморья. Глядя на Днепр, понимаешь, что глупость — такой же источник несчастий, как злая воля. В Евангелии сказано: «передумывайте», что переводится словом «покайтесь», потерявшим первоначальный смысл. Экологическое промышленное о Днепре — аннигиляция именно злой воли, однажды, в 1964-м, сотворившей Киевское море (тем, правда, избавив Подол от ежегодных наводнений). *«..Чи гостра шабелька твоя, / чи коник твій готовий, — / щоб захистити ліс від сліз, / і хвору нашу річку, / і те подвір'я, де ти зрис, / і зайчика, й лисичку!..»* — грустно спрашивает в колыбельной «Маленькому козакові» И. Малкович (2003 г.).

Река — это тело, которое ворочается на земле: ночью глядя на звезды, на птиц — днем. Она делает это безответственно, бессвязно, как вода, — но с понятной тебе настойчивостью: земля под ногами, пока жив, и над головой, когда о тебе заходятся сочинять легенды.

Днепр, ворочающийся на земле трех государств, легендарен: он занимает много места на крупномасштабных географических картах, в обывательском сознании и мировой литературе: от несколько странного зачина в «Причинной» Великого Кобзаря: *«Рече та стогне Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива, / Додолу верби гне високі, / Горами хвилю підійма»* (1837 г.) — до написанного девятилетней Лесей Украинкой: *«Ні долі, ні волі у мене нема, / Зосталася тільки надія одна: / Надія вернутись ще раз на Вкраїну, / Поглянути ще раз на рідну країну, // Погля-*

*нуди ще раз на синій Дніпро, — / Там жити чи вмерти, мені все одно...*» (1880 г.). Между ними — «литературно-паспортной» ватерлинией — неизменно эмоциональная гоголевская птица<sup>1</sup>, над которой по ночам вылупливаются крупные звезды.

Забавно с курвиметром в руке проехать по карте, где цветной артерией пульсирует днепровский путь. Границы государств условны, а реки, птицы, рыбы и плотоядные, презрев бремя юридической ответственности, границ не знают: текут, летят плывут и ползут, нарушая международные кодексы, выдуманные занятым человеком.

Чего только нет в отвлеченной пышности Днепра!

Порой беззаботный золотой карась юркнет у замершего снаряда, уклейка, густера (по-латыни языколомно: *Vlissa bioerka*) и голавль из большого семейства карповых плавают туда-сюда между коряг, нерестятся, уходятся. На толстом днепровском льду, рискуя здоровьем, сидят пингвинами рыбаки при высоких обессеменных мыслях, при выпивке, живцах и коловоротях. Что они там силятся выудить короткой удочкой, какую замерзшую сонную животинку с плавником и холодным глазом принести домой — теплокровной кошке? Старая мудрая щука нет-нет, да попадет на крюк. Случайная утопленница разгонит весной ребятишек, собравшихся на берегу. Куда там былым осётрам! Водится же в Днепре то, что и во всех нынешних реках: пустые бутылки с чеховским горлышком, ракушки, консервные банки, коряги, какой-нибудь нательный крестик

<sup>1</sup> Не от этой ли легендарной птицы взяла псевдоним «Днипрова Чайка» писатель и переводчик Людмила Василевская (1861–1927)?

Хлебникова.

Днепр — как человек, стоящий перед св. Петром с ключами: в нем — греховные уключины, моторный азот и цветные катера, расхлывшиеся по желтой мутной воде. Днепровские струи, по Гоголю, были серебряными, сам Днепр — «синий, синий», «голубая зеркальная дорога», но это, нам очевидно, метафоры. Посмотрите: желтый. А черной ночью, когда в темной воде не отражаются звезды или прибрежный фонарь, — даже черный. Шевченко в письме переяславльскому доктору Андрею Козачковскому из солдатской казармы вспоминал о Днепре, как о широкой фиолетовой ленте посреди широкой же панорамы: «Какая то чудная, торжественная тишина» (1852 г.). А вот Максим Берлинский, конец XVIII века: «днепровская вода цветом желтоватая и приметно отличается от светлой воды десенской, качеством несколько железистая, для питья мягкая и сладкая, также для варения чаю и мытья весьма способная» («История города Киева»). Так ли сейчас? С полуусмешкой, полусерьезно некто химико-наблюдательный сообщил, что в днепровской воде даже мыться нельзя: потому, пожалуй, киевляне моются под деснянской, а для питья предпочитают воды артезианские. Вместе с днепровской водой сплавляются вниз разные моллюски, живое вещество и легкая древесная щепка. Днепр — упавший на землю Млечный путь (Чумацкий шлях), молочно отразившийся в небе.

Протяженностью в шестьдесят пять километров между Екатеринославом (Днепропетровском) и Александровским форштадтом (Запорожьем, то есть городом за этими порогами) тянулись, подхватывая воду друг друга, жуткие водопады: Кодакс-

кий, Сурской, Лоханский, Звонецкий, Ненасытецкий, Вовниговский, Будильский, Лишний и Вольный. У каждого порога был свой бесовский, людоежертвенный нор: в Кодакском черти без разбору топили рыбаков, уволакивая в глубины, к Сурскому сходились, чтобы справлять большую нужду, в Лоханском обосновался главный бес, названный рыбаками Верниводой, в Звонецком черти переворачивали рыбацьи судна, в Волчке обосновалась чертова жена с проказливыми черненькими бесенятами. Самым грозным считался Ненасытец.

Громогласные Днепровские пороги, затопленные через сто лет, в 1932-м, водами Днепровского водохранилища, и по сей день стонут и режут в строчках 23-летнего Шевченко. Он был выкуплен из крепостной неволи в 1838-м, через год после «Причинной», в Украину вернулся в сентябре 1843-го уже автором первого издания «Кобзаря». Так и не увидев бушующий Днепр (это Ненасытец «ревел и стонал» ошеломительным шумом), Кобзарь представил себе его именно таким: *«Встала туча над Лиманом, / Солнце заслоняет: / Лютым зверем синее море / Стонет, завывает. / Днепр надулся. «Что же, ребята, / Время мы теряем? / В лодки! Море расходилось... Тотто погуляем!»* (1839 г., пер. М. Михайлова). Лиман, конечно, Днепровский, синее море, конечно, — Черное, в которое и впадает Днепр: к нему время от времени обращаются персонажи Шевченковой поэзии. *«Ой Дніпрі мій, Дніпрі, широкий та дужий! / Багато ти, батьку, у морі носив / Козацької крові; ще понесеш, друже! / Червонив ти синє, та не напоїв».* — *«А Дніпр мов підслухав: широкий та синій, / Підняв гофри-хвилі; а в очеретах / Ребе, стогне, завиває, / Лози нагинає; / Грім гогоче, а блискавка / Хмару роздирає»*

(«Гайдамаки», 1838 г.). Смена ритмического рисунка следует за представлением поэта о ходе крестьянского восстания в 1768 г., о Колиивщине, в не меньшей степени, нежели о ревущем Днепре, «видимом» из холодного общежития Академии художеств — в свинцовом городе на Неве. Днепр и Нева — «мокрые» заложники славянской государственности. Днепр — намного древнее, с проседью, Нева — намного моложе, в неуклюжем на скифской голове барочном парике. Но северная орденская эмаль, отблескивая Аннами, Станиславами и Владимирами на шеях киевской сюртучной профессуры, к «желтизне правительственных зданий» прибавляла неистощимый чеканный аромат сирени, расцветавшей по весне на Днепровских склонах. И собачье проклятое спать мешало так же, как в Петербурге. А какой дождь на Днепре — что жемчужная пыль. Куда там тусклой Северной Венеции! «Брожу по этому чертовому болоту да вспоминаю нашу Украину», — писал Шевченко Григорию Тарновскому из Петербурга в 1843-м.

Днепровские волны в представлении Шевченко перебираются одна на другую метрическим курсивом, неся маленькие льдинки образов в качестве ударений. Почти как в грустном стихотворении о «поведении» пустого челнока на Дунае, другой крупной реке Европы: *«Вітер з гаєм розмовляє, / Шепче з осокою; / Пливе човен по Дунаю / Один за водою. / Пливе човен води новен, / Ніхто не стиняє»* (1841 г.). Не видел Шевченко ни Дуная, ни отуреченной «Византии», о которой написал той же строфикой, что и о Днепре, — и с тем же напряжением: *«Ребе, лютує Візантія, / Руками берег достає; / Достала, зикнула, встає... / І на ножах в крові німіє»*



(«Гамалія», 1842 г.). Воспроизводя исторически сходную картину одного из казацких набегов на Константинополь, о которых неоднократно упоминают предания, думы и летописи, поэт дал обобщенный образ некоего запорожского атамана Гамалии, который вместе с «хлопцями» пользуется Днепром, будто улицей, ведущей к Стамбулу: «казацкие слезы тоску разжигали», и — «Босфор задрожал», *«Фев его к синему морю дошел, / И море отгрянуло голос Босфора»*. — «В Лиман покатило и дальше в просторы, / И в Днепр этот голос волной донесло» (пер. Н. Асеева). Днепр и здесь — живое существо — загрохотал, вскипая; у него «аж ус от пены побелел».

В 1843–1844 годах Кобзарь сделал несколько рисунков и офортов, в которых Днепр фигурирует горизонтальной фигурой: «Киев из-за Днепра», «Киев со стороны Днепра», «Вышгород», «В Киеве» (там, где на переднем плане огромная ива над самой водой и лодка — примерно на месте нынешнего речного вокзала), «Выдубицкий монастырь» и проч. Шевченко-художник, академик живописи, стихом вытравливая поэтический офорт днепровски-босфорских (то есть казацко-турецких) событий, сочинял поэму «Гамалия» в октябре–ноябре 1842-го, на Балтийском море, по дороге через Ревель (Таллинн) в Стокгольм: это своего рода «травление» одного образа другим, знакомое в технике офорта. Отсюда и пластика натруженных мозолей стиха: *«Дрімает в харемі — в раю Візантія, / І Скутар дрімает; Босфор клекотить, / Неначе скажений, то стогне, то вие: / Йому Візантію хочеться збудить»*. Если читатель представит маршрут движения по Днепру от острова Хортица к Днепровскому лиману, а от него к османской столице, совместит эту линию с маршрутом

движения из Санкт-Петербурга по Неве и Балтийскому морю к столице Швеции, нельзя будет не согласиться, что хотя векторы направлений противоположны, Кобзарь, плывя на север, письменно перемещался с «братьями-христианами» не в Стокгольм, но в Царьград (впрочем, ни в Швецию, ни в Турцию Тарас Григорьевич не попал). Его частная поездка — своего рода несловесный жест изготовки к словесному повествованию, оправданный текстовой универсальностью результата. Если поэт мог и не знать, что Хортица упоминается ромейским кесарем Константином VII Багрянородным (середина X века) под именем острова св. Георгия, то не мог он не знать, что Великий Луг, несколько раз им упоминаемый, — древнее именование низменности на левом берегу Днепра, недалеко от его устья, где охотились и рыбачили запорожцы, считая ее владением Сечи. В тезаурусе Кобзаря это принципиально тактильное ощущение Днепра проявилось в контексте его истории: не как вода, ворочающаяся на земле (это наше предположение), но как персонаж — рыба.

Днепровские пороги, не виденные Тарасом Шевченко, но ярко им описанные, оказывали почти бетховенское впечатление на владевших пером путешественников, которых немного<sup>1</sup>. «И ты впадаешь в Понт, Термодонт, известный женской коннице, и ты, Фасис, к которому некогда устремились греческие мужи, и ты, чистойшей воды Дирапс с Борисфенской рекой, и ты, Мелант, тихо совершающий свой неспешный путь...», — так писал в одном из «Писем с Понта» великий козел римского эроти-

<sup>1</sup> Отсюда и гиперцитатность этого текста, его принципиально переимчивый характер.

ческого отпущения, гениальный изгнанник Публий Овидий Назон (IV 10, 50–54). Это самое южное и одно из самых ранних письменных упоминаний о Днепре. Обратите внимание, Овидий обращается к перечисляемым рекам, как к живым существам, прячущимся под маской литературных персонажей. Термодонт — это река в Каппадокии, на которой жили амазонки, Фасис — река в Колхиде (современная Риони), куда за руном ходили аргонавты, с Борисфеном–Днепром понятно: раньше вокруг него жили скифы, позже будут жить казаки. Теперь живем мы.

Как в Константинополе, на владительство коим с середины XV века до 1916 года все надеялся православный мир, есть *valle lacrimarum* — «долина слёз», улица, на которой продавали невольниц, — так на территории трех современных православных государств (России, Беларуси, Украины) есть своя «долина слёз», исторически оправданная, но многожды оплаканная: «*Емаль Дніпра, сліпучо-синій сплав, / Газон алей і голе жовтоглиння*» (М. Зеров, 1933 г.). Человеческие судьбы Днепра не столь веселы, как может показаться: человек и стихия взаимозависимы, и, борясь, стремятся друг друга победить. Читавшие Геродота помнят, как царь Дарий, узнав, что афиняне оказали помощь восставшим против него ионянам, пустил в небо, полное богов, стрелу; как царь Ксеркс тремьятами ударов бичевал море за то, что буря разрушила его плавучий мост через Геллеспонт; как могущественный Нимрод задумал с помощью Вавилонской башни пригрозить небесам, уничтожить Бога и поставить на его место идолов: люди Нимрода посылали в небо стрелы, но Божьи ангелы ловили их и, чтобы обмануть людей, мазали кровью

и бросали обратно — строители радостно вопили, что убили всех, кто был на небесах. Пустая забава — бороться с Богом и созданной им природой: только себя отлукавишь.

\* \* \*

Днепр — это сначала пейзаж, где выбор предметов для изображения ограничен, обусловленный их милотливостью и невыласкавшейся любовью к природе. В литературе природа (река) описывается как нечто показанное сперва на картине или на декорации. Так Виктор Шкловский заметил, что у лесбийской гречанки Сафо бывают точные пейзажные описания, но в стихах дается не столько сам пейзаж, сколько его преобразование под влиянием эмоций. Такое описание греки называли экфрасисом. И как далеко следовало отъехать Одиссею, чтобы он стал распознавать отдаленно лежащие предметы, научаясь видеть мир и дом, — так нужно далеко отъехать от Днепра, чтобы взглянуть на него орлиным глазом, аккомодационно. И увидеть, скажем, что тын-забор на берегу повалился, выгнувшись, будто оперение большой пыльной птицы.

Гоголевское «Чуден Днепр...» — часть повести «Страшная месть», и там этот экфрасис существует вместе с изображением невероятной судьбы персонажей в каком-то напряженном, темном, неприятно-дьявольском контексте. Нет в нем светлого, зеровского: «*Дніпро заскливсь. / По горах тепла тінь*». Гоголь как Гоголь. У него даже про украинскую ночь («Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!..») сказано не в каком-нибудь водевильном «Иване Ивановиче...», но в жутковатом,

как и «Страшная месь», рассказе «Майская ночь, или Утопленница». Полный тайны, страшный, избытком переливаясь через пороги, катит волны гоголевский Днепр. Только где-то далеко и не вовремя вскричит с украинским акцентом цветной кочет.

Фабула «Страшной мести», напоминающая жесткие скандинавские саги и металлический немецкий миф, — вольтова дуга между помещенным Гоголем в Карпатских горах царством мертвых (где мертвец грызет мертвеца и где ворочается общий их предок — великий грешник, вызывающий землетрясения) и рекой жизни — Днепром. Не отсюда ли, не из Гоголя берет исток строфа Марины Цветаевой: *«Днепром разламывая лед, / Гробовым не смущаясь тесом, / Русь — Пасхую к тебе пльвет, / Разливом тысячеголосым»* (1921 г.). Днепр возникает, как и все вещи у Цветаевой, многомерно. В письме Ю. Иваску из французского Кламара она написала: «Ненавижу свой век, потому что он век организованных масс, которые уже не есть стихия, как Днепр без Неясыти уже не есть Днепр. Изнизу — организованных, не — упорядоченных, а именно “организованных”, т. е. ограниченных и лишенных органичности, т. е. своего последнего <...> Есть (мне и всем подобным мне: ОНИ — ЕСТЬ) только щель: в глубь из времени, щель, ведущая в сталактитовые пещеры до-истории: в подземное царство Персефоны и Миноса — туда, где Орфей прощался: В А-И-Д <...>. Ибо в ваш воздух машинный, авиационный, пока что экскурсионный, а завтра — сами знаете, в ваш воздух я тоже не хочу» (3.04.1934). Цветаевская Неясыть (на самом деле неясыть — птица отряда сов, ненасытная птица) — грозный Ненасытец — утраченная стихия, без которой мир становится для нее поэтически чуж-

дым, и потому выход из него, катастрофически отчаявшись, она ищет в царстве Аида. Как место Крещения Руси в цветаевской строфе Киев празднует Пасху на Днепре, священной реке, по символической убедительности сродни Ахерону, — сверхъестественному животному, символизирующему ад, — так Гоголь мыслил Днепр восхитительно-зловещим, апофатически. Цветаева, как можно заметить, — в категориях положительного, катафатического православного богословия, по о. Сергию Булгакову. В точке перелома — собственно речная глубина, пахнущая моллюсками. Ненасытец, пожалуй, недаром был упомянут Цветаевой: имевший двенадцать уступов, он был самым страшным из Днепровских порогов, даже мороз его не брал. Название говорит за себя: никогда людской горестью не был сыт украинский этот Ахерон.

В 1787-м императрица Екатерина II, проезжая вместе со светлейшим Григорием Потёмкиным осматривать покоренный Крым, посетила Ненасытец. Она наблюдала, как лоцманы, называвшие порог Разбойник (или уважительно: Дед-порог), проводили через него восемьдесят судов ее державной флотилии. Наверняка желала поглядеть, как возле Ненасытца черти устраивают водовороты (черторои) и бесстыдно оправляются в рыбацкие суда. Для этого на близлежащей скале соорудили для любознательной царицы деревянный дворец (камень потом назван «Креслом Екатерины»). Меньше чем через сотню лет, при Александре III, летом 1880-го Илья Репин вместе с учеником Валентином Серовым, очарованные раздольем громокипящего Ненасытца, написали маслом по этюду: Репин в то время собирал материал для «Запорожцев», во главе с Иваном

Сирко пишущих на фене ответ турецкому султану Мехмету IV<sup>1</sup>. Потёмкин же, будто заправский декоратор, выстроил вдоль Днепра — на горизонтах, раскрывавшихся оку государыни, — деревянные деревни, прозванные его именем: «*Та поспіхався царський фаворит, / Галеру ведучи по хвилі синій, / Де на підвалини новій твердині / Мав степовий прослатися граніт. // І як пливли, то скрізь на виноколі / Зринали хутори, церкви, тополі / В місцях, буцім залюднених тепер...*» (М. Зеров, «Потьомкінські селища (Арно 1787)», 1931 г.)

Днепровский склон, по которому «карабкается» Гоголь при тихой погоде, как некогда, в романтические времена сочинения «Бедной Лизы», Николай Карамзин карабкался с И. И. Дмитриевым у стен

<sup>1</sup> «Запорожские казаки турецкому султану! Ти, султан, чорт турецкий, і проклятого чорта брат і товарищ, самого Люцперя секретарь. Якій ты в черта лыцарь, коли голою сракою ежака не вбьешь. Чорт высирае, а твое військо пожирае. Не будешь ты, сукин ты сыну, синів християнських під собою мати, твоего війська ми не боїмось, землею і водою будем битись з тобою, распро...б твою мати. Вавилонський ты кухарь, Макидонський колесник, Іерусалимський бравирник, Александрійський козолуп, Великого и Малого Египта свинарь, Армянська злодиюка, Татарський сагайдак, Каме-нецкий кат, у всего світу і підсвіту блазень, самого гапсида внук и нашего х... крюк. Свиняча ты морда, кобыляча срака, різницька собака, нехрещений лоб, мати твою вь...б. От так тобі запорожці висказали, плюгавче. Не будешь ти і свиней християнських пасти. Тепер кончаємо, бо числа не знаємо і календаря не маємо, місяць у небі, год у книзі, а день такий у нас, який і у Вас, за це поцелуй в сраку нас!» Русский мат, по уверению одного остроумного человека, это не сквернословие, это знаки препинания. А речь без мата — это доклад. На каком языке составлен этот незамысловатый документ, определить не берусь.

Симонова монастыря в Москве, «держась за полу кафтана» с котомкой книг, — Днепровский склон предложил самому странному, но и самому гениальному из русских писателей, свои «пороги» для изображения разных темных дел. В ту пору, в первой половине XIX века, носить на прогулку книжки было принято. «Карабкаться» — это уже приозёрный, приречный романтизм, осевший в эпистолярной Карамзина и в поистине страшной, не для вечернего чтения повести Гоголя. Гоголь вместе с украинским языком привил Днепр Украине, и Днепр от Гоголя неотделим, как Иордан от Израиля, как от Петербурга — Нева.

Кто о Днепре хорошо написал? Примеров много, но первым вспоминается именно Гоголь, местный космополитизм которого не только явлен миргородскими повестями и Диканькой, но преодолены ими. Несчастливая днепровская ракушка в его текст не попала, как янтарь, несомый по пути «из варяг в греки», и в страшную страшность зловеще великолепного гоголевского письма. Послегоголевская задача выглядит, пожалуй, иначе: показать Днепр как самостоятельный персонаж, наделенный именем, свойствами характера, наконец, имеющий портрет.

Вс. Пудовкин рассказывал Шкловскому, что режиссер, снимая ленту, прорубает в лесу узкую тропку, стараясь двигаться по ней так, чтобы больше увидеть: по тропинке он ведет за собой зрителя, путь которого задан предварительными усилиями режиссера. Текст в каком-нибудь фотоальбоме — это дорожка между фотографиями, на которых Днепр определен предварительным усилием Вечного Архитектора: остается только «глазами хвалить берега», как сказал поэт. Недаром некий Леонардо из Винчи

назвал реку «возницей природы», а мы зовем «кровью земли».

Урбанистические рукава Днепра — результат человеческих учреждений — шьются урбанистом как сложного кроя городской костюм; пуговицы ивы плачут. Этот костюм подстать Днепру: иные легендарные реки (Лыбедь, например) злокозненно влиты в трубы. Днепр огибает разные русановки, искусственно созданные советским безумством, его русло исправляют в угоду городским удобствам специальные инженеры (для Киева это видный ученый-гидротехник Николай Лелявский, похороненный в Выдубицком монастыре, и Николай Максимович, профессор гидротехники Университета св. Владимира, в 1901 г. издавший одну из первых монографий о Днепре: «Днепр и его бассейн»), реку эксплуатируют, как хотят, засоряя и загрязняя отходами, в том числе — филологического производства.

Река распластана в четырех декартовых координатах, ее бессмертие нельзя описать математической формулой, как нельзя спаять конструкцией текучесть духа: человеческого или природы. Река это избыток земного тяготения, выставленный наружу, напоказ (как человек на загаре), Богом вынесенный на поверхность. Вроде бы и силится поддаться технике природного явления, но «великое домоводство природы» (Шиллер) берет свое и противоречит желаниям. Желание всегда тяготеет к досугу, как желание — к работе. Их притяжения бесцентренны, но так понятны. Природа не знает труда, как Божья птица или божья коровка: проживает не скупясь, и только человеку ведом Божественный исток ее творений, но видит он картины природы, самую же: переживает. Можно изучать ее, но лучше верить в при-

роду — как из вечности в вечность идущий акт Творения. Тогда и разумение будет подчинено самобеспokoйству, и окрестный ландшафт окажется не столь угрюмым. Он даже чуден при тихой погоде.

Илья Ильф в записной книжке карандашиком отметил, что очень легко написать: «Луч солнца не проникал в его каморку». Ни у кого не украдено, и в то же время не своё. — Так и днепровский Гоголь, как норманн, шокировавший киевского князя в сонете М. Зерова «Святослав на порогах» (1930 г.):

Варуфорос? Геландрі? Змеженілий,  
Липневі води котить Вулнітраг.  
А князь стоїть, невитертий варяг —  
Веде свої на північ моноксили.  
.....  
Хто в далеч рвався, головою ліг.  
І з черепа п'яного Святослава  
П'є вже вино тверезий печеніг.

Разве можно сказать, что украинский поэт-неоклассик не критически позаимствовал у Константина Багрянородного древнескандинавские (росские) названия Днепровских порогов: Варуфорос (др.-рус. *Вулнитраг*) — Вовнигский, Геландри — Звонецкий, чтобы подчеркнуть судьбу князя Святослава Игоревича, заключившего мир с Византией и на порогах убитого печенегами? А разве стащил у кого-нибудь Михаил Сажин «виды Киева»: разве что подписал своим именем акварели друга, Шевченко, чтобы жандармы не похитили? Или Архип Куинджи — «украинские ночи», «Лунную ночь над Днепром», удивившую в 1880-м пришедших посмотреть на нее в музей, а не с берега? Позаимствовал ли их Иван Ижакевич, иллюстрировавший Шевченковы поэмы и писавший днепровский пейзаж? Боюсь, что фраза

из фильма «Адъютант его превосходительства», запомним зрителю замаскированной аллитерацией: «Юра, надень курточку, и иди в Дарницу», то есть через Днепр, с правого берега на левый, — списана с жизни, как пейзажи Сажина, Ижакевича и Сергея Шишко, как названия дюжины порогов со слов царского информатора.

Если Шевченко мыслил Днепр в толщину (если угодно — в высоту, в глубину), то Гоголь мыслил его вширь. В длину, стремясь дополнить географические координаты декартовыми, Днепр немислим. Реки вообще преодолевают не столько вдоль, сколько поперек. Как футболка 20-х годов шнуровкой, так реки перетягиваются мостами. Так большие и малые пороги — кожномускульный слой брюхоногих — передвигают тело днепровской воды сверху вниз, с севера на юг, из Московии в Элладу. Над водой мосты, под водой пороги. Между ними небо, начинающееся, по слову Цветаевой, в миллиметре от поверхности. Отражения в реке — будто ёлки, верхушками окупанные в воду, что и создает собственно отраженье, напоминающее и осмысливающее человекообразность поднебесья и древесно-стружечные такие, будто кисельные, берега.

Мост — это ладно сработанный, точно рассчитанный птичий соперник. Он «вспыхивает будто полоса дамасской сабли», положенная поперек другой полосы. Мост наводят, как матрос устраивает навигацию. Корни у этих слов разные, как разнятся и формы речи: глагол с существительным. Язык описывает то, что создается в молчании. «Отдать швартовы» — иной корпус лексикона. По мосту переходят, как по суше, переезжают, как на трамвае, не всегда подозревая, что два берега как-то вообще мо-

гут быть соединены.

Приснопамятные Днепровские пороги были громадной геологической лестницей, предназначенной для того, чтобы Голиаф мочил в ней ступни. Однако в отличие от бурно низвергающейся вниз Лестницы в Библиотеке Лауренциана (работы Микеланджело), почти упирающейся в глухую стену раннебарочного вестибюля, пороги были прообразом расположенной в природе уверенной поступи константинопольских патриархов, ниспровергавших арианство, манихейство и монофиситство. В 1932-м, в разгар атеистической межеумочности, их закрыли водами Днепровского моря. «*И морщинистых лестниц уступы / В площадях льющихся лестничных рек*» (О. Мандельштам) исчезли по крайней мере если не в Риме на Капитолийском холме, то на территории Украины. Воспоминание о своих каменных глыбах, песок оставив берегам, Днепр сохранил.

Белое гоголевское слово о чудесности из страшной «Страшной мести» следует, пожалуй, истолковывать не в категориях цинически неотрадного XX века, но в категориях божественного чуда, то есть как снятие волей Всемогущего положенных этой волей законов природы, зримо выявляющее для человека стоящий за миром вещей Божественный произвол (С. С. Аверинцев). «Синий, синий, ходит он плавным разливом и середь ночи, как середь дня; виден за столько вдаль, за сколько видеть может человекье око». Днепр чудесен доподлинно, он являет слышащему уху и мыслящему глазу произвол бытования, стоящий за миром вещей, о которых печется человеческая скардность. Его беспечность, если задуматься, — внеэкономическая и — хуже — внеэку-

лярная категория. Однако в этом именно смысле телесный остов явления торчит над землей: какие-то грунтовые воды, умиротворительно шумевшие в лабиринте скрытопрорытых крутокогутными кротоми ходов, однажды взбунтовались, вырвались на поверхность, чтоб обрести свободу движения, не подчиняющуюся земельному кодексу природы. И — «ни зашелхнет; ни прогремит» этот ответственный квартироносец природы. Только пучеглазая медведка, отвратительная с точки зрения винкельмановского телосложения, удивилась, пожалуй, силе незримого: ей и в голову не пришло бы, что трудно ползать с гордо поднятой головой, и потому — *shit qui que* — каждому своё: остается понять, что не каждый может быть свободным, но учиться свободе должен и червь, и гнус, и Днепр. «Черный лес, униженный спящими воронами, и древле разломанные горы, свесясь, силятся закрыть его хотя длиною тенью своею, — напрасно! Нет ничего в мире, что бы могло прикрывать Днепр». Пожалуй, только ледяная красноносая весна.

Правда, эти вещи хочется ласково потрогать? Всё потому, что «действительность» есть предмет эстетического наслаждения.

Если птицу — по всеобщему заблуждению — можно считать самой свободной лишь по причине, что она ходит меньше, чем человек или слон, — Днепр, не заблуждаясь, следует зачесть в разряд самых свободных существ, которых может коснуться телом наш человек. Гоголь, бессмертно написавший о птице, едва ли преувеличил: «Пышный! Ему нет равной реки в мире»: ведь и сейчас в киевском небе над Днепром можно встретить настоящую чайку с глупым черненьким глазом. При помощи образа

птицы рядышком с естественным пространством природы Гоголь создал ее художественное пространство, вместе они оторочивают человеческое бытие и человеческое сознание, — и до сих пор неведомо, которое первым.

Всякое тело имеет свое место, у всякой твари своё небо, и свобода определяется лишь ограничениями, налагаемыми то ли снаружи, то ли изнутри, то ли устно, то ли государственно. Человек несвободен как физическое, как эфир — химическое, зависит от своей глупости, похоти, лицедейства; от других, тоже мучающихся. Люди — агрессоры друг по отношению к другу, самоизнуряются страстями, ненавистью или безразличием, но каждый свободен в пределе Богом отпущенного искушаться творчеством, как восточная змея, пожирающая собственный невкусный хвост. Свобода это возможность сказать *нет*. И в этом, только в этом смысле река подобна человеку, в акте творческого «пищеварения» перерабатывающему идеи, чувства, вещество и фермент. В реке улитка, в человеке мысль. Над ними Бог: и тогда «чуден Днепр и при теплой летней ночи, когда всё засыпает — и человек, и зверь, и птица; а Бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды. Звезды горят и светят над миром и все разом отдаются в Днепре. Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от него; разве погаснет на небе». Днепровское лоно — цвета пушечного металла, потому что много звезд в себе хранит.

\* \* \*

Днепр — вода географически долгая: начинается на Смоленщине, на Валдайской возвышенности,

где отливают знаменитые медные колокольцы, недалеко от Боголюбова — резиденции владимиросуздальского князя Андрея Боголюбского, сына Юрия Долгорукого (середина XII века). Течет неспешно по России, Беларуси и впадает в Днепровский лиман Черного моря, отмахивая по Украине таким мушкетерским ботфортом чуть меньше половины длины, деля Украину наискосок на Левобережную и Правобережную. На карте он похож на летательную машину Леонардо — вечную космическую периодику, подчиненную закону гармонии и меры.

В верховье Днепр движется по неширокой долине, около Орши пересекает песчаную грядку, образуя Кобеляцкие пороги. Главные притоки: Березина, Припять (справа), Сож, Десна (слева). В Николаполе, на самом юге Украины, «голеннице» Днепра переходит в «подошву»: «носок» — в Очакове, что на Днепровско-Бугском лимане. Италия!

Здесь, подле Николаполя, на окраине г. Орджоникидзе скифский курган IV в. до Р. Х. «Толстая могила» сохранил свыше шестисот украшений, среди которых удивительная по тонкости исполнения золотая пектораль. На карте в этом месте днепровского «сапога» должна быть мушкетерская брошь с муаровыми ленточками: скифы подивились бы, увидав.

Здесь, на самом «юге Днепра», в 1905-м судили показательным судом восставших под руководством П. Шмидта на крейсере «Очаков» моряков: его беспризорных «детей» Ильф и Петров позднее рассеют по губерниям молодой РСФСР.

Среднее течение Днепра в лексиконе XVI–XVII веков называлось Приднепровьем (или Поднепро-

вьем), составляло некую область, обнимая территории современных Киевской и Днепропетровской областей, восточную часть Черкасской, Луганской, западную часть Полтавской и Черниговской. «Течение в сей стране Днепра, — писал Максим Берлинский, — по причине часто переменяющегося его фарватера всегда беспокоило: старые берега, составившиеся из древних его насыпей и отмелей, почти ежегодно переменяют фигуру свою; как между тем новые песчаные насыпи, новые отмели, новые косы, новые рытвины по спадении воды всегда его [Днепр] представляют для лоцманов незнакомым» («История города Киева»). И поныне буйки, представляя знающей рукой с места на место, показывают своеобразие днепровского фарватера.

Средний и нижний Днепр превращен в каскад из семи гидроэлектростанций с водохранилищами. В результате устройства этих сложных сооружений Днепр будто приосанился, сделался «современным», стал вырабатывать людям электричество, и вокруг долго думали, что ему это по нраву. Жестокое это было время — Днепр не мог сказать испуганному Сталиным человеку *нет*; терпеливо ждал, что получится. Вместе с ГЭС появились и моря-затоки, большие водохранилища: первое — Днепровское (1932 г.), крупнейшие — Каховское и Кременчукское. Для чего? Для того, «*чтоб в лугах по Заднепровью, / Вспахивая целину, / Ты поил своею кровью / Всю червонную страну*» (Вс. Рождественский, 1929 г.).

С созданием Днепровской ГЭС и Днепровского моря связано целое по нынешним временам экологическое преступление. Ничтоже сумняшеся, его задорным слогом вписал в историю Самуил Маршак в «Войне с Днепром»:



Человек сказал Днепру:

– Я стеной тебя запру.

Ты

С вершины

Будешь

Прыгать,

Ты

Машины

Будешь

Двигать!

– Нет, — ответила вода, —

Ни за что и никогда!..

По-жандармски прикрикнув «не возражать!», человек объявил реке войну. В своенравном Днепре по старому китайскому примеру поставлена «железная стена» (по-правде говоря, из бетона и железа), входят в бой подъемный кран, бурильщик («точно слон»), паровой экскаватор; *«где вчера качались лодки, — заработали лебедки. Где шумел речной тфостник, — разъезжает паровик»*. Вот совсем ужасное, подлежащее рыбнадзорному штрафу: *«где вчера плескались рыбы, — динамит взрывает глыбы»!* Какие только изощренные издевательства не претерпевает река, чтобы *«столько полных бочек даром льющейся воды добывали для рабочих много хлеба и руды»*: оторопь берет. Как в сказках Маршака: *«Рапортует правый берег. Каждый молот, каждый деррик, каждый кран и каждый лом строят Солнце над Днепром»*. Советский пафос в устах доброго детского поэта — лишь кажущееся напрасным подтверждение бездумности, одномерности волевых решений, когда ни в чем не повинный

За несколько шагов до водопада

Еще не знал катящийся поток,

С каких высот ему сорваться надо...

И ты готовься совершить прыжок!

Каждое решение, будто селедка луком, должно было быть обложено поэтической строкой: иногда искренней, чаще плутовской, еще чаще — вынужденной: *«Не гордись былым корытом, / Запорожец, дід Дніпро, / Не дивись, что динамитом / Рвем мы дряхлое нутро!»* (Вс. Рождественский). Пожалуй, остроумец Маршак не смог устоять на бурных, как залитые днепровской водой Днепровские пороги, бесшабашных ветрах времен первых пятилеток и индустриализации: покорно сочинительствовал. Какой оптимистической поликлиникой веет от самого названия постановления Совнаркома СССР «О мерах по оздоровлению строительства» (декабрь 1929 г.), сколько публицистических эмоций вложено журналистами в строительство Днепрогэса им. Ленина в 1927–1932 годах, а единственным немеханизированным процессом все так же оставался самый тяжелый: уплотнение бетона (его утаптывали ногами, как дети в Грузии прибауточно давят виноград). Советский поэт Вс. Рождественский воспел стройку в таких оптимистических констатациях: *«Чуя узкую могилу, / Понесешь ты, рад не рад, / Всех веков седую силу / На Днепровский комбинат»*. Сколько же в этих словах экологического дружелюбия.

\* \* \*

В древности, когда скорость передвижения определялась конкретными лошадиными силами и мастерством крепления деревянного колеса на оси, река оказывалась «быстрой дорогой»: по ней можно было перевозить негоциантский товар, поглядывая по сторонам и от нечего делать сочиняя какую-нибудь не очень складную тоническую руладу. Стихо-

творные произведения в жанре «что вижу, о том пою», наверняка зародились во время этих неспешных путешествий, предоставленных Божьей воле. Промышленно-паровое судоходство на Днестре началось только в 1823-м, при Александре I, первая регулярная пассажирская линия — в 1850-м. Пожалуй, о таком — экономическом — значении Днестра, омывающего незалесненный еще в середине XIX века киевский склон, писал Алексей Хомяков, идейный вождь славянофилов: *«Слава, Киев многовечный, / Русской славы колыбель! / Слава, Днестр наш быстротечный, / Руси чистая купель... // Слава Днестр, седые волны! / Слава, Киев, чудный град! / Мрак пеищер твоих безмолвный / Краше царственных палат!»*

Эта «мокрая трасса» каждым народом, в кочевьях которого пролежала, как-то называлась. Больше и дольше всего вокруг Днестра селились скифы «с раскосыми и жадными очами» (Блок): подле Ольвии и Кинбурнской косы, как водится, это были эллинские, южные скифы, поднимавшиеся по Днестру до больших порогов ниже современного Днепропетровска; выше — обычные северные скифы, потихоньку начинавшие сотрудничать со скандинавским купцом.

Эллин Геродот называет припонтийских скифов (каллипидов) борисфенитами, а речку Борисфеном: «за ними идет другое племя под названием ализонов. Они наряду с каллипидами ведут одинаковый образ жизни с остальными скифами, однако сеют и питаются хлебом, луком, чесноком, чечевицей и просом (ужас! — А. П.). Севернее ализонов живут скифы-земледельцы. Они сеют зерно не для собственного пропитания, а на продажу. Наконец, еще выше их живут невры, а севернее невров, насколько я знаю, идет без-

людная пустыня» (История IV 17). Геродот поднимается вместе с читателем вверх по Днестру и описывает, по сути дела, то, чем Днестр питает его дальних соплеменников: в V веке до Р. Х. он не мог, конечно, знать про Москву и Смоленск. Так же, как и Птолемей во II в. по Р. Х., нарисовавший точную картину Европейской Сарматии в «Изложении географии» (ее карту к XI Археологическому съезду издал в 1899 г. Юлиан Кулаковский): ни Москвы, ни Смоленска не было, ни надежных исторических свидетелей, — остроумные догадки и неточные пешие описания. Вот одно из них, позднейшее, но к прибрежностям Днестра не имеющее отношения: «Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно. А вдали машет крыльями мельница... Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба или высохшая ветла с синей ракшей на верхней ветке, перебежит дорогу суслик, и — опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи...» (28-летний Антон Павлович Чехов. «Степь», 1888 г.). Степь есть суша, которая ограничивается, оконтуривается рекой: как остров в его школьном определении. Что происходит в степи и что на реке — взаимозаменяемо по принципу обратной симметрии. Лишь одно незаменимо — небесный свод, в городском ландшафте смахивающий на потолок в профессорской квартире, а на просторе насыщающий вдохновительной нежностью, гонящий прочь тоскливость и укрепляющий в надежде. Таковы же степи Левобережья.

Затерян след в степи солончаковой,

Но приглядишь — на шее скакуна  
 В тугой и тонкой кладнице шевровой  
 Старинные зашиты письма.  
 Звенит печаль под острою подковой,  
 Резьба стремян узорна и темна...  
 Здесь над тобой в пыли многовековой  
 Поднимется курганная луна...

*Павел Васильев, 1916 г.*

Название «Борисфен» у латинских писателей — *Borysthenes* — общепринято переводить с древнеиранского (авестийского) *Vourustana* как «широкое место», но в литературе почему-то закреплено и как скифское: это потому что скифы были первыми, кто в VIII в. до Р. Х. из ираноязычных народов появились на Днестре, увидели его и, обалдев, вскрикнули: «*Vourustana!*»

Дотошные лингвисты, кажущиеся подслушивавшими и подглядывавшими за каждым словом, произносимым в замочной скважине истории, печенежское название Днестра *Varobx* (*Варух*), походя упомянутое Константином Багрянородным в трактате «Об управлении империей» (гл. 38), как и санскритское *Varax*, а также название, данное ираноязычными племенами, *Varas*, *Varas-don* и гуннское название этой реки *Var*, — лингвисты предлагают считать древнейшим названием Днестра, которое начало Вепрь, то есть дикой кабан (по Николаю Янко). Эту мысль подтверждают тем, что культ вепря занимал особое место в мифологическом пространстве: древнегреческое название *Борисфен* (*Бориспен*) это переосмысление древнеиндийского гидронима *Varax* посредством иранской переработки *Барз-дон*, *Вепрь-река*; от этого названия произошли древнегреческие гидронимы *Барос* (Барис), *Борис-тен*

(Вепрь-река) и вариант *Дананер*, означающий наоборот «река Вепрь» (по Сергею Наливайко). Все это напоминает забавную историю семиотической дезинфекции Аверроэса: Европа в XII веке познакомилась с его трудами по латинскому переводу еврейского перевода комментария к арабскому переводу сирийского перевода греческого текста, как и следовало ожидать, не имевших между собой ни одного общего понятия, ни одной общей мысли. Но ведь сколь забавно.

Спросить бы у реки: как зовут тебя, великан?

Впрочем, у Константина VII наряду с Киевом — Самватасом упоминается и Варух — Данаприс. Великий немецкий русист Макс Фасмер в «*Russisches etymologisches Wörterbuch*» греческое *Βαρουχ* у Константина считает близким осетинскому *vdrdx* (широкий). Максим Берлинский, отнюдь не лингвист, но простой любитель древностей, производил название *Борисфен* как реки «с севера текущей» от имени эллинского бога северного ветра *Борея*, а организованные поселения вдоль Днестра «Днепровскими странами». Но его интерпретация в науке не прижилась.

Касательно происхождения современного названия *Днепр* придумали несколько гипотез: большинство авторов страдают склонностью к утомительной для читателя наблюдательности.

Одни выводят его из скифо-балканского *Dana-aphara* («Река задняя») в смысле «дальняя река» (где Балканы, а где скифы!) при разъяснении Днестра как *Dana-nardu*, «ближняя река». Другие полагают, что фракийские, по скифской традиции, названия Днестра и Днестра обозначали *dun*, река, но с дополнением естественных географических ориентиров по Истру касательно Днестра и по Ибру (в бассейне

Тетерева) касательно Днепра. По этому объяснению название речек определяет их географическое положение: *Dun* истровский (вблизи р. Истр) — Днестр, *Dun* ибровский (вблизи р. Ибр) — Днепр. Впоследствии дословный гидроним *Duneibr* трансформировался в славянское *Днепр* (по Олегу Трубочеву). Но и эта гипотеза не считается убедительной.

Если читатель не утомился, назовем ту, что принимают за наиболее вероятную, поддерживаемую большинством слововедов.

Все названия больших рек Северного Причерноморья, в том числе и Днепра, имеют индоевропейское (индоиранское) происхождение. Среднее течение Днепра, в отличие от эллинских скифов (каллипидов), живших в нижнем течении реки, так же как и ее название, известное как *Дана апара* («водная глубь»), освоили скифы-земледельцы. Это же название фигурирует в одном анонимном мореходном пособии IV в. по Р. Х., позднее, в VI веке, — в «Хронике» Менандра Протектора. Тогда же логограф Иордан записал вариант *Danapris*, то есть латинизированную форму *Danaper*, происходящую от скифского *Dana-apara* (по Н. Янко). Но внимательный читатель Иордановой «Getica», конечно, обратил внимание на слова: «Borysthene amne, quem assolae Danargum vocant», — то есть: «Борисфен, который местные жители называют Данапром», а гунны называют *Var*.

На итальянских мореходных картах-портоланов XIV–XV веков встречается обозначение Днепра названиями *Erexe*, *Eresse*, *Elexe*, *Elice*. Венецианский купец Иосафат Барбаро (XV в.), оставивший любопытные воспоминания, тоже называл Днепр *Elice*.

В 1473 году через Киев проехал итальянский по-

сол (к Узун-Хасану в Персию) Амвросий Контарини: он говорил, что Киев (Chio over Magramm) стоит на Днепре: «На una fiumara, che si chiama Danambre in sua lingua, in la nostra Leresse, — la qual passa appresso la Terra [= г. Киев], — che mette fine in mar Maggiore» («Viaggi fatti de Vinetia alla Tana, in Persia, in India et in Costantinopoli», 1543, с. 68). Понятно, что в этих источниках — портоланах, записях негодянта и посла, — отражена не топонимика древности, которая отмерла к XIV–XV векам и могла встретиться только в немногочисленной рукописной традиции, но живая топонимика простецов, воспринятая из местного говорного лексикона.

По мнению Йосефа Маркварта («Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge», 1903, с. 33), слово *Βορυσθενής*, оно же иранское *varu-stana*, дало в сокращении *Варовух* (осетинское *вдрух*). Таким образом, оказывается, что и Борисфен, и Варух — слова иранские. Разве не было бы последовательным присоединить к этим двум и третье слово *Var*? И не просится ли предположение, что хотя Иордан и определил *Var* как гуннское (lingua sua Hunni Var appellat), оно было, очевидно, искони иранским, произошедшим от усечения древнего названия *Бор*-исфен и только привившимся в гуннском языке (по Елене Скржинской). Справедливости ради укажем, что у Иордана название *Днепр* имеет разбрызг синонимов: Аликс, Борисфен, Вар, Варух, Данапер, Данапр, Еликс, Лякс, Элексе, Эличе, Эрак, Эрексе, Эрессе.

Итак, большинство ученых название Днепр выводят из древнейше зафиксированных вариантов *Danapris* / *Danaper*, северно-восточно-славянского \**Дананѣрь* — к древнерусскому *Дънепѣрь*, *Дънепѣровская река*, русскому *Днепр*, украинскому *Дніпро*, *Дніпро*,

белорусскому *Дняпр*. Иностранцы подстраиваются, и называют Днепр как надо.

А что же *Славутичи*, именем которого ныне прозываются гостиницы и кафетерии? Славутич — исторически-параллельное название Днепра наподобие Аликса, Борисфена, Вара, Варуха, Данапера и т. д., а также всего, что узнается впредь.

Очевидно, что *Словута* / *Славута*, *Славутич* / *Славутичи* — название более древнее, чем *Днепр*, относится к праславянской гидронимии: праславяне писать не умели и вразумительных свидетельств не оставили. Умники предполагают, что это имя произошло от индоевропейского *\*kleu*, праславянского *\*slou*, «течь»; по мысли Олексы Стрижака, первичное значение гидронима *\*slava* — чистая, прозрачная, ясная. Быть может, гидроним *Славутичи* мог произойти или из праславянской глагольной основы *\*slovot*, «течь», или из праславянского глагола *\*sluti*, «славиться, быть знаменитым», и быть совмещенным с лексемой *слава*, — «носитель славы». Макс Фасмер считает имя *Славутичи* эпитетом Днепра, выводя его из древнерусского *словутичь*, происходящего от *славять* — «знаменитый».

Славутич известен прежде всего из «Плача Ярославны» в «Слове о полку Игореве» (конец XII в.). Когда Ярославна по известному всем поводу стенала: «О Днепре Славутицю! / Ты пробил каменны горы, / протек(л) землю Половецку, / Ты лелеял на себе / Святослави насады / до Кобякова полку (дружини). Возлелеи, господине, / мою ладуко мне ныне, / а бых (абы?) не слала к Игорю / слез рано на море» и т. д. («Слово...», 38–39; реконстр. Юрия Мосенкиса), — она знала, к кому обращается. Для нас важно, что в XII веке, когда написано «Слово...», Днепр уже называли Дне-

пром и обращались к нему уважительно. Эпитет «Славутич» встречается помимо «Слова...» в памятнике XVII века, в «Повести о Сухане» («*Да едет Сухан по быстру Непру Славутично на берег*») и в украинском фольклоре. Варвара Адрианова-Перетц, отметив, что в Ипатьевской летописи под 1241 годом есть слово «словутьный» (славный, знаменитый), вводит и определение «Славутич» в лексику языка конца XII века. Олег Творогов указывает, что в основе «Славутича» широко распространенный с древнейших памятников глагол «слуги, слову», одно из значение коего «быть известным, знаменитым, славимым, прославляемым». Среди русских личных имен под 1601 годом в «Словаре» Николая Тупикова (1903 г.) указана фамилия: «Славутич Каспар Матвеевич». — «Нет такого обидного слова, которое бы не давалось в фамилию человеку», — шутил Ильф. — Днепр был знаменитой, известной, прославляемой (в ритуальных плачах и заплачках) рекой: равной ему по восхитительности и мощи в пространстве древнерусского письма не существовало. Очевидно ведь: человек придумывает вещам и животным названия, чтобы не путать одних с другими.

Среди богатства наименований одного и того же, среди цветастости лингвистико-исторических гипотез, в которых расшаркиваются друг перед другом в научном остроумии ученые, хочется припомнить афоризм Михаила Гаспарова, родившийся по поводу одного спорного вопроса о типологии хорической формы в долитературном русском стихе: «доподлинно это неизвестно — свидетелей не осталось». Потому приходится отдавать предпочтение наиболее понравившемуся ученому домыслу. Вам, читатель, какой по душе?

Как бы ни назывался Днепр–Борисфен, много столетий он был самой прибыльной рекой: уже Геродот наблюдал, что «по берегам ее простираются прекрасные тучные пастбища для скота; в ней водятся в больших количествах наилучшая рыба; вода приятна на вкус для питья и прозрачна... Посевы вдоль берегов Борисфена превосходны, а там, где земля не засеяна, расстилается высокая трава». Не мог он не обратиться и легендарностью: как всякий древний герой.

Одна из легенд о происхождении Днепра, пересказываемая Вячеславом Ивановым и Владимиром Топоровым, связана с Кием, восточнославянским мифологическим героем: божественным кузнецом, соратником бога-громовержца. Украинское предание нашептывает, что Кий победил змея, обложившего страну (какую?) поборами, впряг его в плуг и вспахал землю: из борозд возникли Днепр, Днепровские пороги и валы вдоль Днепра (Змиевы валы). Так в древнем Средиземноморье закладывали города: после сакрального действия на земле чертилась плугом будущая городская черта, где плуг приподымался — устраивали городские ворота. Эта черта называлась «померием». Что внутри померия — город, что вне померия — пригород. За пригородом располагались деревни, которые кормили город овощами и хлебом, а город их защищал от разбойников. Запряженный Кием змий, по легенде, прочертил устье Днепра, как римский авгур прочерчивал померий, поделив территорию на «право» и «лево». Поверженный змий, как пленный румын в Первую мировую или немец — во Вторую, созидал пространство поднепровского поселения, Киевскими руками освобожденного от унижительной подати. Как бы то ни было: Господь ли, Кий ли сотворили

Днепр, одно очевидно —

Мы широко по дебрям и лесам  
Перед Европою пригожей  
Расступимся! Мы обернемся к вам  
Своею азиатской рожей.

*Александр Блок, «Скифы», 1918 г.*

Скифы удивлялись и умирали не так, как европейцы. Не желая ворошить предмет старого ученого спора о столице государства готов (племена восточных германцев), вытесненных гуннами в IV веке, которой был якобы Киев, про название *Danparstadir*, то есть древний центральный город на Днепре, — напомнить о связи готской столицы с Днепром стоит. Михаил Грушевский обеспокоено писал, что готская теория, ища, как бы связать готов с Киевской Русью, «подсунула» толкование о Киеве. По-своему этой гипотезе противились Николай Дашкевич и Алексей Веселовский, с точки зрения собственной концепции возражал и сам Грушевский. Принято считать, что название города на Днепре, Киева, происходит от топоосновы *Кыј-*, обладавшей семантикой физиогеографического термина и посессивного суффикса *-евъ*. Проще: Киев — посессивное образование от *Кий* (*Кый*) и суффикса *-евъ*. Чей город? Ответ: Киев город.

Сухопарые скифы-пахари жили на днепровском правобережье — в междуречье Днепра и Днестра: они были племена автохтонные, сиречь местные, и отождествляются с протославянами. Скифы-земледельцы жили на левом берегу Днепра, в Нижнем Подесенье и бассейнах Сулы, Псла и Северского Донца. Отличия в особенностях материальной культуры правобережных и левобережных племен скифского времени постепенно стирались. Борис

Рыбаков высказывал мысль, что эти племена даже создали собственное политическое объединение, сохранявшее определенную автономию в составе «скифской конфедерации». Когда в 1667 году будущая Украина была разделена на Левобережную и Правобережную, причем первая была промосковской, вторая — пропольской, между ними на острове Хортица, посреди Днепра, в качестве «политического наблюдателя» расположилась беспокойная (как турки и татары на юге) Запорожская Сечь (или Кош).

Василий Чернявский в знаменитом «Описании Запорожской Сечи...» 1766 года определил, что это «есть небольшой палисадником огороженный город, заключающий в себе одну церковь, тридцать восемь так называемых куреней и до пятисот куренных казачьих, торговых и мастеровых домов. Положение оной при заливах реки Днепра у речи Подполной, от Днепра прямою через заливные луга линиею, в десяти, а от границы Крымской тою же линиею через Днепр, расстоянием всего в пятнадцати верстах... Земли Запорожского Коша распространяются от Сечи по правой стороне реки Днепра вниз к Казикермену до реки Каменки, где Турецкая к Очакову граница начинается около ста верст». Это о Хортице и Запорожской Сечи, о борьбе конца 1920-х с «украинским буржуазным национализмом» в пробольшевистской пьесе «Кам'яний острів» (1929 г.), вложив в уста героини виденный ею сон, написал Александр Корнейчук: «І от, стою я на камені і дивлюсь на синій, синій Дніпро. А він зашумів, білою піною вкрився, і з його хвиль вийшли запорожці. Обличчя суворі, мовчазні. Між ними сивий гетьман Сагайдачний. Він підійшов до мене і

промовив: “жінко-українко, не забувай, що в тобі шумує кров великих лицарів”. Я тихо відповіла: “не забуду”. — Тоді ще більше зашумів Дніпро. Хвилі ростуть, ростуть, вдарили об камінь, і я... прокинулась»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Днепр — игровой автомат и элемент питания: незаменима земля для реки — большая ротационная машина, четырехцветный «гейдельберг». Течение его — конская тяга, лошадиная сила природы, кроме как в лошадях да течении которой негде предъявиться человеку. Ничего не пристало требовать: Днепр сам даст, что нужно. Середина Днепра — не фарватер, середина — это сердцевина, до которой не долетают птицы и не досиживает зритель (если птицы летят вдоль, а зритель посажен «поперек» желания). Это центральность течения, его магистральная ось.

Отсюда исторически главная, неистребимая торгово-транспортная функция Днепра — служить судоходным путем из бывших «варяг» в бывшие «греки». Сейчас «не простыл» только его след. Но, возникший, по-видимому, в конце IX — начале X века, этот путь связывал Северную Русь с Южной Русью, Прибалтику и Скандинавию — с Римейской империей. Он пролегал из Варяжского (Балтийского) моря по Неве в Ладожское озеро, затем по Волхову в Ильменское озеро, далее по Ловати, откуда волоком к Днепру. Впервые термин «из варяг в греки» встречается в «Повести временных лет». Летописец летописет, что он шел «из Варяг в Греки и из

<sup>1</sup> О. Корнейчук. Кам'яний острів: П'єса на 4 дії, 9 картин // О. Корнейчук. Зібрання творів: У 5 т. Київ, 1986. Т. 1. С. 75.

Грек по Днепру, а в верховьях Днепра — волок до Ловоти, а по Ловоти войдешь в Ильмень, озеро великое; из этого озера вытекает Волхов и впадает в озеро великое Нево, и устье того озера впадает в море Варяжское. И по тому морю можно пройти до Рима, а от Рима можно пройти по тому же морю к Царьграду, а от Царьграда можно пройти в Понт-море, в которое впадает Днепр-река. Днепр же вытекает из Оковского леса и течет на юг, а Двина из того же леса течет, а идет на север и впадает в море Варяжское. Из этого же леса течет на восток Волга и впадает семьюдесятью рукавами в море Хвалиское. Так и из Руси можно идти по Волге в Болгары и в Хвалисы, и дальше на восток пройти в удел Сима, а по Двине — в землю Варягов, от Варягов до Рима, от Рима же и до племени Хама», то есть в Иудею («Се повести временных лет»: Лаврентьевская летопись, пер. А. Кузьмина).

Днепровско-Черноморский путь — из старославянского языка в новогреческий — осуществлялся так. По сведениям Константина Багрянородного, кривичи и прочие подвластные Киеву племена весной свозили в Смоленск, Любеч, Чернигов большие (на 30–40 человек) долбленные ладьи — «однодеревки» (моносилы), которые затем сплавлялись по Днепру в Киев. Работа была грубая, кустарная, но доход приносила. В Киеве их приводили в товарный вид, загружали товаром и отправляли вниз по Днепру, в Византию, былинно завывая:

Высота ли, высота поднебесная,  
Глубота, глубота, Океан-море,  
Широко раздолье — по всей земли,  
Глубоки омуты — днепровские...

Пройдя семь порогов — крупнейший, Ненасы-

тец, обходя волоком, — а также скалистое и узкое место «Крарийскую переправу» (где печенеги порою чинили засаду), купцы останавливались на острове Хортица, затем, оснастив в Днепровском лимане ладьи морскими парусами, плыли вдоль западного берега Черного моря до Царьграда–Константинополя. Возле Хортицы, где заканчивались пороги, высились в воде скалы, которые в народе прозвали Охи-Вздохи: вы представляете, что значит волочь волоком большую деревянную лодку, нагруженную тяжелыми, забавными вещами? Ну, хоть несколько метров? — Легендарный путь едва ли был легким, едва ли выгодным: физические затраты выручкой не покрывались. Но другой быстрой дороги не было, и северянам приходилось довольствоваться Днепром как не слишком благорасположенным помощником в добыче хлеба насущного, умиловляя чертей днепровских. Главное было помнить: *«не плюй у воду, бо це очи Бога»* (Лиана Костенко).

О существовании русов у Азовского и Черного морей свидетельствуют не только Константин VII, но и греческие хроники. Похожие сообщения встречаются у ал-Масуди: восточный летописец называет Черное море «Русским». Из рек, впадающих в Черное море, большинству древних авторов был известен только птолемеевский Танаис, возможно р. Кубань; ал-Масуди добавляет Дунай. Днепр в арабских и персидских источниках (в форме Данабрис) появляется в XII веке, то есть, по заключению Елены Галкиной, арабам X–XI веков Днепровско-Черноморский путь, как и народы, рассеявшиеся вдоль него, как греки вокруг Средиземного моря (по ёрническому слову Платона про лягушек в диалоге «Федр»), известны не были. Константин Багряно-



родный целый параграф посвятил «росам, отправляющимся с моноксилами из Руси в Константинополь», то есть тому, как скандинавы спускались по Днепру. «Да будет известно, что приходящие из внешней Руси в Константинополь моноксилы являются одни из Немограда..., а другие из крепости Милински, из Телиуцы, Чернигоги и из Вусеграда. Итак, все они спускаются рекою Днепр и сходятся в крепости Киоава, называемой Самватас», — наставительно писал царь сыну Роману. Отождествление перечисляемых царственным автором локусов с древнерусскими городами несомненно: Немоград — Новгород, Милиниска — Смоленск, Телиуца — Любеч, Чернигога — Чернигов, Вусеград — Вышгород, Киоава — конечно, Киев. Сложнее решить, какие из этих городов на Днепре относились в X веке в «внешней Руси», при том, что у Константина о «внутренней Руси» речь не идет (по Дм. Оболенскому и Вл. Петрухину). Показательно, что ромейский кесарь описывает путь вниз по Днепру, указывая днепровские пороги как места, представляющие особые навигационные трудности (сочинение Константина содержит единственное в раннесредневековой литературе их описание) и места стоянок кораблей, направляющихся в Константинополь. Константин называет семь Днепровских порогов, хотя их количество у авторов Нового времени варьировалось от девяти до двенадцати в зависимости от того, считались ли некоторые из них одним протяженным порогом с несколькими уступами или разными порогами. Опасность ряда стремнин и уступов отмечали многие путешественники и исследователи XVIII–XX веков.

Один из досужих путешественников на строи-

тельство Днепрогэса летом 1928-го, Фёдор Худяков, оставил описание, лишь недавно опубликованное в книге его мемуаров. «На Днепре, на этом сравнительно небольшом участке, было 13 порогов. Один не похож на другой. Самый большой порог — это Ненасытец, протяженностью более километра. Днепр в этом месте широкий, возможно, до двух километров, но мелкий. Все дно усеяно большими и малыми камнями, причем большинство камней выступают на поверхности как малые и большие островки. Вся масса воды перекачивается через эти камни или стремится между камнями с бешеной скоростью, с пеной и грозным ревом. Метрах в 50 от левого берега еще с времен Екатерины сооружено два продольных параллельных вала из гранитных камней, образующих коридор. Только по этому коридору и можно было проплыть на легких суденышках с небольшой осадкой, так как глубина его составляла всего 1,5–2 метра. ...Мы были зачарованы, сидели молча, глядели по сторонам и вслушивались в гул и рев могучего Днепра... Остался у меня в памяти и знаменитый камень “Богатырь”. Днепр в этом месте был спокойный и довольно широкий, более километра шириной. Правый берег высокий, скалистый, левый песчаный, отлогий, поросший лозняком... Помню хорошо я и последний порог. Называется он “Волчье горло”. Подплывая к нему, я обратил внимание, что Днепр становится все уже и уже. С обеих сторон громоздились высокие скалы. Наконец, Днепр сделался шириной не более 60–70 метров. Вода казалась черной, зловещей. Глубина, по словам лоцманов, более 100 метров. Течение быстрое, но спокойное. Солнца из-за стоящих стеной берегов не видно. Потемнело. В воздухе сделалось

прохладнее. Мы все присмирели. Я считал, что это и есть “Волчье горло”. Так мы проплыли 3–4 километра. Ветра не было, и лоцманы взялись за весла. Стояла зловещая тишина»<sup>1</sup>. Ныне этих ледящих душу порогов нет: загадочные камни, «Кресло Екатерины», — все под спокойными водами Днепровского моря, и Днепр не ревет уже и не стонет, а лишь по-прежнему разливается весной.

Любопытно, что Черное море как «Русское» было известно в Европе до конца XI века: греческое название «Евксинское» посреди романо-готического времени затерялось. Начиналось с древнегреческого, кончилось старославянским. Посредине суржик: многоязычие реки в ее благозвучии. С течением реки по разным территориям меняется акцент в языке тех, кто с этих территорий кормится, и «оканье» переходит в «аканье», твердое «г» приобретает лабиальную мягкость звучания, становясь похожим на сваренную картошку. О, эти формы речи, понуждающие млеть от вологодской напевности древнегреческих дифтонгов!

Что возили варяги грекам, а греки варягам? Из Киева: хлеб, ремесленные изделия, серебро в монетах. Из Византии: вино, пряности, ювелирные и стеклянные изделия, дорогие ткани, иконы, книги. С Воыни: шиферные пряслица и проч. С севера: из Скандинавии — оружие и изделия ремесла, лес, мех, мед, воск; из Прибалтики — янтарь. Может, это был тот самый янтарь, который находили долгое время на берегу Днепра, ведь пороги всегда были немилостивы для негоцианта?

Днепр и Москва-река тоже сотрудничали. По

<sup>1</sup> Ф. Ф. Худяков. Прожитое и пережитое. Киев, 2005. С. 117–120.

Москве-реке лежал путь в Новгород и Смоленск, на Волгу и Дон. На Днепр попадали через верховья Москвы-реки по Воре и Угре, затем волоком до Вяземы, притока Днепра. Конечно же, все торговые пути, связывавшие Двину и Неман с Волгой и пути с севера на юг, шли через Москву. Как известно, враждуют низы: горы — сходятся.

Одним из рудиментов легендарного пути, существовавшего с начала XIX века до 1927 года, были Контрактовые ярмарки в Киеве, подчеркивавшие экономическую центральность города. На этих ярмарках заключались соглашения на оптовую куплю-продажу ремесленных, позднее промышленных изделий, аренду, куплю и продажу имений, оформлялись разные кредитные операции (ссуды, заклад имений), семейные дела помещиков и капиталистов, связанные с имуществом: брачные договоры, выдача приданого, исполнение завещаний и проч. На ярмарку съезжались и привозили товары помещики и негоцианты из Австрии, Пруссии, Англии, Франции, Италии. По Днепру спускались датчане и поднимались греки. Развитие капитализма в России привело к тому, что со второй половины XIX века простые коммерчески-торговые отношения уступили место сложным товарно-денежным, и здесь Днепр уже был ни при чем, а Контрактовая ярмарка превратилась в простой рынок, чтобы не сказать базар.

\* \* \*

Днепр начинается меж сосен и берез, и оттуда течет, оберегаемый песчаными берегами, вдоль своего географического лакомства, именуемого в просторечье руслом. Льетса, будто меж страниц запис-

ной книжки, по ходу дела меняя орфографию, фабулу и сюжет. Его история на самом деле — строка в «Журнале Министерства народного просвещения», набранная кем-то усердным. История греха, королей и капусты. Грех — неуслышание, короли — норманнские, капуста как капуста. «*На понизовье картофель цвел, / Губерния пахла патокой...*», — эти строки киевлянина Николая Ушакова восхитили Маяковского. «Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать казака, выпроважая своего сына в войско» (Гоголь). Старое армянское кладбище среди рыб и удочек: снизу земля — вверху небо. Ночь окутывает реку, сказывая в сказочных, поддающихся летописному пересказу берегах самое ее существо.

У реки нет дороги, но есть бездорожье, нет трассы, но есть направление. Не обязательно сверху вниз: от истока до устья. Можно поперек, беря пример с моста, запуская мокрые рукава в камыши, к уткам. Река не подчиняется правилам движения по земле, она сама себе транспорт, сама сочиняет себе правила. Человек вынужден соблюдать их, если не хочет проштрафиться. «Кто из казаков осмелился гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей». — Но казаки гуляли: недалеко от Ненасытца находится залив Тягинка, и по преданию казаки прятались здесь на ладах-чайках, наблюдая за речными катастрофами. Если разбивалось торговое судно, товары вскоре перекочевывали в казачьи лодки. — «Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит це-

лый мир — страшен тогда Днепр! Разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним, хватая его за стремя, ловит удила, и ломает над ним руки, и заливается горячими слезами».

Река летом — словно уж на сковороде: песок разогрет, обжигает не только пятки, но подогревает воду. «Течение сей реки по самому сыпучему песку, отчего оно очень непостоянно и часто каждой год делает себе новое коренное течение, оставляя между старым и новым течением низкие острова, коих по причине сей немало, и есть очень большие, и по большей части по песку покрыты кустарником, и кои все вода вешняя покрывает, оставляя токмо возвышенные бугорки и то очень редко», — записано в «Описании рек, озер, болот и гор Киевского наместничества» (1785 г). Вы думали, вода нагревается Солнцем, нет — ее греет песок, под нею лежащий. Река — дорога, на которой не срабатывает автостоп. Днепр не может остановиться по требованию. На нем сигнал и знак — одно плавучее средство. Чеховское горлышко от бутылки: сколько раз Чехов упоминает этот образ в записных книжках?

Коровы бодают днепровский простор: стоят себе взбоданные, и ботало, словно благовестие возделывая речной суходол, входит глухой песней в лесовско-левитанские ландшафты. Это чеховская степь и гоголевский взрыд о редкости птиц.

Знаменитый «Киев теперь и прежде», изданный в 1888 году инспектором классов Киевского института благородных девиц М. М. Захарченко, рассказывает, что «величествен и наш Днепр-кормилец под Киевом: уже раньше собрав свои главные воды, он быстро и плавно мчит их прямо к подножию ки-

евских высот. Но тут сама природа, как бы желая несколько ослабить ярость реки, еще не подпустив ее к городу, разделяет ее на два рукава: правый — собственно Днепр и левый — Черторья; а затем <...> оба рукава соединяются снова, как раз под стенами Печерской обители. Тут Днепр выступает во всем своем величии: ширина его, даже в обыкновенное время, простирается до 250 сажень [примерно 530 метров]. Глубина же Днепра несколько малозначительнее: она достигает не более, как от 5 до 9 сажень [от 10 до 20 метров] по фарватеру. Между упомянутыми рукавами Днепра издревле образовался большой наносной остров, известный под названием Турханова (sic! — А. П.). На этом острове и поныне еще уцелело неоднократно упоминаемое в летописях Долобское или Дулебское озеро, у которого обыкновенно начинались княжеские ловы. Теперь Турханов остров представляет одну из наиболее усердно посещаемых летом подолянскими окрестностей Киева. <...> Неподражаемо красив Киев, если смотреть на него из-за Днепра»<sup>1</sup>. В другом источнике конца XIX века сказано, что «острова и низменные прибрежья Днепра и до сих пор еще изобилуют болотной дичью всех сортов, а в лесах около Киева и теперь водятся зайцы, волки, лисицы, дикие козы и даже вепри. Рыбою под Киевом Днепр не богат, и ее почти всегда не хватает даже на местное потребление». С тех пор не богат Днепр на вепрей и диких коз: кузнечики, осока, выжженная июльским солнцем, коровьи лепешки. Это не только потому, что категории воображения иногда более весомы, чем иллюзии реальности, но и потому, что природа не терпит посто-

<sup>1</sup> М. М. Захарченко. Киев теперь и прежде. Киев, 1888. С. 4–5.

янства.

Где нынче увидишь то, что описал Иван Нечуй-Левицкий в «Ночи на Днепре»? «Коло хатів у садках темніли купи вишень та стриміли здорові старі дикі груші. На шпилі на чолопочку біліла весела невеличка церква й неначе оглядала вікнами навкруги і біленькі хатки, і зелені огороди по спадистих горбах та переярках. Це широкий шпиль посунувся над самісінький Дніпро, обсипався й обвалився, і стоїть, неначе жовта стіна з щілинами та розколинами, котрі вже позаростали травою, кущами глоду та подекуди густими вербами» (1877 г.). Пасторальность интонации, подтверждаемая тем, что «мрії невпинно сновигають в уяві», задает Днепру удивительной нововостности характер, который превращает реку в неповторимую, этнографически отчетливую большую воду, достойную пера художницы. Так, Михаил Булгаков в «Днях Турбиных», авторски стоя на Владимирской горке, писал о бесконечных черниговских пространствах «в полном зимнем покое за рекой Днепр — белым и важным в зимних берегах». Только отчего же черниговские? Скорее: нежинские, броварские и бориспольские; роменские, ахтырские и харьковские. Писатель не на карту глядел, он глядел на реку, скованную декабрьским морозом 1918 года с его страшными событиями: «Всё пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся».

О пьесе председателя Президиума Верховного Совета СССР А. Е. Корнейчука «Над Днепром» (1960 г.) добрые на язык киевляне шутили: «Редкая птица досидит до середины „Днепра“». Несмотря на ироничность, проклевывающуюся среди серенького текста, Днепр присутствует в пьесе не только как не-

кий «обрій», до которого простирается усадьба председателя колхоза «Мир» Родиона Нечая, но и как реальный персонаж: «Що комарі!.. Ми ж спати не будемо. Ви чули, як риба б'є?.. Як плачуть кулики?.. Свист качок... А пісня, немов човен на хвилях, то поринає, то знову дзвенить над берегами... <...> Як широко він розкинув руки за вашим селом і обняв острів»<sup>1</sup>. Как бы ни относиться к Корнейчуку и его творчеству, Днепр во многих его пьесах оказывается не только фоном для развития сюжета, но — в известной степени — действующим лицом.

Как действующее лицо на памяти ближайших поколений Днепр проявил свой мужественный характер во время Великой Отечественной, будто мстя человеку за затопление порогов. «Битва за Днепр», это словосочетание, обгаренное кровью десятков тысяч советских солдат, звучит щемящим напоминанием, что Днепр не просто славянская река, но преграда, которую пришлось отвоевывать.

Битва за Днепр в октябре–декабре 1943-го, осуществленная вооруженной силой Центрального, Воронежского, Степного, Белорусского и 1-го — 4-го Украинских фронтов, завершилась освобождением всего Левобережья, городов Запорожье, Черкассы, Житомир, Речица и Гомель, то есть значительной части Украины. Фашист потерял десятки лучших дивизий: после Сталинградской битвы в 1942-м битва за Днепр закрепила перелом в войне, раскрыв Красной Армии путь к Берлину. Днепр оказался для советского солдата преградой трудной: с высокого правого берега, находившегося в немецких руках,

<sup>1</sup> О. Корнійчук. Над Дніпром: Комедія на 3 дії // О. Корнійчук. Зібрання творів: У 5 т. Київ, 1987. Т. 4. С. 32.

каждая советская бронемашина на пологом Левобережье просматривалась, будто суслик зорким глазом сокола. Военные хроники запутаны, однако общая картина понятна. Ценой крови советский солдат оказался на Правом берегу, и немец, уже морально подавленный, вынужден был оттянуться к Западу. Моя бабушка, урожденная Третьякова, участвовала в форсировании Днепра в районе Букринского плацдарма, и в ее устах самый процесс переправки выглядел водо-кровосмесительным безумием. — В ярких вспыхах сигнальных ракет, при свисте фашистских пуль, адских разрывах бомб, поднимавших ледяной днепровский ил и переворачивавших многочисленные плоты с вооружением, люди в предсмертной панике сбрасывали в воду раненых, забыв себя, табельные пистолеты и человеческое достоинство, гребли к правому берегу, не зная, что их на этом берегу ждет. Сам командарм Павел Рыбалко стоял на одном из понтонов и руководил переправой. Пафос ситуации лишь обостряется, когда картину форсирования рисуешь в воображении ныне, в мирном вишневом цвету, с безмятежными утками в днепровских заводях. Верховный Главнокомандующий в приказе от 23.02.1944 № 16 с характеристикой осенне-зимнего наступления 1943/1944 года патетически писал, что Красная Армия ликвидировала мощную оборону немцев на всем протяжении Днепра от Жлобина до Херсона: «Советские войска устроили немцам новый Сталинград, — пишет Сталин, — на правобережье Днепра, окружив и уничтожив в районе Корсунь-Шевченковский 10 немецких дивизий и одну бригаду».

В свирепые военные годы, в самом начале войны поэт Евг. Долматовский и композитор Марк

Фрадкин, будто прозревая о будущих героях форсирования Днепра, написали: *«У прибрежных лоз, у высоких круч / И любили мы, и росли. / Ой, Днепр, Днепр, ты широк, могуч, / Над тобой летят журавли. // Ты увидел бой, Днепр-отец река, / Мы в атаку шли под горой. / Кто погиб за Днепр, будет жить века, / Коль сражался он, как герой...»* Впервые «Песня о Днепре» была исполнена в ноябре 1941 года, в Урюпинске, для тысячной аудитории фронтовых политработников, а сейчас на Девятое Мая осеняет военные мемориалы. В 1944-м, после битвы за Днепр, Александр Твардовский, в стихотворении «Ночлег» соединяя правый, возвращенный берег с левым (подле Смоленска), увидел *«Дом у Днепра иль за Днепром, / Своим затопленным двором, — / Ни мой, ни твой, ничейный, / Пропахший обувью сырой, / Солдатским потом да махрой, / Да смазкою ружейной»*. Если бы не своеобразие дарованных Господом днепровских ландшафтов, если бы не человечье безмыслие, обрекающее на смерть народы, не пролилось бы столько ненужной человеческой крови, не родились бы эти строки, берущие за сердце. Как же можно здесь просто наблюдать, по гоголевскому совету, несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы? Осквернение Днепра людской кровью — самое страшное из бесовских событий, могущих произойти с мирной рекой.

Однако славен Днепр и вполне беззаботными, но коварными естественными разливами, приводившими порой иного человека к смерти. М. М. Захарченко писал, что ото льда Днепр вскрывается почти всегда в марте, замерзает в ноябре, во время половодья нередко затапливая не только весь левый берег, но и низменности плоского правобережного

Подола и подгородных слобод, причем поднимаясь от 6 до 11 аршин выше постоянного уровня — от 4-х до 8 метров. При скорости движения воды у Киева приблизительно 1,5 фута (0,45 метра) в секунду днепровские половодья были неприятно ощутительными. Каждый раз естественное снеготаяние переполняло реку избытком воды: Днепр разбухал, разливаясь горизонтами.

В 1916 году государь император Николай Александрович изволил посетить прифронтовую зону и побывал на территории нынешних Беларуси и Украины. Царь записал в дневнике: «Вследствие необычайной трудности нашим войскам вести наступление против сильнейших германских позиций в теперешнюю рощепель, выше колена в воде, — приказано приостановить атаку до более выгодных условий почвы и погоды. Целый день стоял туман, изводяще действующий на меня. Днепр начал проходить...» (запись от 16.03.1916). И через полмесяца: «31-го марта. Четверг. Проснулся в 5 час. утра, увидел Киев при восходе солнца и громадный разлив Днепра».

Самые разрушительные по последствиям паводки, известные нам, относятся к 1128, 1789, 1845, 1877, 1882, 1895, 1908, 1917, 1931 (рекордно зафиксированный подъем воды до 8,5 метров), 1942, 1973 годов. Во время этих днепровских разливов погибли десятки людей, на Подоле заливало не только подвалы, но и первые этажи зданий, а население, едва ли слышавшее о Венеции, передвигалось на яликах.

Тарас Шевченко, приехав в Киев весной 1845-го, застал на Подоле большой разлив. Он описал его в повести «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «Перед лицом мартовского солнца сконфузил-

ся и почернел белый снег. Ручьи весело зашевелились в горах и побежали к своему пращурю Днепру-Белогруду сказать о приближении праздника богини Яры. С любовью принял лепечущих крошек старый Белогруд и распахнул свою синеполую ризу чуть-чуть не по самые Бровары. Рязанова трактир, как голова утопленника, показывается из воды. А гигант-мост, как морское чудовище, растянулся поперек Днепра и показывает изумленному человеку свой темный хребет из блестящей пучины. Прекрасная, величественная картина!» Конечно, для поэтического мышления Шевченко картина была необычна, и в своей необычности прекрасна. Иные образы смутно реяли, концентрируясь, в голове киевского генерал-губернатора Дмитрия Бибикова, когда он 21 апреля 1845 года сочинял письмо государю императору Николаю Павловичу. Изумленный губернатор писал о чрезвычайном, почти небывалом разливе Днепра. «В Киеве вода начала прибывать 3 апреля, на сегодняшний день поднялась более чем на 10 аршин и прибывает еще по одному футу или по пол-аршина в сутки. Большая половина прибрежной части города с двумя парафиальными церквями, этапным острогом и 700 обывательскими домами залита водой, вся набережная с гамазеями, лавками затоплена, колоды, дрова, сено, известка, бывшие на берегу, снесены водой или уничтожены. Залита водой Подольская канава и сорваны некоторые построенные на ней мосты, что привело к прекращению прямого сообщения с Куренёвским предместьем. Множество домов полностью разрушены и снесены водой. Снесена также часть Днепровского моста, два домика смотрителей, шлагбаумы с будками и материал, заготовленный собственниками для

строительства моста». Как отмечает опубликованный это письмо Петр Жур, катастрофическое наводнение целиком уничтожило на Подоле 77 домов, более 400 зданий были значительно испорчены. Часть подольских обывателей вынуждена была переселиться на окраины Старого (Верхнего) города, где было сухо, на Житомирскую трассу, а также на участки между Кирилловской церковью и Куренёвкой.

О наводнении 1845 года оставил воспоминание некто Н. Д. Богатинов: «Пока вода не выходила из берегов, я выходил глядеть на рассвирепевшую реку, казавшуюся уже не рекою, а большим озером вплоть до горизонта; случалось видеть, как злые волны несли бурно не один дом, не один из некрепко поставленных городских зданий; только кровля колыхалась под ударами бурных волн. Когда наводнение закончилось, по распоряжению властей во всех частях города, на всех домах, церквях, зданиях, которые были окружены водою, провели масляной черной краской черты с надписью “1845 год”<sup>1</sup>. Таковую памятку оставил Киеву этот злосчастный год»<sup>1</sup>.

Что Киев-на-Днепре, что Ростов-на-Дону, что Комсомольск-на-Амуре — все равно что Франкфурт-на-Майне или Франкфурт-на-Одере: город важнее, поскольку хотя и создан благодаря реке, существует вопреки мокрому ее капризам.

Понятно, что жители теперешней киевской Оболони, в свое время спасаясь от стихии бегством, осваивали новые территории постепенно. Название *Оболонь* отглагольно: это городское предместье, за «лоном» города, это крайние избы у последней чер-

<sup>1</sup> Русский архив. 1899. Кн. 3. С. 422–423.

ты селенья, а еще — обширные мокрые луга, порой с солончаками. Новгородцы еще называли *оболонье* выползовом: место, на которое следует «ползти» вон из города, жители его — слобожане, выползовские жители. Значительная часть бывших киевских оболонцев осела на Лукьяновке и Татарке, неперспективных с точки зрения дореволюционных властей городских территориях, где пострадавшие могли получить под застройку дармовые участки.

«Могуч и грозен Днепр в разливе, когда ледяные глыбы, словно сказочные богатыри, своими исплинскими мечами крушат и ломают все вокруг, — стилизуясь под гоголевский слог и ритм, пишет в стилизованном под Льва Толстого романе «Воскресение» наш современник Аркадий Польшаков. — Стоя и звон стоят над водой, и эхом вдали откликаются. И нет этой безбрежной водной шири ни конца, ни края: заполнил собою могучий Днепр все прибрежные луга, поля и яруги (овраги). В хмельном угаре рушит крутые берега, деревья с корнем вырывает и несет их по волнам, словно перья гаврана (ворона) убогого. Не оторвать взора от этой разбушевавшейся стихии.

В ледоход на берегу полноводного Днепра всегда много людей: и мужики, и бабы, и дети. Многие слободские высыпали из своих хат посмотреть, как лед шел по реке.

Берег гудел, как растревоженный улей, пестрел цветными платками и сарафанами девиц и замужних женщин, кафтанами, плащами, полушубками парубков и мужиков. Шумная детвора, подобно стайке вихрастых воробьев, порхала с одного зрелища на другое»<sup>1</sup>.

Киевляне знают, что и сейчас уровень воды в Днепре по весне подымается до полуметра.

Впрочем, от разливов Днепра кроме вреда следовала и польза: не бывает ведь худа без добра, а добра без худа. Как спадала вода, и Днепр входил в привычное русло, на заливной территории земля рождала ковровую, полнотелую траву. Домашний скот киевлян и жителей близлежащих селений Киевской и Черниговской губерний небодливо благодарил судьбу, что живет неподалеку. Обилие ивняка и глины позволяло и коровьим хозяевам отстраивать нехитрое, практичное жилье. В создававшихся вследствие спада воды озерцах рыбы водилось много, ее лов и поставлял пропитание. Подоляне и жители Оболони сбывали рыбу и икру (осетровую!) гражданам Верхнего города и Печерска, поставляли уловы в Печерский форштадт, военный госпиталь, в крупные монастыри.

\* \* \*

Прошли времена, когда по речке плыл пароход «Парижская коммуна», полный нежности и москвичей, варяжские моноксилы и запорожские чайки. Недаром пароходы ходят на пару, как человек — по земле. Важна походка, а не желание. Без движения у реки ничего не выйдет.

И не только у реки Днепр. Можете ли вы представить ивано-купальские венки, плывущие тихой языческой ночью по Неве, Гангу или Янцзы? Столь же трудно, пожалуй, вообразить мутные воды берлинской Шпре у стен Киево-Печерской Успенской лавры, как Достоевскую Настеньку из «Белых ночей» у берегов Нила, а самую пронзительность неевского недружелюбия — на берегах грязненькой Ар-

<sup>1</sup> Арк. Польшаков. Воскресение. Петрозаводск, 2000. С. 406.



но во Флоренции, текущей вблизи солнечной Уффици? Возможна ли Висконтиеве–Малерова «Смерть в Венеции» на Днестре? Не может прозвучать над Днестром «*Una furtiva lagrima / Negli occhi suoi spunto...*» Гаетано Доницетти: не та, не итальянская у нашей реки реверберация пространств. Никаких богатств воображения не достанет, чтобы космополитизм речной пластичности смешать с уникальностью каждой из мировых рек: даже Миссисипи улыбнется тебе белозубо-безразличной американской «улыбкой».

Национально-этнографический окрас Днестра — не в цвете его вод, переменчивом, как мхи на мраморах Парфенона, но в том, что отражает он в своих водах, какая песня льется над ним, какие ничтожные цари и великие поэты, завоеватели и освободители, гордецы и послушники, революционеры и либералы глядели на его поверхность, окаймленную плавнями и песком, попирали ее и омывали бранные свои тела. Невозможно помыслить, чтобы в Днестровом теле отражался пинакль готического собора или луковичная маковка маленькой церкви Покрова — ее ажурный белокаменный фасад зеркалит Нерль. Каждая река причастна лишь тому культурно созиданному пространству, вблизи которого окутанный мировым эфиром человек творит себе историю.

«...*Ты и Украина, / Днестр с крутыми берегами, / Надежда святая / Господа просить о смерти / Мне не позволяют*» (пер. Л. Вышеславского), — писал в стихотворении 1847 года «А. О. Козачковскому» из Орской крепости арестант Тарас Шевченко. Аральского моря ему было мало: тоже ведь вода! Но — «*Немає другого Дніпра*».

Здесь, над Днестром, на Чернечьей горе, могила Шевченко, который просил похоронить его под-

ле Канева, где незадолго до смерти хотел купить землю: «*Дніпро, Україну згадаєм, / Веселі селища в гаях, / Могили-гори на степах — / І веселенько засніваєм...*» (1861 г.). Здесь жива культура эха, отраженного в истории под нарицательными именами.

Может, мы только выдумали уверенность, что через сто лет люди начнут жить лучше? Пожалуй, завернутый в песочно-небесное одеяло Днестр обречен на спокойное постоянство. Был Днестр негодичантом, был страстотерпцем, теперь он — фигура, часть речи, которая, по Иосифу Бродскому, то, что есть человек.

Читатель заметил, что я говорю о Днестре как о живом существе. Это оттого, что фигура речи — Днестр — имеет все признаки живой жизни, разбросанные на его священных берегах и при его посредстве. Осквернить же реку можно только с большого горя.

Вы видели Днестр при тихой погоде? Это не цитата из «Страшной мести»: история не терпит повторов, но живет именно повторениями, так поселения, возникшие на днестровских берегах, всегда будут напоминать сонных тамплиеров, бредущих к Константинополю.

Судя по глобусу, Днестр течет «сверху вниз», к экватору, но впадает в южные страны раньше экватора, смешивая собственную пресноводность с солью Черного моря. То есть: в Черном море есть живое вещество Днестра, как в Каспийском — Волги. Рыбы, сплавляясь вниз, из речных могут стать морскими, будто сменить национальность. Но этого не делают: у каждого биологического вида свой ареал, и днестровским окунькам так же приятно видеть родные заводи, как большому начальнику любо ви-

деть на карте родное село. По сравнению с сушей река на карте Европейской — волос на проплешине, виноградная лоза на солнцепеке: только его «луковица» — море — не растит лозу, но принимает в себя, будто старые мехи, новое пресное вино. Чеченский лексикограф А. Вагапов обращает внимание, что корень *dVn* (вода, влага), присутствующий в названиях Дона, Днепра, Днестра, Дуная, свойствен не только индоиранским языкам, но семитским (*dmw* — низ, низина, морская бездна, море) и славянским (*дно*). Море в северном полушарии Земли всегда расположено «внизу» реки, это место, куда река втекает: рождается, мучается в течении и впадает в соль, как в неслышанную простоту. В самом названии Днепра слышится и низина, и направление к Элладе, и морские бездны, засасывавшие в шторм эллинские триеры. Не оттого ли Геродот называл Черное море «по своей природе самым удивительным»? Еще бы не удивительным: оно гостеприимно (помните: Понт Евксинский, гостеприимное море) и принимает в себя реку Днепр, как акробат ловит партнершу.

Помните, в фильме Александра Митты «Сказка странствий» (1983 г.) изображен некий спокойный именованный дракон, на спине которого расселились тунеядцы, кормятся от его тепла и издеваются над ним. Однажды, не вытерпев, дракон взбунтовался, уничтожил их и погиб в огне своего огнедыхания. Это наверняка переосмысленное прочтение Миттой ершовского образа «Чуды-юды рыбы-кит»: все бока чуда-юда *«изрыты, / Частоколы в рёбра вбиты, / На хвосте сыф-боф шумит, / На спине село стоит»*. У П. П. Ершова, как и у Митты, урбанистически используемый дракон или большая планктоноядная

рыбина кит — плавучий остров, плавучее средство, нечто подвижное в подвижной среде (наутилус). Чем не остров Хортица — геологический памятник, плавучая легенда, погибающая и восстающая из забвения, подобно всему честно живому?

Днепр сам рыба, этакий добродушный и терпеливый дракон; острова его — хитиновая чешуя. Длинный морской вьюн, разлегшийся меж лесов, низменностей и возвышенностей, своенравный и ранимый, — как камыши, пчелы в роще и ракушки, которые режут ногу.

[Апрель 2007 г.]

II  
ЕЛОВЫЕ ДОСПЕХИ  
ТРОЯНСКОГО КОНЯ



Бойся данайцев, все время дары приносящих,  
Нам для даров этих вскорости места не хватит.

Дмитрий ФИЛИППОВ

Теперь больше стоит бояться «нанайцев, дары уносящих». Но это противоречило бы старой строке Вергилия, который сознавался: *quidquid it est, timeo Danaos et dona ferentes* — чем бы он (конь) ни был, страшусь и дары приносящих данайцев (Энеида II 49). И новой строчке Ильфа: «бойтесь данайцев, приносящих яйцев».

Чем же страшил древних троянский конь, чем веселит нас? Неужто размером?

Война в древности была делом настолько обыденным, что состояние мира казалось странной затянувшейся передышкой. Это потому, что мужчины сперва были воинами, а потом отцами, ремесленниками и землепашцами. Держать щит было почетнее, нежели мотыгу, нападать — усладительнее, чем защищаться, участвовать — честнее, чем наблюдать. И древний мир был в постоянном движении военизированных масс, туда-сюда, по морю и по суку бороздивших и вспахивавших земли Мидетеррании.

### Война

Как мы помним, причин Троянской войны (XIII в. до н. э.) было несколько. Сначала — яблоко с надписью «прекраснейшей», рассорившее Афины,

Геру и Афродиту. Затем троянский царевич Парис дарит злополучное яблоко Афродите взамен на любовь Елены, жены грубоватого спартанского царя Менелая. Ну, а ближайшим поводом к войне стало дерзкое похищение Парисом Елены из Спарты. Хотя Парис был молод и прекрасен, а Елене было за пятьдесят, но каких напастей ни случается! Променил богиню на смертную — готовься к войне. Не свезло Елене Прекрасной: будто безделушка, перешла она из рук царя в руки царевича, ненарочно создав проблемы добрым людям. Война ахейцев, аргосцев, ликийцев, криян, микенцев, мирмидонян, дорийцев etc и троянцев из-за Елены длилась девять лет: за это время «молодая» успела состариться, а Парис — возмужать, поумнеть и погибнуть.

Троянцы тоже были эллинами, поскольку «эллинов» в современном понимании тогда вообще не было: разрозненные племена, населявшие Пелопоннес и Малую Азию, просто понимали речь друг друга. Обиженных для краткости принято называть ахейцами, обидевших — троянцами. Менелай с братом, микенским царем Агамемноном, небритым и зеленоглазым, собрал ахейское войско из 160 городов и большой флот в 1200 кораблей. Троянцы, уступавшие в численности, после непродолжительного боя были вынуждены отступить и укрыться за городскими стенами. Войско Агамемнона расположилось лагерем на берегу Геллеспонта, не осадив город со всех сторон. Этим воспользовался троянский царь Приам, послав гонцов за помощью в Карию, Лидию и прочие области Малой Азии, вследствие чего война продолжалась более десяти лет. Боевые действия состояли из поединков знатных воинов и боев под стенами Трои во время вылазок недоволь-

ных горожан. После столь долгой и безуспешной осады по совету итакского царя Одиссея ахейцы соорудили «в подарок» деревянного коня и подвезли его к стенам. Затем сожгли свой лагерь и отплыли от берега Трояды, скрытно став на якорь по другую сторону острова Тенедос (Одиссея IV 271–289, VIII 492–520).

### Конный сюжет

О том, что эллины соорудили полого коня (лошадь?) для хитроумного захвата Трои, всем известно из «Одиссеи» Гомера: герой-певец Димодок по просьбе Одиссея повествует,

как Эпеем

С помощью девы Афины построен был конь деревянный,  
Как его хитростью ввел Одиссей богоравный в акрополь,  
Внутрь поместивши мужей, Илион разоривших священ-  
ный.

Если так же об этом ты все нам расскажешь, как было,  
Тотчас всем людям скажу я тогда, что бог благосклонный  
Даром тебя наградил, и боги внушают те песни.  
Так он сказал. И запел Демодок, преисполненный бога.

*Одиссея VIII 493–499*

Троянцы, завидев у стен диковинную деревянную лошадку, долго и шумно обсуждали, к чему бы это и зачем, терзаясь тремя решениями:

Либо полое зданье погибельной медью разрушить,  
Либо, на край притащив, со скалы его сбросить высокой,  
Либо оставить на месте, как вечным богам приношенье.  
Это последнее было как раз и должно совершиться.

*Одиссея VIII 507–510*

Следующее сообщение о коне — в «Энеиде» Вергилия, развитое до тонкостей. Эней, «человек судьбы»,

ставший родоначальником римлян, рассказывает:

Стали данайцев вожди, когда столько уж лет пролетело,  
 Строить коня, подобье горы. Искусством Паллады  
 Движимы дивным, его обшивают распиленной елью, —  
 Лживая бродит молва — по обету ради возврата.  
 Сами же прячут внутри мужей, по жребью избранных,  
 Наглухо стену забив и в полой утробе громады  
 Тайно замкнувши отряд отборных бойцов снаряженных.

*Энеида II 14–20*

Что было дальше, известно из Гомера, но поступок Лаокоона, троянского жреца, прорицателя и крупного домовладельца, известен нам только из Вергилия:

Лаокоонт впереди толпы многолюдной сограждан,  
 Издаю громко кричит: «Несчастные! Все вы безумны!  
 Верите вы, что отплыли враги? Что быть без обмана  
 Могут данайцев дары? Вы Улисса не знаете, что ли?  
 Либо ахейцы внутри за досками этими скрылись,  
 Либо враги возвели громаду эту, чтоб нашим  
 Стенам грозить, дома наблюдать и в город проникнуть.  
 Тевкры, не верьте коню: обман в нем некий таится!  
 Чем бы он ни был, страшусь и дары приносящих данайцев».

*Энеида II 41–49*

Стремясь доказать правоту, Лаокоон даже метнул копьё в еловый конский бок, и *«тика втилась, задрожав, и в утробе коня потрясенной / Гулом отдался удар, загудели полости глухо»* (Энеида II 52–53). Лаокоон хотел было выломать доски, чтобы убедить в своей правоте и коварстве данайцев, но крикливое мужицкое вече, как водится, к здравомыслию не прислушалось и собиралось втащить громоздкое изделие в город, тем более, что ахеец Синон, родственник Одиссея, намеренно сдавшийся в плен, действительно советует троянцам принять

дар.

Лживыми клятвами нас убедил Синон вероломный:  
 Верим его лицемерным слезам, в западню попадают  
 Те, кого ни Тидид, ни Ахилл, ни многие сотни  
 Вражских судов, ни десять лет войны не сломили.

*Энеида II 195–198*

Он сказал, что деревянный конь оставлен, чтобы умиловить Афины и что владение этим конем сделает город неприступным. Однако здесь Лаокоона ждет несчастье, заставившее горожан ускорить принятие решения: вместе с сыновьями он взялся приносить вразумляющую троянцев жертву Нептуну, как из морских волн явились, *«изгибая кольцами тело, / Две огромных змеи (и рассказывать страшно об этом)»*, растерзали детей и задушили жреца. Троянцы приняли эту трагедию за непочтение к Афине и коню, принесенному ею в дар городу (*«посмел копьём нечестивым / Тело коня поразить, заповедный дуб оскверняя»*), и поспешили принять странный дар в варево притушенной жизни, замешенной на густом песьем лае и посоленной звездами, поместив коня в святилище Афины. В «Одиссее» подробно сказано, как конь был втащен в город, как ахейцы ночью вышли из его чрева, перебили охрану, впустили войско, вернувшееся с острова Тенедос, и предали «высокий Приамов скворешник» разграблению и надругательствам.

Ее падение на десятый год войны предсказал микенский жрец и прорицатель в войске Агамемнона, Калхас, хотя о коне не упомянул (Илиада II 325–332). Другая пророчица, троянская царевна Кассандра, сестра Париса, тоже предостерегала троянцев: влюбленный в Кассандру Аполлон наделил ее даром пророчества, но, отвергнутый ею, сделал

так, чтобы ее пророчествам не верили. «И падают стрелы сухим деревянным дождем».

### Постройка

Легенда о коне составила содержание пьесы римского поэта III в. до Р. Х. Гнея Невия «Equos Troianos», до нас не дошедшей. Когда Вергилий сочинял бессмертную «Энеиду», конь уже стал нарицательным понятием, и то, что Троя пала именно из-за коня, воспринимается аксиомой. Впрочем, уже писатели эллинистического времени (например, Плиний Ст.) пытались найти легенде разумное (логичное) объяснение: ну, в самом деле, неужели троянцы не понимали, чем грозит им реальный деревянный конь по сравнению с якобы нереальным гневом Афины? Высказывались прагматические предположения: что у ахейцев была боевая башня на колесах, сделанная в форме коня и обитая конскими шкурами; или что ахейцам удалось проникнуть в город через подземный ход, на двери которого была нарисована лошадь; или что лошадь была знаком, по которому ахейцы в темноте отличали друг друга от противников. Ныне даже считают, что троянский конь это аллегория неведомой военной хитрости, примененной ахейцами при взятии города. Есть и такое наблюдение: в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» злые волшебники похищают у витязя Таризла невесту. Чтобы ее освободить, он надевает шкуру тигра, и в ней врывается в крепость, занятую неприятелем. И хотя в поэме прямо не говорится, что шкура помогла Таризлу освободить любимую, этот мотив явно связан с древним поверьем, отразившимся в эпосе. Василий Абаев предпо-

жил, что легенда о троянском коне, в котором ахейцы пробрались в осаждаемый город, чтобы, среди прочего, освободить похищенную Елену («*Что Троя вам одна, ахейские мужи?*»), связана с этим обычаем. С точки зрения здравого смысла такой способ взятия крепости действительно самоубийствен. По-видимому, сначала речь шла о том, что ахейцы надели на себя конские шкуры (как?). И лишь потом, когда представление о чудодейственной силе этих шкур исчезло, явилась легенда о коне, долженствовавшем привлечь внимание троянцев.

Эти гипотезы, скорее всего, дань европейскому рационализму, не готовому принять, что реальность деревянной постройки могла равняться реальности гнева Афины: для набожных троянцев (и не менее набожных ахейцев) такого различия не существовало, и им предстояло выбрать между даром и гневом. Современному человеку такая дилемма едва ли покажется убедительной: вот, мол, недоумки, подозревая о беде, сами навлекли ее на свою троянскую голову.

### Конструкция

Технические вопросы «строительной организации» коня если и отходят в этих гипотезах на второй план, то упорно просятся на первый. Каким образом в тесной, душной, пахучей утробе уместилось столько бойцов во главе с Одиссеем, как им удалось долго сидеть молча, когда троянцы вокруг горланили, а Лаокоон метнул копье: видно, надоела им война, и они желали ее прекратить? И как почти сутки обходились без уборных? — Только ночью вылезли, наверняка, сначала «в кустики», и только затем при-

нялись душисть стражу и отпирать Троию. Впрочем, народу в коне было ровно столько, сколько требовалось, чтобы нейтрализовать привратников: как дюжина десантников в фюзеляже «Штурмфогеля».

По придумке Одиссея коня спроектировал ахейский зодчий Эпей с учеником; с божьей (Афинской) помощью в течение 12 дней ахейцы смастерили его из еловых обломков тех самых кораблей, список которых Мандельштам смог прочесть только до середины. Мастерили в укрытии на берегу Гелеспонта. Конь был выше городской стены, в ворота не проходил, и троянцы даже выломали для этого подарка кусок стены, что с точки зрения фортификации совсем уж неосмотрительно: успели ли они заделать пролом? Пожалуй, нет: понадеялись на покровительство Афины, им обещанное.

Из «Одиссеи» известно, что конь был деревянный, из еловых досок. Это не потому, что эллины не знали меди и бронзы — еще как знали, — но дерево было привычнее. С прагматической точки зрения, эллинские зодчие сооружали из него триеры, биремы и «пятидесятивесельные» — сложные, многодельные постройки. С мифологической точки зрения, именно в березу обратилась русалка, на которую взглянул бог солнца Хорс (Колос), Орфей после гибели возродился в виде ольхи, Эрисхитон, срубивший священный дуб Деметры (из ствола заструилась кровь, ветви побледнели), был наказан богиней — обречен на неутолимый голод; да и корабль аргонавтов изготовлен из ели. Замешенный на мифопоэтическом основании (покровительство Афины, гнев Аполлона и проч.), троянский конь и не мог быть из металла. К тому же, деревянную конструкцию перетаскивать проще.

Возможна ли достоверная реконструкция троянского коня? Пожалуй, только методом экстраполяции: с одной стороны, известны полые скульптуры, например, жуткий фаларийский бык, предназначенный для жертвоприношений, с другой, — деревянные осадные машины, да и те позднейшего времени. Если о фаларийском быке известен лишь факт, что он был большой, медный и полый, то об эллинистических гелеполах сообщают древние историки и военные писатели. Во всех случаях гелепола представляла собой многоэтажное деревянное сооружение в форме усеченной пирамиды, поставленной на колеса (оси этих колес могли переставляться и перемещались под углом в 90° друг к другу). Когда Александр Великий в IV в. до Р. Х. осаждал Тиру, его инженеры смастерили две двадцатизэтажные восьмиколесные гелеполы высотой 53 м. По всей вероятности, троянский конь представлял нечто похожее на эти осадные орудия, принцип создания которых был известен издавна. Если в недавнем голливудском фильме «Троя», полном ошибок и несуразиц, мы видим троянского коня, то правды в нем — только еловые (если еловые) доски: очень уж округл он, женствен и маловместителен.

### Мир

Трою, как было принято в древности, «разрушили до основания» (меня всегда удивляло, с какой легкостью хронисты пишут об этом, и сколько труда требовалось, чтобы вручную растащить целый каменный город). Война кончилась, 60-летняя Елена снова в объятьях старика Менелая. Чудом спасшийся троянец Эней с несколькими соратниками полу-



чил от богов указание бежать из Трои, чтобы возродить ее славу в другом месте: будучи застигнут бурей, он был прибит к берегам Карфагена. С этого места Вергилий начал «Энеиду», поведав, как Эней последовательно основывал S. P. Q. R., «сенат и народ римский».

Несчастливая Елена была лишь поводом к войне. Настоящая причина: желание пелопоннесцев подчинить непослушного малоазийского элина Приама. Посейдон, к которому взывал покойный Лаокоон, воспротивился воле ахейцев покорить Средиземноморье, флот Агамемнона попал в бурю и почти все войско погибло. Менелай с Еленой оказались в Египте, и лишь через семь лет вернулись в Спарту (через двадцать столетий Елена станет возлюбленной доктора Фауста). Одиссей странствовал два десятка лет (явно уклоняясь от встречи с Пенелопой), Агамемнона умертвила собственная жена Клитемнестра. «Короче, все умерли».

### Подарок

В древности к подаркам относились подозрительно: люди были скарены так же, как и нынче, и всякий подарок таил в себе подвох. Почему дарят, кто, с каким умыслом? Это обратная сторона старого вопроса: за что ты мне пакостишь — ведь я не сделал тебе ничего хорошего? Если викинги считали подарок «шпионом» дарителя, то в более культурные римские времена подарки — необходимый атрибут общения паразита с меценатом. Одаривал, конечно, меценат. Метафорой подозрительного подарка был троянский конь, и потому, пожалуй, паразит императора Августа Публий Вергилий Марон

так плохо относился к данайцам и их дарам, а его полустипхи *«timeo Danaos et dona ferentes»* вошло в поговорку.

Быки Гелиоса, адский Цербер, яблоки Гесперид, троянский конь, кони Диомеда и прочие античные диковинки сделались метафорами и гиперболами европейской культуры. Но лишь одному животному — троянскому коню — на предполагаемом месте старого Илиона воздвигнут памятник. Наверное, все-таки еловый.

1. Гомер. Илиада / Пер. с др.-греч. Н. И. Гнедича // Гомер. Илиада. Одиссея / Пер. с др.-греч.; Вступит. ст. С. А. Ошерова. М., 1967. С. 21–416.
2. Гомер. Одиссея / Пер. с др.-греч. В. А. Жуковского // Гомер. Илиада. Одиссея / Пер. с др.-греч.; Вступит. ст. С. А. Ошерова. М., 1967. С. 418–708.
3. Публий Вергилий Марон. Энеида / Пер. с лат. С. А. Ошерова; Под ред. Ф. А. Петровского // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Вступит. ст. С. В. Шервинского. М., 1971. С. 121–369.
4. Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. М.; Л., 1935. Т. 2. Греция. Рим. Византия.
5. Архитектура античного мира: Материалы и документы по истории архитектуры / Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. М., 1940.
6. А. В. Болдырев, Я. М. Боровский. Техника военного дела и мореходства // Эллинистическая техника: Сб. ст. / Под ред. акад. И. И. Толстого. М.; Л., 1948. С. 269–337.
7. Н. А. Сахарный. «Илиада»: Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы. Архангельск, 1957.
8. П. Ф. Преображенский. В мире античных идей и образов / Под ред. С. Д. Сказкина, С. А. Утченко. М., 1965.
9. В. Н. Ярхо. Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии) // Античность и современность: К 80-летию Федора Александровича Петровского. М., 1972. С. 251–263.
10. И. В. Шталь, Т. В. Попова. О некоторых приемах построения худо-

жественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. // *Античность и Византия* / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. М., 1975. С. 53–90.

11. Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М., 1988.

12. *Симона Вейль*. «Илиада», или Поэма о силе / Пер. с фр.; Предисл. С. С. Аверинцева // *Новый мир*. 1990. № 6. С. 249–260.

13. А. Ю. *Согомонов*. Феноменология зависти в Древней Греции // *Этическая мысль: Науч.-публицистич. чтения*. М., 1990. С. 106–135.

14. *Н. А. Флоренсов*. Троянская война и поэмы Гомера. М., 1991.

15. *Андре Боннар*. Греческая цивилизация / Пер. с фр.: В 3 т. М., 1992. Т. 1. От Илиады до Парфенона.

16. *М. А. Гаспаров*. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М., 1995.

17. С. С. *Аверинцев*. Две тысячи лет с Вергилием // С. С. *Аверинцев*. Поэты. М., 1996. С. 19–42.

18. А. Ф. *Лосев*. Гомер. М., 1996 (ЖЗЛ)

19. *М. А. Гаспаров*. Вергилий, или Поэт будущего // *М. А. Гаспаров*. Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 111–135.

20. *Пьер Видаль-Накэ*. Чёрный охотник: Формы мышления и формы общества в греческом мире / Пер. с фр. М., 2001.

21. С. А. *Ошеров*. Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века. М., 2001.

22. С. С. *Аверинцев*. Образ античности: [Сб. ст.] СПб, 2004.

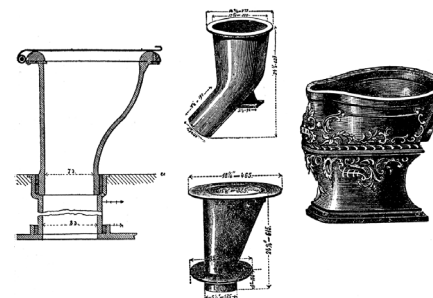
23. *Коринна Куле*. СМИ в Древней Греции: Сочинения, речи, разыскания, путешествия / Пер. с фр. М., 2004.

24. *М. и Ч. Квенелл*. Гомеровская Греция: Быт, религия, культура / Пер. с англ. М., 2005.

### III

## ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ ОДНОГО ПРИБОРА

### Предмет и процесс



### От экзистенции

Знаменитый прибор придуман в Китае, но назван унитазом в Италии: в течение столетий с Востока на Запад мигрировала эта занятная штукавина. В итальянском слове *unita* кроется важный физиологический корень единства Востока и Запада, общественного человека и индивидуальной раковины. По нескольку раз в день они вступают в обоюдополезный контакт — как страны и территории.

По большому счету, личная жизнь унитаза безрадостна. Он обречен принимать все как есть, не будучи в силах что-либо изменить: как тяжелый трехдольник Некрасова.

Становясь подчас свидетелем примечательных событий, унитаз сопровождает человека на протяжении жизни: в него порой отправляются порванная фотография, зубочистки, газетная передовица. Этаким мраморный холодок вечности. К тому же, вне сомнений, большинство нужных мыслей пришли в светлые головы именно в минуты необходимого общения с этим бессловесным предметом.

В унитазе — блестящая радость вульгарности, освобождающая от бурой поденной тяготины.

Унитаз человекообразен более, чем все осталь-

ные предметы обихода. Всё в нем эргономично, ладно, бело и непременно аллегорично. Он возник вслед за ложкой, чашкой, миской, то есть лишь когда человек понял, что для жизнедеятельности организма необходимо нечто, удобно продолжающее движение повседневного жеста.

### Исторические перипетии

Так вот: китайцы кроме бумаги, компаса и шелка изобрели унитаз. Во всяком случае, об этом говорят раскопки (например, в захоронении правителя из династии Хань в провинции Хунань). Китайцы любят воду, и давным-давно нашли ей нужное применение: смывать. Но и Средиземноморье едва ли отставало. Уже в III тыс. до Р. Х. в Междуречье, в Мохенджо-Даро (на берегу реки Инд), существовали клозеты, соединенные с водостоками, по которым нисходили отходы, собираясь в кирпичный канализационный колодец. Из раскопок в Тель-эль-Амарне (XV в. до Р. Х.), городе солнцепоклонника Эхнатона, известно, что при развитой системе канализации отхожее место с ней почему-то не соединялось. — Месопотамия далеко, «почта» работала скверно, потому инженерная мысль распространялась по территориям вяло. — В древнеегипетских вельможных домах позади ванной комнаты устраивалась выбеленная известкой уборная. Известняковая плита с дырой накрывала кирпичный ящик с песком, который рабы периодически вычищали. В одном погребении в Фивах был обнаружен переносной туалет из дерева, под который ставился глиняный горшок: прадедушка нашего биотуалета, только без биоингредиентов. А резной трон-стульчак цари-

цы шумеров Шубад из гробницы в Уре (2600 г. до Р. Х.) можно рассмотреть в Британском музее.

В богатых усадьбах любимой всеми древней Эллады известны уборные, помещавшиеся даже на втором этаже, нечистоты из них нисходили посредством специальных сосудов в уличный сток. Бедняки довольствовались горшками (ночными). Эти ночные вазы в пьесах Аристофана упоминаются как грозное оружие в домашних перепалках: последнее средство сломить оппонента — водрузить полную доверху ночную вазу посреди обеденного стола. Такой себе ароматный «бог из машины». Впрочем, греки в повседневной жизни не были особенно чистоплотны — обеды бросали под стол, — так что пахучий аргумент их аппетиту едва ли серьезно вредил, зато образумить мог вполне. Не в этих ли ночных вазах — «черная лошадиная кровь эпохи» (О. Мандельштам)?

### *Pecunia non olet*

В Риме благодаря Веспасиану впервые на улицах и при термах появились общественные клозеты: они украшались мрамором и фреской.

Дело было так. Веспасиану, основателю династии Флавиев, пришло на ум воздвигнуть для солдат на имперских улицах коллективные писсуары, этикие *locus communis*. Расчетливый кесарь ввел налог на отправление нужды, который все римляне платили раз в четыре года.

Когда сын Веспасиана, будущий Тит Флавий Домициан, стал корить отца за то, что тот «делает дело» на экскрементах, император ответил ему фразой, которая сделалась крылатой: *pecunia non olet* — день-

ги не пахнут. Нечистоты откладывались в стоки под сиденьями, из которых вымывались проточной водой и по системе труб уплывали в специальные коллекторы — клоаки. Римский водосток *Cloaca maxima* (Большая канава), начало которому было положено в VII–VI вв. до Р. Х. этрусским правителем Тарквинием Гордым, существует до сих пор. Но не действует. Эта система имела около пяти метров в ширину, тянулась между Капитолийским и Палатинским холмами от главного городского форума к Тибру (река всегда коллектор). Хранительницей Большой канавы была специальная богиня Клоакина — богиня очищения и подземных вод (в Греции — эпоним Афродиты, в Риме — эпоним Венеры).

История римской канализации хранит сведения о богатых клозетах — *fricus* (отсюда же, по-видимому, и фрикции от лат. *frictio*, трение), — служивших местом дружеских свиданий под журчание сливного ручья. Судя по тому, как располагались во фриках сиденья (они образовывали круг, как в амфитеатре), посещение заведений было одной из форм городского *otium* (досуга), и щедрые отправления перемежались неторопливой беседой с приятными сердцу людьми. И хотя число очков доходило до двадцати, посещение фриков было по карману лишь состоятельным. Не отсюда ли выражение *asinus asinum fricat* (осел об осла трется), позволявшее *ab haedis segregare oves*, отделять овец от козлиц (Мф. 25 : 32), как зерна от плевел?

В Помпеях, где вдоль улиц были расставлены специальные посудины для мужских отправлений, к вопросу об утилизации мочи подошли рационально. Содержимое отсылалось в прачечные, выливалось в каменные ванны с грязным бельем, и прачки, пона-

чалу давясь от аммиачного удущья, топтали ногами простыни, тоги и туники, затем выполаскивали, сушили, отбивали для мягкости деревянными молотками и возвращали владельцам. В очищенных от Везувиева пепла Помпеях сохранились эти полезные помойные ведра. Принцип «не пропадать же добру» действовал безотказно. К тому же, всякую античную стирку затрудняло отсутствие мыла, и поэтому шерстяные одежды, которые были очень распространены, стирались редко и несовершенно: отложения пота на ткани в сочетании с содержащейся в моче кислотой образовывали своего рода жидкое аммиачное мыло, призванное эти ткани очистить. Свежесть такого платья была довольно подозрительной.

С захватом Рима войсками германца Одоакра в 476 г. многое из цивилизационных завоеваний было постепенно забыто, в том числе и приемы обеспечения городской санитарии. Системы канализации, построенные римлянами на завоеванных территориях, были разрушены, а новые системы в эпоху Средних веков строились редко. Ночную вазу короля франков и лангобардов, императора Священной Римской империи Карла Великого хранят и любят в авиньонском музее: простенький медный котелок с ручками. И сильные мира сего, и слабые перед справлением естественной надобности равны. И застенчивы.

Унитаз бессмертен, как фольклор. Роль клозета играл обычный горшок с кастрюльной крышкой, ставившийся под кроватью, содержимое которого поутру выплескивалось кухаркой из окна прямо на улицу, к конскому навозу. Тогда-то и были изобретены ботфорты: попробуйте-ка пройти по узкой зловонной улице, не замаравшись. Крик служанки:

*gare l'eau!* (внимание, льется!) означал, что содержимое ночной вазы вот-вот может оказаться на голове прохожего. Правда, в замках все-таки оставались туалеты с примитивной безводной сточной системой: они выходили за пределы помещений, кабинками нависая над крепостной стеной. Иногда от этих кабинок отходил каменный слив, по которому и стекало «золото», а иногда в отхожие дыры поддувал какой-нибудь сирокко. На стенах средневековых форштадтов в этих местах — не вековая благородная патина, а простое «заклинание окаменелостей», похожих на подернутый мхом антрацит. Сохранился средневековый передвижной клозет в форме сундука для драгоценностей; такая конструкция была удобной при выезде на природу и «на вепря». Представьте себе удивление грабителя, вскрывшего этукую «сокровищницу». Тогда и возникла тяжелая профессия золотаря-парашника — антисептического деятеля, который за небольшую мзду отскребал «золото» от стен канализационных колодцев. Некогда «золотая рота» — элитное подразделение лейб-гвардии, составленное из ветеранов; ныне — метафора ассенизационной бригады. «Парашничать», по В. И. Далю, значит промышлять золотарным ремеслом; достойное, душистое русское слово. Помните пышную картину золотарного эскорта у Дяди Гиляя?

«По случаю лунной ночи, по правилам думского календаря, хотя луны и не видно на самом деле, уличные фонари всей Москвы погашены. В темноте тащится ночной благоуханный обоз — десятка полтора бочек, запряженных каждая парой ободранных, облезлых кляч. Между бочкой и лошадьёю на телеге устроено веревочное сиденье, на котором

дремлет “золотарь” — так звали в Москве ассенизаторов. Обоз подпрыгивает по мостовой, расплескивая содержимое на камни, гремя на весь квартал. И тянется, едва двигаясь, после полуночи такой обоз по Тверской, мимо дворца... Обоз растянулся... Последние бочки на окончательно хромых лошадях потстали... Один “золотарь” спит... Как бешеный вырвался вслед за вестовым с факелом, сеющим искры, пожарный обоз. Лошади — звери, воронежские битюги, белые с рыжим. Дрожат камни мостовой, звенят стекла и содрогаются стены зданий. Бешеная четверка с баграми мчится через площадь по Тверской и Охотному ряду, опрокидывая бочку, и летит дальше... Бочка вверх колесами. В луже разлившейся жижи барахтается “золотарь”... Он высоко поднял руку и заботится больше всего о калаче. Калач — это их специальное лакомство: он удобен, его можно ухватить за ручку, а булку грязными руками брать не совсем удобно. Пожарные несутся вниз по Тверской, а бочки тянутся дальше вверх, к заставе. Навстречу летят ночные гуляки от “Яра” — ресторана в Петровском парке — на тройках, “голубчиках” и лихачах, обнявшись с надушенными дамами, с гиком режут площадь, мчась по Тверской или вниз по Столешникову на Петровку. На беспокойном месте жили генерал-губернаторы!» («Москва и москвичи», 1926 г.).

Ренессансная эпоха, восхищавшаяся в человеческом теле всем: и душой, и телом, и — надо последовательно полагать — экскрементом, занялась устройством городской канализации, зело в том преуспев. Впрочем, наиболее расхожей остается ночная ваза, к XVIII веку представлявшаяся настоящим произведением искусства: фаянсовые горшки рас-

писывались и инкрустировались. Иные из них до сих пор можно видеть в музеях со стыдливой надписью: «ваза для фруктов». Не будешь же надписывать «ночной горшок»: неловко перед посетителем. В XIV–XV веках появилась мода на портативные керамические биде, и многие знаменитые ныне фирмы по выпуску сантехники выросли из небольших мануфактур, производивших фаянсовую посуду, ночные вазы и биде. Керамика, как бумага, все стерпит. Из фаянсовых тарелок через человеческий организм в фаянсовую ночную вазу — таков нехитрый путь продуктов питания (не правда ли, двусмысленное словосочетание!).

### К современности

Леонардо да Винчи, как настоящий китаец, выдумал не только вертолет, подводную лодку, забавные военные машины и усовершенствовал принципы фортификации, но, приглашенный ко двору французского короля Франсуа I (на руках которого и скончался в 1519-м), был настолько потрясен столичным зловонием, что специально для короля спроектировал туалет со смывом. В «Кодексе» Леонардо приведен рисунок, на котором изображен почти наш с вами унитаз: обозначены трубы водоснабжения и водоотведения, вентиляционные шахты. Чертеж, конечно, остался на бумаге.

По легенде, первый в Европе ватерклозет изобрел в 1590 г. крестник английской королевы Елизаветы I сэра Дж. Харрингтон (1560–1612). Он подробно описал изобретение в книге «Метаморфозы Аякса», 1596 г. (в английском сленге *якс* — нужник). Хотя человек он был изобретательный и творческий

(перевел «Orlando Furioso» Ариосто и, как в XX веке гениальный М. Л. Гаспаров, — очень этим гордился), королева не могла допустить, чтобы целый сэра получил патент на эдакую «срамную» безделицу.

Через два столетия после Харрингтона, в 1775-м английский же часовщик А. Кэмминг создал первый туалет со сливом (тогда в Лондоне уже действовал водопровод), в 1778-м Дж. Брамах выдумал чугунный унитаз с откидной крышкой: горожане ходко его раскупали.

Через три столетия после Харрингтона, в викторианскую эпоху, виндзорский сантехник Т. Крэппер как бы перевыдумал ватерклозет. Королева Виктория против патента не возражала. Именно Крэппер выдумал U-образную сливную систему, позволяющую избавляться от дурных запахов. Королева оценила изобретение, и в конце 1880-х фирма «Crapper & Co» уже прославилась, поставляла сантехнику и для Виндзора, и для Букингемского дворца, и в Вестминстер. «Crapper & Co» действует до сих пор. Правда, по другой легенде, Крэппер был деревенским лудильщиком, и двое проворных англичан Дж. Дженнингс и Т. Твифорд, заинтересовавшись его изобретением (тем самым U-образным коленом с водяной пробкой, отсекающей интерьер от коллектора), дополнили конструкцию автоматическим краном напуска воды в бачок и представили на суд Ее Величества. Похоже, изобретение унитаза сродни одновременному изобретению гипотезы Канта–Лапласа, интеграла Кристоффеля–Шварца, формулы Кронеккера–Капелли и т. д. — каждой твари должно быть по паре. Итак, наш унитаз — Крэппера–Дженнингса–Твифорда. Это формула организации технологического процесса. Впрочем, британцы до сих пор называют унитазы

только *scraper*, а долгое единение с унитазом обозначают глаголом *crap*.

Французы от англичан не отставали. Чтобы упорядочить демократизм отправления нужды прохожими, по приказу префекта парижской полиции в 1770 г. в начале и конце каждой улицы были установлены специальные бочки. В 1834-м префект Клод Рамбюто наладил промышленное изготовление общественных туалетов (только для мужчин), которые сначала называли «колонны Рамбюто» (*colonnes Rambuteau*), а потом — «веспасианы» (название дал женский журнал «Le Journal des femmes»). Вспомним «Чрево Парижа» Э. Золя. Они оставались на улицах до 1980 г., когда на смену пришли клозеты для представителей обоих полов «Sanisette» («музыкальные шкатулки» для индивидуального пользования). По решению парижской префектуры один «веспасиан» было решено сохранить для истории.

### О культуре предмета

Культура дефекации требовала культуры прибора, и в 1909 г. каталонская компания «Unitas» («Единство», «Союз») дала бессмертному прибору имя. А ведь это добротные фаянсовые унитазы, отливавшиеся сначала опытными гончарами, а теперь штампующиеся поточным методом. (Не слышится ли современному читателю сантехнический подтекст слова УНИТА в кубинских, ангольских и пр. политических движениях?) Российская империя в деле унитазостроения тоже преуспела. В инженерном смысле это была целая инженерная индустрия и ловкость технических выдумок. Любопытные могут ознакомиться с их дотошным обзором в третьем то-

ме «Гражданской архитектуры» М. Е. Романовича (1896 г., из этого издания взята иллюстрация на шмуцтитул этой статьи).

Так, в 1912-м было изготовлено 40 тысяч чугунных унитазов. В 1929-м выпускали ежегодно по 150 тысяч стульчаков, хотя для строительства в год «великого перелома» следовало изготавливать 280 тысяч. Харьковский тракторный завод, знаменитый ХТЗ, отливал не только танки и пушки, но тракторы и унитазы. А на стенах домов вместе с ура-патриотическими лозунгами и Славами Капеевс беззастенчиво красовались такие:

Превратим наши сортиры

В главполитпросвет квартиры!

Отправляя здесь нужду физиологическую,

Не забывайте про вражду социально-политическую!

Надо полагать, внушение действовало, и приют каждодневного уединения постепенно осваивался, становясь и курительной, и библиотекой-читальней, и креслом для высокого раздумья.

Отхожее место как демократичнейший, внеидеологический элемент человеческого бытования в умственном массиве европейской литературы не мог не обрести должного текстового пристанища. Здесь выразительные сцены из «Декамерона» Боккаччо, ошеломительная по словообразованию синонимия кала и подтирок в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле (в незаурядной русскоязычной интерпретации Н. А. Любимова<sup>1</sup>), незабываемый сортирный мотив в «Похвальбе глупости» Эразма, афоризмы из «Карманного оракула» Бальтасара Грасиана, срамные рисунки в записных листах С. Эйзенштейна,

<sup>1</sup> Помните, например, признание Гаргантюа Гранузье: «Затем как-то



клозетно-политические мотивы в карикатурах Кукрыниксов, незыблемость единственной формы уединения в «1984» Оруэлла, — да мало ли где еще<sup>1</sup>.

Единственное из прагматически непререкаемых явлений человеческой свободы — акт дефекации — обставлен нынче с нескрываемым позерством и в допустимую меру мастерства. «Лишь бы не слышать звона серебряников и счета печатных листов» (О. Мандельштам). Проявление этого задорного свойства человека, который ненадолго забывает о статусе трудящегося и посредством гигиенического отправления чувствует связь с мировой канализационной сетью, а через нее с мировой культурой, — это проявление обеспечивается довольно просто. Чистота унитаза свидетельствует о нашей цивилизованности, а его форма остается в веках синонимом отвоєванной у мира на пару минут человеческой свободы.

Свобода же, как известно, — эта осознанная необходимость.

---

раз я присел под кустик и подтерся мартовской кошкой, попавшейся мне под руку, но она мне расцарапала своими когтями всю промежность» (глава XIII).

<sup>1</sup> Например, в анекдотах: один «новый русский» размышляет — когда я сижу в уборной, то занимаюсь трудом физическим или умственным? Умственным. Если бы это был физический труд, — наверняка кого-нибудь нанял.

## IV

### ИЗ ВИЗАНТИЙСКОГО БЛОКНОТА

Спортивно-зрелищное  
оформление государства



*Дней бык пег.  
Медленна лет арба.  
Наш бог бег.  
Сердце наш барабан.*

Владимир МАЯКОВСКИЙ  
«Наш марш», 1917

Существует два способа постигать культурное пространство: анализ и интерпретация. Оба способа герменевтичны. Анализ — прочтение некоего культурного текста, в результате которого получается общая картина, в этом тексте заложенная. Интерпретация — проглядывание сквозь материал с устоявшейся в процессе анализа собственной точки зрения. Анализ придуман для сложного. Интерпретация — для того, что попроще. Но лишь обе позиции вместе формируют аккомодацию восприятия события, текстом себя кажущего.

Агонистическое деяние можно анализировать, можно интерпретировать с разных позиций: как состязание двух или нескольких людей или групп, объединенных целью победить; как «оздоровительное» мероприятие, не предполагающее победы; как зрелище, призванное доставить удовольствие толпе и принести доход. Во всех случаях анализ забрасывает сеть в долготерпеливую традицию состязания, размежевывая тальк древнегреческого атлета и кровь римского гладиатора, добровольный агон свободных эллинов под открытым небом и кровавое вождение римского зрителя, глядящего на принудительные страдания первых христиан, раздираемых диким зверьем, и тычущего большой палец

правой руки вниз, мол, «ату его», *pollice verso!* И тоже под открытым небом: это смертный агон, скованный камнем Колизея. Здесь интерпретация есть наше ощущение, едва различающее спорт и смерть, однако настоящее на мысли об игре, которую тебе показывают. Если голодный африканский лев «играет» с человеком, размазывая его внутренности по песчаной арене, игра это или нет? Для зрителя точно игра, для льва — непонятно приятное сценирование чужого предсмертья (коррида — спорт?). Но зрелище в каждом случае.

В Олимпии, на благородных ныне, правилами прописанных Олимпийских играх, жара и давка стояли такие, что один хозяин, по «пестрому» известию Элиана, грозил набедокурившему рабу: «Вот пошлю тебя не жернова ворочать, а в Олимпию — на игры глядеть». На римские игрища посмотреть рабов не пускали: смотрели на их удачу и страдания. Народ, требовавший, как известно, *panem et circenses*, сначала обеспечивался раздачей хлеба, а затем и зрелищами. Лозунги, девизы и призывы просто так не возникают, а, раз возникнув, живут долго. Каждый новый лозунг — следствие государственного устройства, закрепления мотива, который «отвлекает» власти придерживающие от непосредственной работы по державному обустройству и позволяет передохнуть, бросив крикливой толпе кость.

### Гладиаторы и консулат

Как ни странно, именно спортивная деятельность, сформулированная как таковая только в XIX веке, в прудухе столетий закрепившаяся традицией метания дисков, копий, кулачными боями и т. п.,

позднее — плаваньем, а равно всем, что входит ныне в программу Олимпиад, — эта традиция оказалась центральной в проектировании государственного общежития.

В Греции во время атлетических состязаний объявлялась *экехефия*, священное перемирие, по договоренности прекращавшее войны (точный перевод понятия «аскетизм» — «тренировочное упражнение», и монахи просто позаимствовали его из лексикона эллинских атлетов).

В Риме зрелище, близкое спортивному, — гладиаторские бои, где каждый должен был выжить ценой вышколаенности тела и благодаря Божьей помощи, — прекращало бесхлебные смуты.

В Ромейской империи, вобравшей наряду с греческим языком римские уложения, именно состязания поначалу сделались мотивом, создавшим в христианском государстве подобие разнонаправленности языческих пристрастий. Если сказанное — не интерпретация, значит, это анализ исторического материала, над которым стоит подняться.

Однажды испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет в статье «El Origen Deportivo del Estado» (1924 г.) первым на ярком свете новоевропейской культурологии предложил рассматривать агон (соревнование, состязание) как первичную и созидательную, наиболее возвышенную, серьезную, важную деятельность, а трудовую деятельность — как от нее происходящую, как осадок ее, отстой. Ортега трудился после Шпенглера, и потому, быть может, Шпенглеров «Закат Европы» при всей своей учительски-школьной оригинальности не вместил деятельностный аспект спортивного происхождения государства. «Происходит так, — считал Ортега-и-Гассет, — что первый воз-

двигнутый человеком дом был не помещением для еще не существующего семейства, а молодежным казино. Там готовятся экспедиции, исполняются ритуалы. Там поют, пьют и предаются безудержному совместному разгулу. Иными словами..., «клуб» старше домашнего очага, как казино старше дома» [12, с. 47]. Именно такой юношеский клуб, куда под страхом смерти запрещалось входить зрелым мужчинам, женщинам и детям, создал авторитарную организацию, спортивную и аскетическую дисциплину, закон и культурное общество. «Все это... — историческая иррациональная причина государства».

Происхождение названия «консул» неизвестно, но Т. Моммзен предложил установить взаимосвязь этой лексемы с *exul*, с *insula*, с *praesul*: *cosules* означает «те, кто танцует вместе». Помещение, где «танцевали», называлось курией, отсюда *curia-coviria* — со-мужество. Ортега, идя следом за столь хитроумным соображением Моммзенового ума, предлагает видеть в полузабытом понятии корпорации салиев (от *salire* — прыгать, плясать) пережиток примитивных юношеских «клубов», учредителей римской государственности. Однако, на мой взгляд, если архаическими «юношескими клубами» иррациональная причина государства может быть исчерпана, то рациональная причина — не может: состязание как зрелище в ромейский период истории приобретает главенствующее значение, и в большей мере становится основой державного устройства.

#### Зрелища: налог на власть имущих

Понятно, что правительственное обязательство давать населению городов всенародные увеселения,

так называемые игры, *ludi*, было особенностью римской и ромейской общественной жизни: имея древний корень, игры отвлекали от политических размышлений и непереносимого недовольства.

Положив основание Риму и соорудив стены вокруг Палатина, Ромул первым устроил конские ристания в день праздника бога Конса, и пригласил на это зрелище соседей сабин. Когда внимание было сосредоточено на состязании, Ромул и его бездомные товарищи похитили сабинянок, и тем обеспечили существование Рима.

Игры совершались в честь бога, и были одним из культов, что в совокупности составляло державную религию римской общины. Праздник *Consualia* (21 августа и 15 декабря), праздник *Equirria* (27 февраля и 13 марта) и праздник *Ludi Romani*, Римские игры (15 сентября) понуждали государство пять раз в год тратиться на увеселения. С течением времени игр стало больше: Плебейские (с 220 г.), Аполлинарские (с 212 г.), Мегалезские (с 204 г.), Цериальские (с 202 г.), Флоральские (с 173 г.) и проч. Когда игры размножились, их организацию распределили между магистратами: городским претором, курульным и плебейским эдилами. Деньги из казны, конечно, отпускались (до времени II Пунической войны по 200 тыс. сестерций, то есть около \$12500: не слишком щедро), но вся финансовая тяжесть ложилась на магистратов, которые, стремясь снискать расположение плебса и обеспечить дальнейший ход карьеры, щедро надбавляли из своих запасов. Постепенно игры стали нелегкой финансовой повинностью лиц сенаторского звания, последовательно занимавших курульские кресла; расходы на игры вводили их в жестокие долги, которые затем покрывались нало-

гами и наживой от управления провинциями. Гай Юлий Цезарь во время своей претуры довел роскошь римских игр до того, что клетки для диких зверей делались из серебра, а его миллионные долги покрыло краткое управление Испанией в звании пропретора.

Римский плебс считал игры своим неотъемлемым правом, своеобразным «налогом на власть»: при Марке Аврелии в календаре было 135 дней, в которые положены игры. Нередко поводом для появления новых зрелищ были триумфы римского оружия (например, Парфянские игры, *ludi Parthici*). В середине IV в. число дней для игр в году достигает 176, причем 18 из общего числа устраивались в честь тезоименитства императоров, 5 — в честь побед над персами, 7 — над сарматами, 6 — над готами и проч. Театральные зрелища давались 150 раз, конские ристания 64 раза, гладиаторские бои 10 раз. Собственно, современное состояние спортивного дела как элемента государственного устройства имеет возраст в двадцать столетий: плебс под рукой, карьера — впереди.

Самыми древними зрелищами были конские ристания, затем появились всякие скоморохи, акробаты, плясуны, ученые звери (медведь), позднее — театральные представления как в виде римской ателланы с типами в масках, так и переделки греческих трагедий и комедий. В императорское время вошли в обычай гладиаторские бои и бои людей со зверьем, *venationes*. Конские ристания привели к развитию сети конезаводства как специальной профессии. Ценились испанские и африканские породы лошадей, затем — малоазийские (из Каппадокии). Компании владельцев всего необходимого для

устройства ристаний (конюшни, конюхи, экипажи, сбруи и т. д.), назывались *factiones*; профессиональные возницы стоили дорого. Гладиаторские казармы стали частью императорского хозяйства, а привычка достойно умирать на глазах у публики — искусством. Поставкой гладиаторов для игр занимались специальные предприниматели, *lanistae*, и от времени Марка Аврелия сохранился занятный документ: такса гладиаторов разных «сортов» для всей империи.

Так, простенький римский праздник ристаний породил сложный политический институт, витиевато устроенный, дорого стоящий, ждавший от предстателей власти большие траты.

#### Партийные козни: голубые и зелёные

Христианская Ромейская империя подхватила множество римских уложений, правда, отобрав из зрелищ — понятное дело — только бескровное состязание. «Вспомни Константинополь в Афинах, — предлагал М. Павич, — это будет один Константинополь, вспомни его в Риме, и это будет совсем другой Константинополь».

Отличия в положении и развитии ранневизантийского общества и города от западно-римского и восточного нашли выражение в роли, которую играли в его политической жизни в V–VI вв. партии (димы) цирка, специфически ромейский феномен.

Партии цирка IV–VII вв. были связаны, с одной стороны, с античной полисной традицией народных собраний, а с другой, с обязанностью курий («госгор-администраций») к этому мнению прислушиваться.

Из четырех цирково-спортивных группировок

(фракций) — левки (белые), русии (красные), прасины (зелёные) и венеты (голубые), которые различались по цвету одежд возниц конных квадриг, участвовавших в ристаниях на ипподроме [15; 16], — реальное значение приобрели две: прасины и венеты. Довольно быстро белые подчинились голубым, красные — зелёным. Такое разделение — не изобретение Византии: о существовании партий цирка пишет Плиний Старший за 70 лет до Р. Хр. Первоначально партий было две: белая (*albata*) и красная (*russata*). От времен Калигулы есть упоминание о партии зеленых (*prasini*), а от императора Вителлия — голубых (*veneti*). По одной теории они были связаны с временами года: прасины — весна, венеты — зима, красные — зной, белые — снег; по другой — со стихиями: земля, вода, огонь и воздух.

Императору и сенату было удобно раскалывать зрителей по партийному признаку на две враждебные группировки, затем в ход шли старые приемы: религиозная рознь (православные и монофиситы) и межплеменная (греки и евреи). Как и впоследствии (мы помним «оранжевую революцию»), эти движения, имевшие спортивную основу, были то ли стихийными, то ли преднамеренно организованными. Это были не просто сохранившиеся пережитки античной демократии, но оригинальное позднеантично-византийское явление.

Венеты были более аристократичны, прасины — более демократичны. Вокруг прасинов группировалась землевладельческая часть «болельщиков», возглавлявшаяся сановной знатью; партия венетов, в основном, отражала интересы торгово-ремесленной, ростовщической части, и в силу значительного «туземного» происхождения в восточных провинци-

ях была больше связана с местной аграрной средой. В партии прасинов влиянием пользовались богатые купцы, навклеры, владельцы ремесленных мастерских [3; 8; 9]. Венеты возглавлялись преимущественно сенатской аристократией и владельцами пригородных имений (проастриев). Впрочем, известно, что ремесленные корпорации вносили взносы в кассы как венетов, так и прасинов. Придворные евнухи, как правило, были на стороне прасинов. Рядовые члены партии (димоты) были, как и положено, простолюдинами. Если «верхи» иногда расходились, то «низы» объединялись: против притеснений и обычного фискального гнета.

Рост городов, населения и увеличение числа «болельщиков» на ипподроме обусловили возрастание роли двух партий. Партии Константинополя — дима прасинов и дима венетов — это весь ромейский народ, обеспокоенный положением в государстве. Борьба партий к концу V в. сделалась в Константинополе постоянной, димы обзавелись активистами (*«дураки обожают собираться в стаю. / Впереди их главный во всей красе»*, — подчеркивал Булат Окуджава), группами «давления» на сенат и волеизъявление императора.

В отдельных ромейских городах между прасинами и венетами складывались даже коалиционные отношения для достижения конкретных целей. Император и сенат вынуждены были признать за димами права предьявлять во время зрелищ в цирке требования к императору и его чиновникам, одобрять или критиковать их политику, участвовать в официальных церемониях (выходах императора) и носить оружие. Димы привлекались к обороне столицы, по ним же составлялись и отряды городской милиции.

К V в. борьба димов приобретает и клерикальную расцветку: дима голубых остается на позициях ортодоксального православия, дима зелёных начинает все больше отдавать предпочтение монофиситству (мол, Христос хотя и рожден из двух природ, пребывает в одной, человеческой).

### Ипподром как градообразующий фактор

Местом деятельности партий были ипподромы и стадионы. Большой императорский дворец в Константинополе был соединен внутренними коридорами и крытыми галереями с ипподромом, сооружение которого началось еще в правление Септимия Севера (II в.), а закончено при Константине Великом.

Ипподром, имевший 370 м в длину и 180 м в ширину, был возведен по образцу римского *Circus Maximus*: трибуны в 40 рядов вмещали 40 тысяч зрителей. На самом вершине амфитеатра располагалась галерея, украшенная скульптурой, отсюда же раскрывалась величественная панорама новой столицы. Арена была отделена от зрителей рвом. В центре арены — узкая терраса, украшенная обелисками и статуями, в частности, статуей Геракла работы Лисиппа, привезенная из Аттики, дельфийский треножник Аполлона, статуя Зевса из Олимпии и прочие раритеты, позднее пропавшие. Императорская трибуна, каффисма, поддерживалась 24 колоннами, над ней возвышалась башня, увенчанная четырьмя бронзовыми конями работы Лисиппа: некогда Коринф вынужден был уступить эту скульптуру Риму, из Рима ее привезли в Константинополь, а ныне кони украшают вто-

рой ярус собора Св. Марка в Венеции.

Первые состязания состоялись в день торжественного освящения новой столицы — *natalicium Novae Romae* — 11 мая 330 года. Упоминания о представлениях на ипподромах в провинциальных центрах тоже мелькают в источниках.

### Скачки и прочий цирк

Соревнования в искусстве управления лошадьми, конные ристания, происходили так. Каждой из легких колесниц, мчавшихся по боковым дорожкам ипподрома и запряженных несколькими лошадьми, правил один возница. Представление подготавливалось и разворачивалось на ипподроме по строгим правилам. Вход был свободным. Горожане занимали места с утра. Каждый болел за ту или иную партию. Ристания начинались по команде императора, приходившего из дворца в свою ложу. Возницы одевались в цвета своих партий, бег колесниц сопровождался зрительским ревом: зрители подбадривали своего возницу, освистывали и поносили чужого. Было шумно. Победитель награждался аплодисментами, император вручал ему литру золота [10].

Духовенство осуждало игрища как недостойные христиан забавы, но о прямых выступлениях священнослужителей против состязаний на ипподроме даже в IX–XII вв. неизвестно (на ристания приходили монахи, затем каявшиеся в этом бесовском наущении).

После бега колесниц начинались выступления акробатов, борцов, фигляров, фокусников, дрессировщиков. К концу представления близ ипподрома

толпились шуты, мимы, музыканты, певцы и гетеры, участвовавшие или не участвовавшие в играх и нередко расходившиеся группами по домам знати для увеселения хозяев на ночных симпозиях.

В Эрмитаже сохранился диптих из слоновой кости, на котором представлен константинопольский консул Ареобинд в момент, когда он по указанию кесаря дает знак к началу ристаний. На поле ипподрома следующий сюжет: игры в полном разгаре, один гимнаст перепрыгивает через палку, другой упражняется на турнике. Карусель с двумя корзинами, в которых сидят люди, крутит дрессированный мишка. Актер, патетически жестикулируя, декламирует нечто стихотворное. Сохранился также диптих середины V в. с изображением людской битвы со львами [11]. В этих артефактах можно видеть жанровую связь с изображением святых на повествовательной житийной иконе.

### Держава и цирк нерасторжимы

Суровый воин Никифор II Фока (последняя треть X в.), вызвавший недовольство горожан ценовой политикой, решил поразить видом рукопашного боя, забыв предупредить, что это лишь зрелище. Когда воины, разделившись на два отряда и обнажив мечи, начали «сражение», трибуны охватила паника. Люди бросились с ипподрома к выходам, на смерть давя упавших.

Может, кто-то из них вспомнил истории о страшном подавлении императором Юстинианом Великим восстания «Ника» в 532 году [16]. На шестой день народных волнений Юстиниан приказал гениальному полководцу Велисария загнать бунтовщиков на ипподром и, запретив там, перебить.

Было аккуратно умерщвлено 35 тысяч человек (ипподром, как мы помним, вмещал 40 тысяч), мятеж подавлен, а Юстиниан правил, как в сказке, еще тридцать лет и три года.

В Ромейской империи ипподром играл ту же роль, что в империи Римской цирк. Кроме того, что он старомодно давал народу возможность наблюдать чудеса ловкости в исполнении умельцев-наездников, также позволял лицезреть императора. Власть и народ оказывались лицом к лицу.

Ипподром был средоточием всей политической жизни государства: провозглашение и свержение императора, покаяние его противников и празднование победы над врагом, театральные и спортивные зрелища — все вмещал в себя этот грандиозный форум, создававший, рихтовавший, низвергавший и провозглашавший власть властью.

Император и патриарх (государство и церковь) были столпами, на которых держалась империя. Решения же Вселенских соборов обретали силу закона наряду со светскими указами кесаря. Ну, а ипподром был трибуной, на которой закреплялось или разбалтывалось направление государственной политики. Славословие императора как заместителя Бога на земле не спасало его от народного гнева: гнев выражался на ипподроме, царская кафисма которого могла быть и треном, и саваном. Часто ромейские кесари шли на ипподром с опаской: как в последний военный поход.

Так цирк и зрелище на протяжении нескольких веков сохраняли христианское государство, дела его организацию динамичной, противоречивой, и потому до сих пор интересной. Сакрализация власти на ипподроме осуществлялась в конском поту и

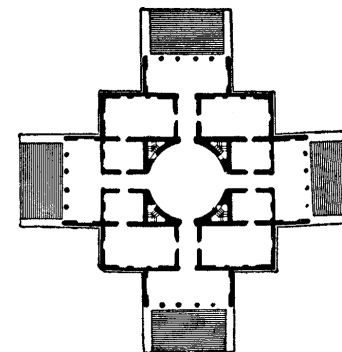


гуще человеческих эмоций.

1. С. С. *Аверинцев*. Поэтика ранневизантийской литературы. Изд. 2-е. М., 1997.
2. А. Х. М. *Джонс*. Гибель античного мира / Пер. с англ. Ростов-на-Дону, 1997.
3. А. П. *Дьяконов*. Византийские димы и факции (ta merh) // Византийский сборник. М.; Л., 1945. С. 144–217.
4. А. П. *Каждан*. Византийская культура (X–XII вв.). Изд. 2-е. СПб, 1997.
5. *Мишель Каплан*. Золото Византии / Пер. с фр. Ю. Розенберг. М., 2002.
6. Ю. А. *Кулаковский*. История Византии / [Под науч. ред. А. А. Пучкова]: В 3-х т. Изд. 3-е, исправ. и доп. СПб, 2003. Т. 1. ; Т. 2; 2004. Т. 3.
7. Культура Византии: IV — первая половина VII в. / Отв. ред. З. В. Удальцова. М., 1984.
8. Г. А. *Курбатов*. История Византии (От античности к феодализму). М., 1984.
9. М. В. *Левченко*. Венеты и прасины в Византии в V–VII вв. // Византийский временник. 1947. Т. 1 (26). С. 164–183.
10. Г. Г. *Литаврин*. Как жили византийцы. 2-е изд. СПб, 1997.
11. В. Д. *Лихачёва*. Искусство Византии IV–XV веков. Изд. 2-е. Л., 1986.
12. *Х. Ортега-и-Гассет*. Спортивное происхождение государства / Пер. с исп. И. М. Петровского // Философская и социологическая мысль. 1990. № 6. С. 40–51.
13. Ю. А. *Петросян*. Древний город на берегах Босфора: Ист. очерки. М., 1986.
14. В. *Тяжелов*, О. *Сопоцинский*. Искусство Средних веков. Dresden; М., 1975.
15. З. В. *Удальцова*. Византийская культура. М., 1988.
16. А. А. *Чекалова*. Константинополь в VI веке. Восстание «Ника». Изд. 2-е. СПб, 1997.

## V

## ПАЛЛАДИО, И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА



*Капитель на углах портика и храма — двусторонняя, чего, насколько помнится, я нигде больше не встречал, но так как композиция эта мне показалась красивой и изящной, то я ею воспользовался во многих постройках.*

Андреа ПАЛЛАДИО,  
«Четыре книги об архитектуре», 1580 г.

*Палладио — это человек огромной внутренней силы, сумевший обратить ее вовне. Основная трудность, с которой ему приходилось бороться, как и всем зодчим новейшего времени, — это распределение колонн в гражданском зодчестве, так как сочетание стены и колонн — извечное противоречие.*

Иоганн Вольфганг ГЁТЕ,  
«Итальянское путешествие», 1786 г.

Палладио — последний грандиозный обморок классической архитектуры. Он, ведая или не ведая, сделал с ней то, чего не сделали его именитые и не менее талантливые современники: изучив античный ордер (Палладио много бродил по Европе), он практически применил его так, что только очень вышколенный в семи свободных искусствах глаз смог бы отличить в XVI веке «греку» от «ренессанса». О первой знали, о второй догадывались. Только Джорджо Вазари, тонко рефлексировавший современник, попытался назвать то, что мы ныне знаем под именем *ренессанс*, Ренессансом. Люсьен Февр считает прародителем термина *Возрождение* Жюль Мишле, но тонкость в том, что Вазари произнес это слово по-итальянски — *rinascita*, Мишле по-французски — *renaissance*, и в транскрипции прижилось второе (впрочем, Эрвин Панофский приписывает открытие «Renaissance» Пьеру Белону, французскому натуралисту и путешественнику первой половины XVI века). Здесь не место выяснять терминологические приоритеты: важно, что во время итальянского Ренессанса уже многие догадывались, что работают в эпоху, по духу близкую к тому, от чего давно ушли, но по форме близкую к тому, к чему хочется вернуться: древние Эллада и Рим. Причем, это была ан-

тичность не столько эллинская, сколько прагматически римская. Именно в римской архитектуре, как мы нынче понимаем, архитекторы научили форму выполнять функции, ей не свойственные: например, лгать самым постыдным, поскольку выразительным, образом. Ну, представьте, кто-то остроумный выдумал арку, снабдил ею римский Колизей (Колосей), и не смог остановиться: то ли открытие столь завлекло изобретателя в материал, то ли невиданность изобретения стала пред автором, как неодолимая творческая стена. Впрочем, судить о правдивости или лживости трудно, но аккуратные греки такого себе не позволяли: колонна должна быть сложена из мрамора, и нести нагрузку серьезно, без профессиональных ужимок и каверз авторского самолюбия. Недаром миф об Атланте (в связи с яблоками вечной молодости в Саду Гесперид) был столь популярен, что под резцом мастера из школы Фидия даже обрел визуальную констатацию в одной из метоп Парфенона. Атлант держит тяжесть, и зритель верит, что ему тяжело.

Конечно, утверждая, что Андреа ди Пьетро ди Падова, по прозвищу Палладио (данному его учителем Джанджорджо Триссино, переводят — «потрясающий»), как прозвище Платона — «плечистый»), сделал нечто, отличное от *greque*, мы невольно погрешаем против истины: грамотный глаз и тогда, в XVI веке, и нынче, конечно же, различает Палладио от не-Палладио, то есть «подлинные ценности» эллинской архитектурной формы от мнимых ценностей архитектурной формы времен Адриана и Аполлодора Дамасского. Недаром маленький тосканский город Виченца называют городом Палладио. Вовсе не потому, что Палладио, научившись лепить форму

наподобие греко-римской (тогдашний заказчик едва ли мог разбираться в таких тонкостях: это Винкельман, «эстетическая собака», в начале XVIII века разъяснил), делал ее «по вкусу», который был в пору времени, — но потому, что идея классического витала в воздухе.

Искусство становится классическим, когда поднимается над национальным, и если для эллинов классика была отрефлектирована в эпоху эллинизма и мелкими пташечками разлетелась по территории Балкан, попав на Пелопоннес, то для феодально обмундированных итальянцев позднего средневековья (зрелого Возрождения) классика слилась в единое целое как общий тип мировоззрения: архитектурная форма очень точно отразила этот исторический путь. Положа руку на сердце, нужно заметить, что в вековом промежутке между Оспедале дельи Инноченти (Дом Подкидышей) Филиппо Брунеллески и колоннадными портиками вилл Андреа Палладио архитектурная практика сделала огромный скачок от средневекового мировосприятия к ренессансному. Возрождали «идею человека» — возродили римскую архитектурную идею.

Палладио, будто повитуха, стоял у эйдетического родильного кресла, только вместо жуткого акушерского инструмента у него в руках были линейка и циркуль, которыми и вырисовывался абрис классической ренессансной архитектуры: колонна, симметрия, лад и порядок. Эти лад и порядок корневым образом отличались от лада и порядка Брунеллески. Да так, что античные «срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек» (Маяковский). У спиногорбого флорентинского мастера лад и порядок были похожи на пеленки, которыми оборачивали

народившегося, у вичентинского гения — на ритмичную рубку скульптурной формы: ранневозрожденческая идея сменилась зреловозрожденческим трудом. Если прародитель классического ордера после классики — Брунеллески — видел в нем одну из форм архитектурной декорации, то есть выступал как с успехом пробующий силы фантазер, то завершитель классического ордера после классики — Палладио — уверенно обосновал его применение, и с чувством пользовался этим обоснованием. Неважно, что его трактат «Четыре книги об архитектуре», то есть о непременно ордерной архитектуре, увидел свет после смерти автора, — важно, что он является автором цельной традиции, задавшей тон ее ходу<sup>1</sup> на пару столетий и тем самым усомнившей талантливую находчивость последующих архитекторов. Вот

<sup>1</sup> Можно ли всерьез говорить о прогрессе архитектуры? Это сомнение заронил О. Э. Манделштам относительно литературы: «Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит». Теорию прогресса в литературе Манделштам полагал «самым грубым, самым отвратительным видом школьного невежества»: «Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет финиша, куда нужно скорее других доскакать» (О. Э. Манделштам. Слово и культура. М., 1987. С. 56–57). Не следует ли распространить это аргументированное убеждение и на историю архитектуры? Следует.

почему Палладио есть обморок классической архитектуры. Архитектурный организм, выдуманный Палладио, бродил по Европе, попирая геологическое время, никак не призраком окаменелых пространственных отвлеченностей: занимая землю, он нагромождал настоящий камень, этот «импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий» (О. Манделштам).

Вместе с идеями Палладио шагом его тяжелых колонн в архитектуру Европы, уставшую от готики, вступала уверенность в завтрашнем, надежность и незыблемость. Недаром Иниго Джонс очаровал палладианским чтением античности Британию, где «Палладио» оказалось больше, чем в самой Италии: ордер был прочитан как манифест устойчивости — на площадях, в гуле монотонно-пластичных, но серо-холодных ансамблей.

Палладио создал нержавеющей метафору, упростив целую художественную систему до размеров школьной азбуки. В классицизме стена понимается тектонически: верхняя часть давит на нижнюю, внутри нее трудятся силы тяжести, и эти невидные отношения передаются логическими фигурами ордера. От этих сил, средневековыми привидениями живущих внутри стены, ордерная декорация получает мощь и силу, они будто перешагивают из стены в пристенную колонну, наполняя ее материальностью и пластикой. Палладио обращался не к римлянам, где ордер лгал чаще, чем говорил правду, он глядел на мраморы эллинов, где всё было голой правдой. В эклектических зданиях раннего Возрождения, где стена — рисунок гусиным пером, тектонические силы не могли перетекать в простоволосый фасадный декор, и молчали, ожидая, когда в сознании зодчего

проявится античное стремление к правде материала. Ордер Палладио если и метафора, то метафора тектоники, Дантова метафора; декор Альберти и Росселино — метафора римского лукавства, перенесенная на лукавую ухмылку двуличного Петрарки, кровожадных Борджиа, ростовщичество и геральдическую спесь.

Президент Французской академии, теоретик и историк архитектуры Антуан Катремер де Кенси писал про Палладио в начале XIX века: «он как будто задался целью показать, что все разумное в формах и пропорциях древней архитектуры годится для всякой эпохи и для всякой страны, с теми изменениями, которых не отвергали бы и сами строители древности. Он как бы поставил себе задачу сделать не то, что уже было сделано ими, но то, что они должны были бы сделать и сделали бы, конечно, если бы, возвратясь к жизни, стали работать для наших жилищ. Отсюда проистекает вполне свободное, легкое и находчивое применение ими планов, линий и украшений античности во всех родах архитектуры, к которым обращался его талант». Читаешь будто искусствоведом написанный некролог. Если исторический приговор Катремера де Кенси и верен, то в главном: как показывает творчество Палладио, он действительно стремился сделать в своем XVI веке то, что эллины и римляне не успели в силу различных обстоятельств сделать в свои века. Это был величественно непоправимый на территории Европы XVII–XIX веков ступор, в который было поставлено архитектурное творчество тех, на снисхождение или — не приведи, Господи, — понимание которых Палладио и не рассчитывал: упиваясь гармонией формологических сфер, он кивал на старину. Его архи-

тектурные формы так же восходят к греко-римской античности, как козлиная песнь (*tragos*) — к греческой трагедии: становленческие промежутки оказались значимыми. Но подлинное искусство всегда самоочевидно. Он разузнал ордерную микстуру эллинов и римлян, подумал немного, «построил по ней» (народу понравилось) и записал рецепт.

«Четыре книги об архитектуре» (1580) — рецептурный справочник, дневник, живот архитектора, — как поваренная книга Елены Молоховец для господских гастрономических целей. Архитекторы черпали из нее, не будучи в силах сами понять, что нужно делать, когда сахар барокко растворился в кофе географических открытий, а готика покрылась зеленой патиной выцветающих витражей. Британец Иниго Джонс через сорок лет привез эту книгу на север, россиянин Николай Львов, музыкант, стихотворец и масон, через сто лет перевел ее на европейском востоке. Затем срисовывал и переделывал на «вологодской почве» Палладиевы рецепты под вкусы заимствованного вместе с французским языком классицизма. Если в самом слове «творчество» заложено представление о том, что появляется заново, внеитальянское палладианство, окаймленное березками или вязами, питаюсь из других художественных истоков, творило совсем заново, — на чистом листе оставляя собственный архитектурный рецепт.

Если бы Палладио знал о произведенном своим творчеством эффекте, то, будучи честным человеком, должен был бы пустить пулю в лоб (впрочем, я не помню, из чего стреляли в эпоху Возрождения): ведь неловко быть образцом, а ответственность в этом случае каждый раз навязывается человеку обществом извне.

Наиболее выразительным объектом, выстроенным по проекту Палладио, конечно же, является вилла Ротонда («Капра Вальмарана») близ Виченцы, хотя в самом городе он выстроил дюжину частных дворцов. Архитектор придумал Ротонду около 1567 года для кардинала Паоло Альмерико, строили ее долго, в 1580-м Палладио умирает, и работу в 1591-м заканчивает Винченцо Скамоцци — уже для Марио Капро (кардинал к тому времени тоже умер). Почему, собственно, «Ротонда»? Потому что симметрична, потому что в пейзаже (среди виноградников), потому что единофасадна — с какой стороны ни поглядишь, одно и то же. Совершенно ротондальный принцип построения композиции, только вместо круга в плане греческий крест. Вячеслав Локтев удачно назвал этот принцип тематическим монтажом<sup>1</sup>. Действительно, архитектурно-композиционная тема Ротонды разработана настолько кинематографично, что создается впечатление, будто Палладио на пятьсот лет предвосхитил изобретение синемаатографа.

Понятно, что архитектурная идея Палладио, начиная от вичентинской «Базилики», сразу принесшей ему заказчиков, и завершая Ротондой, развивается из плана, а жилище как таковое мыслится им как логическое группирование «плановых» клеток. Правда, многие здраво мыслявшие, но тем не менее восхищенные современники и ближайшие потомки дивились, можно ли по-настоящему жить в этом здании: не холодно ли зимой? Гёте в «Итальянском путешествии» писал: «...Сегодня [21 сентября

<sup>1</sup> В. И. Локтев. Барокко от Микеланджело до Гварини: Проблема стиля. М., 2004. С. 162–166.

1786 г.] я посетил так называемую “Ротонду” — великолепный дом на живописном холме в полчасе ходьбы от города. Это четырехугольное здание включает в себе круглую залу с верхним светом. Со всех четырех сторон к нему поднимаешься по широким лестницам и всякий раз попадаешь в портик, образуемый шестью колоннами. Думается, что зодчество никогда еще не позволяло себе подобной роскоши. Пространство, занимаемое лестницами и портиками, много больше того, что занимает самый дом, ибо каждая его сторона в отдельности может сойти за храм. Внутри это строение я бы назвал уютным, хотя оно и не приспособлено для жилья. Пропорции залы поистине прекрасны, комнат — тоже. Но для летнего пребывания знатного семейства здесь, пожалуй, тесновато. Зато дом царит над всей округой, и откуда ни глянь — он прекрасен. А в каком разнообразии предстает перед путником весь массив здания вкупе с выступающими колоннами! Владелец полностью осуществил свое намерение — оставить потомкам майорат и в то же время чувственный памятник своего богатства. И если это здание, во всем своем великолепии, видно с любой точки окружающей местности, то вид из его окон тоже утеха зрению»<sup>1</sup>.

Как можно заметить, здание понравилось первому германскому поэту и веймарскому министру: только вот — для жилья оно не приспособлено. Тайный советник едва ли утаил в этом словосочетании нечто тайное, о чем другие упорно молчали. Как-то по-человечески стыдно за архитектора, который,

<sup>1</sup> И. В. Гёте. Из «Итальянского путешествия» // И. В. Гёте. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 37.

проектируя загородный дом для временного жилья (по-нашему «дачу»), сделал его таким, что в нем невозможно находиться? Едва ли. Гёте был в Ротонде в сентябре, а в сентябре прохладно. Не стоит забывать, что это загородное, а не городское жилище, временное, а не постоянное, летнее, а не зимнее. Демисезонность ему ни к лицу, хотя Тоскана — территория умеренного климата. Зачем же было одному мастеру упрекать другого мастера в профанации? Нет, дело в другом. Гёте оценивал Ротонду не как *произведение искусства*, а как *произведение архитектуры*, в котором художественное для него отступило на второй план по сравнению с функциональным. Неужели немец Гёте был первым новоевропейским мыслителем, который здравомысленно и последовательно выводил архитектуру из семьи искусств, и первым, кто ему помог в этом логическом деле, был итальянец Палладио?

И еще момент. Голуби в Италии большая проблема — гадят массово. Нет чтобы на тротуар, — засиживают памятники, которых много, и постройки, которых еще больше. Против них даже ставят на фронтонах сетки, а памятники застенчиво укрывают, чтоб турист не морщился. Палладио выстроил для кардинала (каноника на пенсии?) Паоло Альмерико виллу в полчасе ходьбы от города: голубь есть птица городская и туда не долетает, а другая пернатая фауна ведет себя более корректно по отношению к произведениям архитектуры. Если это не может объяснить мотивацию заказа, то вполне может оправдать мотивацию решения: с «купола» Ротонды осадки и птичьи какашки смываются дождем по всем сторонам света. Может, Палладио был мазон? Если человек свободной профессии, то почему не

вольный каменщик? Пожалуй, планировочная и фасадно-композиционная симметрия Ротонды вполне дает повод для такого профессионального заключения. Простые платоновские тела, составившие объем Ротонды, подтверждают гипотезу. Но, кажется, об этом еще не писали.

Писали о другом: о «месте человека во вселенной». Восточная колоннада Лувра работы Клода Перро (брата знаменитого сказочника и королевского министра по делам строительства Шарля Перро), «сделавшая эпоху» в архитектуре следующего за Палладио XVII века, была бы, пожалуй, немислима без Ротонды, где в значимую пространственно-планировочную точку были сведены все интенции греко-римской древности, помноженные на рационально воспитанный вкус и культурную прагматику зрелого Возрождения. Фасады Ротонды живут обособленной от планировки, но температурно правильной жизнью, самостоятельной и полнокровной, если температуру мерить не по Реомюру (Фаренгейту или Цельсию), но меркой качества произведенного продукта, качеством получившегося архитектурного организма. В бессмертном, как и его постройки, архитектурном трактате Андреа Палладио писал, что «древние римляне строили свои базилики для того, чтобы люди и зимой, и летом имели место, где собираться и с удобством обсуждать свои тяжбы и свои дела». Учтя этот добрый опыт, мастер намеренно строил жилье не так, как общественные здания: ведь для каждого овоща свой фрукт, свой посетитель и своя тяжба. И все равно получилось не так, как у всех (строят многие). Здание притягивает не как *архитектурная форма*, но как *форма художественная*: не как *форма бытия*, но как *форма*

*воздействия.* В этом его сугубо ренессансное самощущение, наблюдаемое любознательным объективом, изобретенным, как и кинематограф, несколько позже.

Монтажные схемы Палладио — параллель к билингве гуманистов. Латынь и итальянский, отрихтованный Дантом в «Божественной комедии» — будто греческая и римская архитектурная традиция, переосмысленная Палладио. Элитарность и открытость — главная пара несовместимых категорий Возрождения, которые архитектору удалось все-таки совместить в архитектурной форме: для жителя и для зрелища. Монтаж архитектурной формы, к которому прибегал мастер, это не столько профессиональный конформизм, малопривычный в XVI веке, сколько вариация на классическую тему, разыгрываемая вручную и очень честно. Если Надежда Смолина, хороший современный архитектуровед, видит в этом черты карнавальности (чем не кинематографичности?), то это, пожалуй, лишь дань образной концепции Бахтина.

Нельзя забывать, что Виченца связана с Венецией, а это ответственно. Собственно, в Виченцу попадаешь из Венеции. Виченца противопоставляет зловонной лагуне приморско-патрональной своей соседки не только пушистую зелень холмов, уверенную твердость суши, испещренную пиниями и кипарисами, но и одностилье каменного облачения городской ткани. Учась у Венеции (да и не только у нее) строить городской дворец для собственно венецианской же знати, Палладио переосмыслил его форму, смело противопоставив одного себя как мастера целой веренице средневековых улочек, разделенных каналами и созижденных на свинце иными

мастерами, не менее даровитыми. Какофонический дух Венеции Палладио обуздал в Виченце упряжью трезвой логики и внятным экивоком в сторону древних. Вот тогда-то и появилась пресловутая ренессансная свежесть: архитектурные формы заговорили на правильном тосканском наречии, без венецианского многонационального суржика. Это же надо: самый рационалистический из мастеров Ренессанса (без «слёз восхищения») множественно строил странные, эклектичные здания неподалеку от самого иррационального из городов Европы! Может, потому он смог на протяжении почти четырех столетий выжить среди «смертной любви» заказчика и архитектора, более других будучи понятным для последующих поколений.

Палладио — не только обморок, но и дивное просветление истории архитектуры.

Согласитесь, странное дело: Палладио был новатором в загородных виллах и традиционалистом в городских, но восхищенные историки ему это «забыли», потому что постройки Палладио как таковые, с их неправильностями и правильностями, — каменная кода Возрождения и «выпрямительный вдох» европейской архитектуры.

Сам того не ведая, он был чрезвычайно уплотненной звездой: так тяжел, столь значителен, что мощь и уплотненность наследия, оставленного им на земле, как бы изгибает ход испускаемых другими зодчими лучей архитектурной мысли.

До сих пор его проекты и постройки определяют ритм архитектурного пульса.

1. А. Палладио. Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио, в коих, после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений, наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах,



площадах, ксистах и храмах / Пер. с итал. акад. архит. И. В. Жолтовского; Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1936. Т. 1. Текст трактата (В 1938 г. этот том был переиздан стереотипно; в выпуске второго тома с развернутым комментарием и материалами о Палладио помешала Вторая мировая война: в типографию Академии архитектуры СССР попала бомба, практически готовая книга и ее рукопись были уничтожены.)

2. М. С. Корелин. Очерки итальянского Возрождения. М., 1896 (Библиотека «Русской мысли»)

3. G. K. Lukomski. Andrea Palladio. Paris, 1924.

4. И. Б. Михаловский. Архитектурные ордера. Л., 1925.

5. А. Г. Цифес. Вилла Ротонда и Малый Трианон // А. Г. Цифес. Искусство архитектуры. М., 1940. С. 186–195.

6. Д. Е. Аркин. Палладио в Виченце // Д. Е. Аркин. Образы архитектуры. М., 1941. С. 3–24, 351–352.

7. И. Б. Михаловский. Архитектурные формы античности. М., 1949.

8. R. Pate. Andrea Palladio. Turino, 1961.

9. В. Ф. Маркузон. Архитектура Северной Италии // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1967. Т. 5. Архитектура Западной Европы XV–XVI веков: Эпоха Возрождения. С. 290–308.

10. С. Кашицкий. Призраки Палладио // Архитектура: Прил. к «Строит. газете». 1982. № 24 (534). 21 ноября. С. 8.

11. G. Barbieri. Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento. Pref. I. Roma, 1983.

12. О. И. Гурьев. Композиции Андреа Палладио: Вопросы пропорциональности. Л., 1984.

13. L. Ruffi. Andrea Palladio. Opera completa. Milano, 1986.

14. Н. И. Смолина. «Монтаж» на тему классики: Андреа Палладио // Н. И. Смолина. Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990. С. 240–249.

15. J. S. Ackerman. Palladio. London, 1991.

16. П. П. Муратов. Виченца // П. П. Муратов. Образы Италии. М., 1999. С. 524–536.

## VI БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ АНГЛИЙСКОГО СТЕКЛА



*...Если целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорах..., какую легкость, какую эстетическую воздушность приобретут дома наши!*

Николай ГОГОЛЬ,

«Об архитектуре нынешнего времени», 1831 г.

## Метафора

Хрустальный дворец — метафора, перенос.

Когда сказочный царь, выдавая сказочную царевну замуж, требовал от жениха построить сказочный хрустальный дворец, и какой-нибудь Иван-Дурак при помощи разных, не от него зависевших хитростей выполнял требование, это была метафора, овеянная в конкретном стекольном материале. При этом и в сознании сказителя, и в сознании слушателя воплощался одним им ведомый образ этого сооружения, лишь в словесном описании обретавший очертания архитектурной формы: подъемный мост, ажур ворот, крепость стен, узорочье главной башни. И все из стекла. Секрет холодной, но прозрачной материи был обнаружен, как водится, в древнем Египте и, конечно, случайно: во время какого-нибудь пожара песок, сода и известка запеклись, и смесь блеснула прозрачностью. Самым древним считается египетский амулет 4000-летней давности. Китайцы узнали про стекло через две тысячи лет после египтян, и хотя бы здесь культурный Восток уступил первенство культурному Западу.

Слово «хрусталь» в русском появилось как дикий примерно в середине XVIII в., отсюда и

его сказочный характер. Из этих блюд тогда в России едали немногие. Потому метафора «хрустальный дворец» — восхитительное прилагательное, эрзац «стеклянного ларца». Но «стеклянный дворец» — не звучит. Наверно, был прав Ле Корбюзье, полагавший, что из фольклора нужно брать философию, а не метод.

### Оконное стекло

В III в. до Р. Х. в Александрии рядом с Библиотекой открылся первый стекольный завод, в XIII в. венецианцы изобрели венецианское стекло (в толченом виде не в последнюю очередь применявшееся в качестве отравы), а на Руси, в Киеве, известны стекольные мастерские X–XI вв.: делали смальту для мозаик. Так называемое свинцовое стекло в Англии нашли в конце XVII в.: оно было тяжелое, яркое, гладкое, пригодное для резьбы. Впрочем, речь не о бытовом (бутылках, вазах, бокалах), что было стеклянным и в древнем Риме, перенявшем технологию у египтян, — но стекле оконном. Его обнаружили в помпеянских раскопах, а это I в. по Р. Х. Насущная причина развития отрасли производства оконного стекла — необходимость круглогодичных богослужений в храмах христианской Европы: свечи грели недостаточно. И в храмах, и в жилые применяли малопрозрачный бычий пузырь или промасленную холстину, было полумрачно, зато ветер не дул. Постепенно ремесленник научился делать плоские плитки стекла. На стеклодувной трубке выдувался горячий шар, из него раскатывали цилиндр, отсекали горлышко и донце, разрезали и разворачивали. На Руси этот процесс назывался «халява» (неряха,

растрёпа — процесс был грязным), и имел противоположное значение, нежели сейчас: «халявники» занимались делом важным и трудоемким. (Впрочем, на иврите «халява» от *халав*, молоко. В XIX веке российские евреи собирали для палестинских евреев *дмей халав* — деньги на молоко.)

Диаметр стекол VIII–XVI вв. не превышал 25 см, и оснащение ими оконных рам оказывалось трудоемким. Зато, во-первых, появились маленькие круглые рамы, во-вторых, такой диаметр породил искусство витража. Готическая роза — увеличенная маленькая круглая оконная рама, составленная прихотью художника из цветных стеклышек с переплетками из металла (как правило, свинца).

Большие цельные стекла появились в XVIII в. и, будучи промышленной новостью, составляли господскую гордость.

Стоит запомнить, что совместная работа металла и стекла, рожденная в темное, но цветное готическое время, — традиция давняя, а листовое стекло было изобретено французскими стекольщиками лишь в 1675 г. Но до XVIII в. его применение оставалось редким.

### Оранжерея

В северных странах Европы большую часть года холодно, о заморских фруктах граждане этих стран слышали, и принялись их выращивать у себя. Чтобы оранжам и мандаринам не было холодно зимой, англичане в начале XIX в. выдумали оранжерею (по-нашему — теплицу) — нежную постройку из стекла и металла. Особенно по душе эти довольно сложные в исполнении сооружения пришлось садоводам при

графских владениях: ведь не только померанцы можно выращивать, но пальмы, цветки, кактусы пестовать. На легендарном английском газоне апельсинницы выглядели ненавязчиво, отделяя лето от зимы и не мешая растениям расти там, где изначально и Господь их не возрастил. Изобретателем одной из самых знаменитых английских оранжерей «Victoria Regia» во владениях Кавендиша, шестого герцога Девонширского, в Чатсворте (что в самом центре Национального парка) — в 1849 г. — был садовник *Джозеф Пэкстон* (Joseph Paxton, 1803–1865), служивший у герцога с 1826 г.

Чатсвортская оранжерея, в которой выращивались прихотливые лилии из Британской Гвианы, впервые в истории получила сплошь застекленный и из соображений теплопроводности деревянный каркас, единую конструкцию кровли и стен, ребристое остекление, незадолго до того придуманное Дж. Лаудоном. В 1849-м Пэкстон патентует прием возведения оранжерей по новому методу, придумывает станок для изготовления деревянных деталей, экспериментирует с паровым и электроотоплением: «чародей из Менло-Парка» Томас Эдисон, которому шел лишь второй годик, только усовершенствовал электрическую лампочку и динамоэлектрическую машину, руководясь принципом: никогда не изобретай то, на что нет спроса.

Впрочем, впервые металл со стеклом соединил П. Ф. Л. Фонтен в 1821–1831 гг. при строительстве Орлеанской галереи в Пале-Рояль. А первый купол из ковкого железа был сооружен в 1828-м над хорами Майнцского собора в Германии (диаметр 13,75 м).

### Сэр Джозеф Пэкстон

Бетоном в Европе занимались французы, металлом — англичане. Жан Луи Ламбо в 1849 г. спустил на воду лодку из материала, совершившего переворот в строительной технике. Начало было житейским (вроде находки стекла): у Ламбо прогнила лодка. Заказывать новую дорого, а делать самому — сложно. Хозяин обмазал ее цементным раствором, чтобы цемент не трескался и был прочнее, натянув сначала на лодку железную сетку из проволоки. Раствор схватился, старую лодку Ламбо выдолбил, и получилась железобетонная. Плавала. Жозеф Монье начал работать рабочим в садоводческой ферме, обслуживавшей парки Версаля: около 1860-го он изготовил первую кадку из бетона, армированного железными прутьями, для высаживания экзотических деревьев, и в 1867-м получил первый патент.

Пэкстон, сын фермера и садовник герцога Кавендиша, дружил с Диккенсом и Стефенсонами, в 28 лет изобрел для парников сборную металлическую конструкцию крыши типа «рифленый профиль», занимался разбивкой парков в Биркенхеде и Чeshire (1843), организовывал строительство железных дорог, составлял проекты станционных строений и особняка Ротшильдов, издавал журнал по садоводству и сочинял книги о ландшафтной архитектуре («Карманный ботанический словарь», например), оставив много неосуществленных проектов сооружений из стекла и металла. С 1850 г. посвятил себя разработке Хрустального дворца и применению оранжерейных приемов для общественных сооружений: когда лондонцы в 1854-м задумали рыть метро, он выступил с градостроительно наивной альтерна-

тивной окружить город стеклянной аркадой 11 км длиной, выполненной по принципу своей главной работы. На этот раз его постигла неудача, хотя как верный подданный Ее Величества Пэкстон и назвал проект «Великий викторианский путь».

### Великая викторианская теплица

Что садовники строят? — теплицу. По долгу службы остальное возвращают, стригут и окучивают. Пэкстон, даже будучи деловым агентом и управляющим герцога Девонширского, остается садовником, мыслящим неординарно и, «меряя океан его металлическим тембром, проверяет неопытный пульс машин пироскафа руладами и тремоло» (О. Мандельштам). Пэкстон был садовником необычным: когда Выставочный комитет Ее Величества в апреле 1850-го отверг 233 (по иным сведениям — 245) проекта архитекторов, выбор пал на него: не смущаясь, он предложил большую теплицу из металла и стекла, а не традиционное сооружение из кирпича. Это потому что британский парламент строго-настрого запретил валить в Гайд-Парке столетние вязы. (Русский резонер А. С. Хомяков сказал по этому поводу: «то, что строится, обязано иметь почтение к тому, что выросло»). Чем их можно было накрыть, кроме как теплицей? При этом в ТЗ конкурса указывалось, что конструкция здания должна отличаться «такой особенностью, которая отражала бы современный уровень развития строительной техники в Англии», то есть не камень с кирпичом, а металл со стеклом. Эклектические архитекторы Европы, проигравшие в конкурсе, негодовали: какой-то неуч-садовник, какой-то стеклянный колпак, лучше бы занимался многолетними

фикусами. Новое всегда приходит со скандалом, — футуристы на мотоциклах, гасавшие вокруг Рима с Маринетти во главе, поднимали тысячелетнюю пыль и суетный мещанский ропот. Воистину, народ, который копирует свое прошлое, бежит от настоящего и не желает видеть будущее, рискует оказаться пропавшим.

Ее Величеству королеве Виктории в 1850-м шел 31 год (из которых она властвовала над Англией и множеством колоний уже 18 лет), пришлось по душе проект Пэкстона оттого, что она увидела в нем, с одной стороны, почти воздушное сооружение в оранжевой расцветке, сиречь исконно английском духе, с другой стороны, — символ государства, впервые выступавшего организатором Всемирной промышленной выставки. Идея выставки принадлежала обожаемому супругу королевы, принцу Альберту Саксен-Кобург-Готскому<sup>1</sup>, и его желание налагало отпечаток на решение: сооружение следовало возвести быстро.

Первые наброски Пэкстон сделал 11 июня 1850 г., на ультрасовременный фор-проект ушло восемь дней (!), 24-го чертежи были готовы. 26 июля проект утверждается Комитетом, 30-го начинаются подготовительные работы, 26 сентября — строительство. 1-го февраля (по иным сведениям — 14 января) 1851 г. здание пригодно к заполнению экспонатами. Таким образом, от первого наброска до строительного завершения прошло менее девяти месяцев: срок даже по нынешним меркам едва ли не фантастический, учитывая особенности осенне-зимнего строитель-

<sup>1</sup> От брака с принцем Альбертом у королевы было девятеро детей. Когда Альберт скончался 42 лет от роду, в 1861-м, Виктория не снимала траурного, черного платья до самой смерти — январь 1901-го.

ного периода, отсутствие грузовиков, подъемных кранов и тракторов на гусеничном ходу.

Честно говоря, это не было строительством в нашем понимании: это был строительный монтаж. Работы выполнялись ритмично, шаг за шагом, по всем правилам «технологии строительного производства», по захваткам и отсекам: еще бы — утренний доклад королеве начинался с сообщения о ходе именно этих работ. Конструкции поставлялись на стройплощадку готовыми, и двум тысячам неквалифицированных британских пролетариев их оставалось аккуратно совместить.

Возведение Хрустального дворца было поручено фирме «Фокс, Хендерсон и К°», которая координировала поставку металлических и деревянных конструкций, стекла и отделочных материалов, руководя сборочным трудом.

В количественном смысле дворец был грандиозен не менее, чем в качественном, но меньше, чем в историческом: он занимал площадь чуть менее 72 тыс. м<sup>2</sup>, длина его составляла 555 м, ширина 124 м, главный купол-полуцилиндр — 53 м, с северной стороны имелась пристройка размером 285 x 14,6 м. Центральный продольный неф, «главный проспект», имел ширину 22 и высоту 20 м, а сводчатый трансепт (поперечный неф) — соответственно 22 и 32,9 м. Опорами служили 3300 пустотелых чугунных колонн и 2224 несущие балки (чугунные и деревянные). Общая протяженность желобов, на которых покоились своды, — около 40 км. Длина всех деревянных переплетов рам стеклянной крыши была 330 км. Объем дворца — немногим меньше 1 млн. м<sup>3</sup>. Если затраты на каждый кубометр составляли 28 пенсов, строительство Хрустального дворца обошлось британским

налогоплательщикам в 280 тыс. фунтов стерлингов (2 млн. 72 тыс. наших гривен).

### Металл

Простой каркас здания образовывали опорные плиты для колонн, выступающие на 10 см над уровнем пола; колонны, возвышающиеся на 5,6 м над плитами; связующие звенья (каждое длиной около 1 м) для соединения колонн с фермами и желоба глубиной 15 см, расположенные на расстоянии 2,4 м друг от друга и поддерживающие опрессованные в чугун стеклянные листы. Вдоль главного нефа здание имело два яруса, причем конструкция верхнего отличалась лишь тем, что колонны в нем были на 61 см короче, чем в нижнем. Там, где продольные пролеты и главный неф расширялись, поперечные балки соответственно удлинялись: в разных частях здания их длина составляла 7,3, 14,6 и 22 м. Наиболее сложный элемент конструкции — сводчатое перекрытие трансепта и диагональные стержни из ковкого железа, служившие для усиления жесткости. Эти стержни (диаметром 24 и 19,4 мм) закреплялись соответственно между колоннами на наружных стенах и между основными арочными ребрами свода трансепта. В середине стержни стягивались железными кольцами, и благодаря этому придавали каркасу здания, остроумно лишенного внутренних перегородок, жесткость. Вот почему «не ломаются вещи».

### Стекло

Социолог и экономист Жан Фурастье писал, что было бы справедливо считать, что ни Декарт, ни

Паскаль, ни Ньютон не смогли бы сравняться с Галилеем, если бы их дома не имели остекленных окон: «до появления оконного стекла человеку трудно было достичь гениальности за пределами стран, где зреют оливы».

Листы стеклянной кожи дворца при толщине 1,58 мм имели размер 25 x 120 см, совсем небольшой для того времени. Только через полвека, в 1905-м, англичане впервые научатся выкатывать большие витринные стекла. Для получения стекол такого размера Пэкстон вспомнил «готический способ» и предложил сначала выдувать пустотелый цилиндр, затем разрезать его вдоль и выпрямлять в печи. Если обратить внимание, что площадь остекления составляла 83 238 м<sup>2</sup>, и это было третьей частью годового производства стекла в Британии, можно полагать, что в течение 17 недель вся стекольная промышленность Англии работала на Хрустальный дворец (впрочем, он не мог быть построен до 1845 г., когда парламент отменил на стекло акцизный сбор). Собственно, «всю» стекольную промышленность Англии тогда олицетворял крупнейший завод «Chance Brothers» в Бирмингеме (на котором трудились и французы), поставивший 1074 (не считая боя) стеклянных плит, или — 400 тонн листового стекла. Три таких листа, объединенных деревянной рамой, устанавливали с легким наклоном (2,5 : 1), под углом друг к другу так, что они образовывали складчатую поверхность с шагом 2,4 м, что было кратно основному модулю дворца (расстояние между колоннами 7,3 м). Размер стекла диктовал шаг колонн, артистизм детали и всю архитектурную форму, создавая необычное пространство. Площадь открывавшихся оконных проемов составляла 3 795 м<sup>2</sup>, соединенные окна открывались одновре-

менно, как жалюзи. Длинные ряды жалюзи приводились в действие посредством зубчатой передачи и отодвигались быстро.

### Над стеклом

На стеклянное покрытие для рассеивания света и защиты от града накинули льняную ткань, которую в жару поливали водой: садовник Пэкстон знал про перегрев и парниковый эффект, потому в стойках им вместе с Фоксом были предусмотрены и устроены водоводы. По ним же стекала — в обратном направлении — и дождевая вода, отводившаяся по швам льняного покрывала и рационально устроенным желобам.

В силу громадности площади остекления дворец нуждался в вентилировании и охлаждении воздуха, что было обеспечено зазорами в настиле пола: воздух под зданием более холодный, а площадь раскрытых жалюзи больше площади отверстий в полу — это создавало тягу, понуждая нагретый воздух подниматься вверх и выходить через жалюзи. Впрочем, от парникового эффекта Пэкстону и Фоксу избавиться так и не удалось: многие из зарубежных участников выставки защищались от него навесами из украшенных фестонами драпировок, которые были в равной степени направлены как против солнца и влаги, так и против неожиданной невестственности самого сооружения. Посетители скрывались под зонтиками, и долго по выставке не бродили. По слову умного Анри Пуанкаре, нужно сгибать природу так и эдак, покуда она не приносивится к требованиям человеческого рассудка: справляться с парниковым эффектом научились позже.

### Под стеклом

Выставка была открыта 1 мая 1851 г. Было пышно: королевский двор во главе с Викторией и принцем Альбертом, королева-мать Виктория (герцогиня Кентская), десятилетний «Бетти» (будущий Георг V) и старшая дочь Виктории Виктория, кузен королевы принц Эдуард Саксен-Веймарский, Архиепископ Кентерберийский, премьер-министр Дж. Рассел, восьмидесятилетний адмирал Артур Уэсли (герцог Веллингтон, победитель при Ватерлоо), германские принцы Вильгельм (будущий кайзер Вильгельм I) и Фридрих Вильгельм Прусский (будущий Фридрих III), будущий четырежды премьер-министр Уильям Э. Гладстон, американский посол Эббот Лоуренс, лорд-чамберлен Джон Кэмпбелл, французский уполномоченный Шарль Жан Саландруз де Ламорне, австрийский — Адам фон Бург, турецкий — Эдвард Зораб, некий важный китайский мандарин (возможно, тайно прибывший император Китая). Не забыли о членах Выставочного комитета, инженерах, главном строителе Чарлзе Фоксе, конечно, о Пэкстоне. Британские фрейлины, немецкие принцессы, герцогини, маркизы, придворные дамы, адъютанты, герцоги, военные и штатские, принцы и демократы, политики и концессионеры, российский уполномоченный Габриель (Гаврила Павлович) Каменский: эти и другие официальные лица, блестя орденами и муаром, расцвечивали персидский ковер, устилавший центральный неф.

Гектор Берлиоз, эксперт музыкальных инструментов, доставлявшихся на выставку, в письме сыну 1.06.1851 восхищался: «Пустынная внутренняя часть дворца в семь утра была зрелищем первобытного ве-

ликолепия: обширное одиночество, тишина, нежный свет, прибывающий сквозь прозрачную крышу, сухие фонтаны, эти затихшие органы, недвижимые деревья, эта гармоничная демонстрация богатых товаров, принесенных с четырех стран света конкурирующими народами. Эти изобретательные создания, придуманные всем миром; спорящие между собой машины разрушения, несущие войну; причины движения и шума — в то время как люди отсутствовали, — всё, казалось, вело таинственную беседу на странном языке, который можно слышать только внутренним ухом». Жаль все-таки, что это пространственное благоденствие было завалено железом больших машин-механизмов, страшных, как рачья клешня, и цветастым общемировым бараклом, превратившим экспонат-дворец в чулан-каптёрку. Но архитектурная форма не создается как скульптура: для созерцания, — что-то в ней должно совершаться. В Хрустальном дворце происходила суета, толкотня шести миллионов человеческих тел, продажа, торг, разговор. Для того и строился.

Касательно огромного количества промышленных экспонатов, среди которых основную часть составляли лисьи мордочки бытовых вещей, их внешность, способ создания формы, эстетические достоинства и проч. сделали поводом для язвительных журналистских суждений: мол, просторный изящный зал завалили старушечьим хламом. Люстры, обои, ковры, стеклянная и металлическая посуда, грабли, русский самовар, чесалки, зубочистки и иная дребедень, честно говоря, не были достойны оболочки, в которой заключались. Зато в духе дворца прочитывались интернационально-воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Аф-



рики, невыразительной Австралией и полудикой Америкой.

Дж. Рёскин негодовал, Г. Земпер, принимавший участие в разработке экспозиционного плана выставки, извиняющимся словом просил у истории прощения, мол, большинство экспонированных вещей представляет путаное смешение форм или ребячливые пустяки; что художественная промышленность не дотягивает, во всем вина мещан и буржуа. Если Маркс в 1856-м и утверждал, что «победы техники как бы куплены ценой моральной деградации», он был прав лишь отчасти: во-первых, всякая победа есть следствие известной моральной деградации, во-вторых, победы техники — не самые кровопролитные, кроме того, удобны в обращении и позволяют себя не замечать. При всей забавной китайщине англичане — нужно отдать должное — больше внимания уделяли самому дворцу, который был главным экспонатом.

Лорд Томас Б. Маколей назвал его «самым великолепным зрелищем». Сатирический журнал «Punch» окрестил дворец викторианской гордостью и чудом, назвав Хрустальным, правда, не без сарказма заметив: «Мы будем удивлены, если не сможем вырастить следующее поколение детей под стеклом, как огурцы». Для англичан, посетивших выставку, это было «одно из чудес мира», — сказала королева, «действительно начало золотого века», — подхватил принц Альберт. Романтически настроенный свидетель (тогда все были романтики), хуже — журналист в жабо — написал: «В этом здании было что-то волшебное, в нем была какая-то идея величия, таинственная и неожиданная, которая вас сразу охватывала. Общий вид его был вместе и очарователен, и ве-

личествен». Не только в Киеве, но и в Англии любят крепкие, эмоциональные речевые периоды. Уильям Теккерей, автор «Ярмарки тщеславия», называл здание «дворцом для сказочного принца» (Альберта?), а один дотошный немец заявил: «Невозможно сказать, возвышается ли над нами здание на 30 или 300 метров... вся его материальность растворяется в атмосфере».

После триумфа выставки Британия сподобилась еще на одну — в 1862-м, в память принца Альберта. Остальные пять в XIX в. проходили во Франции: одна из них одарила Париж булавкой Эйфелевой башни.

### Перенос

Поскольку здание было сборно-разборным (Пэкстон наверняка подсмотрел прием в детском конструкторе, если не сам придумал этот конструктор), его смогли сначала собрать, затем разобрать и перенести. Эта особенность архитектурной формы дворца, обусловленная модульностью конструкций, в 1852 г. породила идею архитектора Ричарда Бартона о перестройке здания в башню высотой 300 м. Неважно, что задуманную Бартоном штуковину нельзя было построить из тех элементов, что составляли здание в Гайд-Парке: сооружение было бы слишком тяжелым и не выдержало ветрового давления. Важно, что его идея, не менее оригинальная, чем мысль Пэкстона, была практически воплощена через тридцать лет, когда в Чикаго стали возводить небоскребы, когда мифологема прогресса стабилизировалась в бессознательный трафарет привычки.

Выставка закрылась 15 октября 1851 г. В 1852-м

дворец разобрали и неспешно перенесли на восточные склоны Сиденхэмского холма, что на южной окраине Лондона, и собрали снова, правда, в более компактном виде: стекла побились. В течение восьми десятилетий Хрустальный дворец в Сиденхэме был местом проведения фейерверков, выставок, концертов, спортивных соревнований. Если на старой фотографии дворец фланкируют две якобы водонапорные башни, а на самом деле — телеграфные станции, значит, это не Гайд-Парк, а Сиденхэм. Сооружение пережило Первую мировую, и в течение нескольких часов 30 ноября 1936 г. сгорело в результате взрыва газа. Огонь распространился быстро, высота пламени достигала 90 м, пожарники были бессильны, и громадный дворец превратился в груды искореженного металла и угля, которым стало стекло. Премьер-министр Уинстон Черчилль, узнав об этом, подвел черту: «Это конец эпохи», — викторианской эпохи, наивысшего расцвета Великобритании.

### Манифест

Исторический смысл дворца в нем самом, конечно, не заключался. Простое по функции, несложное в планировочной идее, правда, многодельное и затратное в исполнении сооружение — теплица как теплица, только очень большая. Историческое значение проклюнулось позднее, когда выставка закончилась, архитектурские страсти и мещанское цокание языком улеглись, экспонаты развезены по домам (или проданы англичанам), пришел срок это чудо разбирать, освобождая лужайку Гайд-Парка. Наверное, в акте демонтажа вполне функционального сооружения — не только боль автора, уныние строи-

телей, но официально закрепленная неизбежность всех выставочных сооружений. Но Хрустальный дворец был первым грандиозным выставочным сооружением не только в истории Британии, но и в истории архитектуры, и с ним нельзя было обойтись, как с временкой коровника или строительными лесами. Он сам был музейным экспонатом, олицетворявшим Англию, и его хронологическая временность претендовала на вневременность, если не на вечность. Сейчас уже мы знаем, что это было не только первое в истории мировой архитектуры выставочное здание, но и первое атриумное здание, и первое здание с навесными стенами, и первое здание из заранее изготовленных модулей, и первое здание, где ключевую роль играл не архитектор, а инженер-конструктор: архитектор по сравнению с садовником Пэкстоном оказался замшелым ретроградом, и оказался как бы ни при чем в гениальном архитектурном произведении: в истории этот случай, к счастью, не единичен. Кроме прочего, в конструкции дворца была применена не виданная ранее система порталных связей для компенсации боковых усилий, возникающих при ветре.

Дворец Пэкстона смело становится в шеренгу вместе с Пантеоном, храмом Св. Софии и Сен-Дени аббата Сюжера: его конструкция опережает время постройки, вырываясь за рамки традиций и порождая невиданное. Он был манифестом строительного процесса как системы, и — «даже мертвый» — хранит это гордое звание до сих пор. Технология его строительства тоже не устарела: дворец был ансамблем элементов, каждый из которых выполнял несколько функций. Быстрому возведению помог способ сборки, не требовавший лесов: лишь только четыре ко-

лонны с помощью соединительных выступов сочленились с фермами, собранная конструкция приобрела жесткость и не нуждалась в дополнительном закреплении. За одну неделю удавалось установить 310 колонн, а фермы прикреплялись к колоннам с помощью вкладышей из дерева или ковкого железа. Для сборки крыши из стеклянных панелей были придуманы специальные тележки, перемещавшиеся по желобам: они позволяли 80 рабочим установить за неделю 19 тыс. панелей. Колонны служили опорами балок и вместилищем водостоков, водосточные «желоба Пэкстона» сбрасывали дождевую воду и поддерживали коньки крыши. Остекление являлось и конструкционным элементом, и осветительной системой. Каждая деталь была изготовлена в контролируемых производственных условиях. Ни один элемент не должен был весить более 1 т. Малый вес и небольшие размеры элементов позволили собирать конструкцию постепенно, не дожидаясь, пока привезут все детали. Создавался фонд рабочих мест: дворец ознаменовал собой переход от погрешностей ручного труда к стандартности промышленного производства, которые Генри Форд в начале XX в. доведет до человеконенавистнического абсурда, внедрив конвейерную сборку.

Значимость выдумки Пэкстона будет оценена, когда начнут использоваться каркасы из стальных сборных конструкций: в 1920-е, когда Людвиг Мис ван дер Роэ предложит возделывать кожу и кости небоскребов. Но и это было вторичным: есть проект перестройки Хрустального дворца в высотную композицию. Хорошая мысль обязательно найдет разумную голову. Но англичане середины XIX в. могли только смутно догадываться о том, какое дело совер-

шили, соорудив великую викторианскую теплицу.

### Результат

Тема стекла начинала волновать романтиков задолго до Хрустального дворца: наших, русских, Гоголя и Одоевского. Хрустальная архитектура будущего вкупе с «обеденным коммунизмом» и дамскими «платьями из эластического стекла», министриями философии, изящных искусств и «воздушных сил» в небольшой повести Одоевского «4338-й год: Петербургские письма» (1835 г.) — романтическое ожидание эры металла и стекла в эру камня и немых волос.

Переход от архитектуры классицистической к романтической типологически сходен с переходом от архитектуры античной к христианской: дематериализация, развоплощение становятся целью «новой» архитектуры, акцент перенесен с внешнего на внутреннее, — резонно резюмирует Гр. Ревзин.

Вл. Стасов, «которому природа дала редкую способность пьянеть даже от помоев» (Чехов), позднее говорил о «железо-стеклянной архитектуре» Пэкстона, что она «сооружала чудные палаты, поразительные волшебством впечатления, воздушной легкостью, громадными пространствами, залитыми светом». В огромной дикой России, которую Герцен окрестил «фасадной империей», возвести стеклянное здание проблематично: и стеклянные детали по разухабистым дорогам не доехали бы, да и мастеров — одни утописты вроде Гоголя с мертвыми его душами и Одоевского с барынями в диковинных платьях. Сказка; Иван-Дурак!

Если в эклектике, пришедшей вслед за Хрус-

тальным дворцом, стену заменяет декор (помните картуши от жары внутри дворца?), крадущий у материала его правду, в самом Хрустальном дворце стена это окно, даже «окно в небо», благодаря стеклу становящаяся проницаемой, будто нарочно отсутствующей: хорошо воспитанный Пэкстон знал, что его работа должна быть лишь оболочкой для внутреннего процесса, выставочно важного — показывать хорошие вещи. Но просчитался: вещи оказались обычными. Однако он же нехотя ввел в наступавшую эклектику боязнь пустоты, *horror vacui*.

Когда нынче утверждается, что идущая еще от фабрики Монье и залов Анри Лабруста «обнаженность» металлического каркаса в работах Мис ван дер Роэ была утверждена как эстетическая концепция «и в качестве таковой развивается в современной архитектуре», хочется одернуть пишущего и крикнуть ему в самое ухо: архитектор, вспомни о великом садовнике Пэкстоне, и тебе станет не по себе!

1. Д. Е. Аркин. Рождение и гибель Хрустального дворца // Д. Е. Аркин. Образы архитектуры. М., 1941. С. 289–312, 373–376.
2. G. F. Chadwick. The Works of Sir Joseph Paxton (1803–1865). London, 1961.
3. J. Nix. The Glass House. London, 1974.
4. A. Bird. Paxton's Palace. London, 1976.
5. A. Briggs. Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Images of the Industrial Revolution. London, 1979.
6. Ф. Т. Кихлитедт. Хрустальный дворец // В мире науки. 1984. № 12. С. 7–21.
7. А. Демьянов. Джозеф Пэкстон // Архитектура СССР. 1986. № 3. С. 86–91.

## VII НАМЕСТНИЧЕСТВО КИЕВСКОГО МОДЕРНА



Натиск бескультурия на нашу современную культуру казался уже отраженным. Остались нераспроданными чернильницы в виде морского утёса с двумя нимфами, светильники в виде девушки, которая держит кружку, в которую ставится свеча, мебель (ночная тумбочка — это маленький барабан, буфет — большой барабан, на котором с помощью лобзика изображен дуб с мощными сучьями). А если их покупали, то два года стыдились этого приобретения. Таким образом, с искусством ничего не вышло. Но оно все же существовало и должно было жить. Тогда-то и нашли способ помочь культуре встать на ноги.

Адольф ЛООС, 1908 г.

Есть затоптанные, как ступеньки метро, слова, без которых трудно передвигаться.

Каждому понятно, что слово *modern* переводится с английского словом «современный». Каждому известно, что кроме перевода существует еще и перенос; им ведает метафора. Для всякой эпохи современным является то, что считает современным современник. То, что было современным в предыдущую эпоху, оказывается в лучшем случае традиционным, в худшем — просто древним. Но не каждый знает, что такое метонимия. Это переименование: одно явление именуется другим.

Случай с английским *modern* — цепная метонимическая реакция. В Германии конца XIX века странное явление «современности» получило название «Югендстиль» (*Jugendstil* — по названию журнала «Юность», «Jugend»); во Франции и Бельгии — «Ар нуво» (*Art Nouveau*, новое искусство), «стиль Пи-мара», «стиль Мухи»; в Австрии — «Secession», в Италии — «Liberti». В России поступили проще: сняли кальку и русифицировали. Будучи поначалу выражением «современного», *modern* быстро превратился в «модерн», в марку, в логотип, стал тем, чем историки обычно метят невиданную ранее культурную форму, — семиотическим тоталитариз-

мом. Собственно, понятие «модерн», взятое из английского, а не из французского или итальянского, исторически наиболее точное: движение зародилось в Англии в 1860-х (Моррис, Россетти), Макмардо в 1883-м нарисовал обложку книги «Городские церкви Рена», а Бёрдсли в середине 1890-х начал издание «Yellow Books». Конечно, постарались французы (Гоген, Майоль, Пюви де Шаванн), бельгийцы (Орта, Ван де Вельде), швейцарцы (Ходлер), австрийцы (Климт), шотландцы (Макинтош), немцы (Ольбрих, Клингер, Фогелер) — кто и мыслил менее академично, и чувство времени у кого было сродни инженерной остроте Эйфелевой башни, и верность традиции европейского искусства переосмысливалась смелее, чем эта традиция формировалась. Впрочем, преодоление традиций к концу XIX века само сделалось традиционным.

Невероятно, но модерн — классический случай преодоления классицизма. Впрочем, во времена художественного владычества символизма 1880–1910-х такая ломка не выглядела парадоксальной, и модерн предстал как большой архитектурный стиль. Он обнял все, что обычно обнимают стили: сначала интерьер, затем рукоделие, потом фасад. Мастера модерна сделались натуралистами и начали производить естественный отбор: отбирали у природы, что могли, и возвращали на улицу в переделанном виде — будто сочиняли художественный пасквиль на Дарвина в городскую газету.

По большому счету, модерну не свезло в истории архитектуры хотя бы потому, что даже именитые дрессировщики прошлого пытались приложить к нему те же историко-культурные шаблоны, что и к прочим стилистическим явлениям: Ренессанс, ба-

рокко, классицизм. Но циркули и линейки их остроумия оказались неверного масштаба. Модерн как целостное явление вынужден был вписываться в стареющую шеренгу великих стилей, наконец, заняв место где-то между эклектикой 1890-х и конструктивистскими тенденциями начала 1920-х. Странно, но исследователи все же замечали, сколь тесным оказывается это Прокрустово ложе, однако, навесив ярлык «качественно иного мировосприятия», якобы вызревшего на преодолении импрессионизма, тем стыдливо и ограничились. Конечно, появление модерна было обусловлено предшествовавшими десятилетиями архитектуры «свободного выбора» с высокой пластической вариабельностью фасадов (лишь частично ограниченной расхожими представлениями о том или ином историческом стиле на основе нескольких канонизированных образцов). Модерн стремился преодолеть «приставленность» рисованных фасадов, хотя в брандмауэрной застройке достичь единства фасада и внутренней можно было лишь на той же рисованной, декоративной основе. Источник противоречий модерна — превращение декларируемого творческого метода в модный стиль с очевидным привкусом художественной элитарности, с надменностью вызова. Это судьба всех доктрин XX века, и модерн, на рубеже XIX–XX столетий показав модель такой судьбы, одним из первых испытал ее бетховенские удары. Они пришлись по латунно-хрустальным чернильницам, японским веерам из слоновой кости и граммофону Берлинера.

Элитарное устремление модерна зашло в тупик, когда стиль сделался полноправным членом оппозиции академизму. Но в нем самом гнезился казус.

Например, противоречие между устремлением к повсеместной демократической эстетизации тамерлановой пестроты городского плана и невозможностью создать архитектурный ансамбль в стиле модерн: в нем не было градостроительного потенциала. Или — между изначальной художественной уникальностью и массовым тиражированием формальных признаков. Или — между традиционными представлениями о тектонике и нарушающей эти представления тектоникой модерна: современный интерьер особняка профессора Эмиля Тасселя в Брюсселе (архит. В. Орта, 1893 г.) — начальный пример использования ковбойской линии «удар бича» — скрывался за благонамеренным неоклассическим фасадом.

В таких адских условиях новый стиль не мог не восприниматься эпатажным, неудобным. Юный Чехов устами Саши Платоновой в «Безотцовщине» выразил принцип общественного шока словами: «Отчего люди не пишут так, чтоб всем понятно было?» Модерн поначалу был непонятен, обыватель привыкал к магнитному полю его семантики слишком постепенно. Масло в огонь непонимания подливали сами мастера модерна, которые, подобно шмелю, переносили новое чувство формы, проявлявшееся в полиграфии, модных журналах и афишных тумбах, на живое вещество печальных шехтельевских лилий московского особняка Рябушинского. А. Козлов едва ли не единственным в Киеве вознамерил современным майоликовым панно «Пан с нимфами» фриз доходного дома по Лютеранской, 15 (архит. А. Вербицкий, 1908 г.): киевский модерн не был интеллигентным, но очень хотел таковым казаться.

Странно, что здания в модерне вообще на киевских улицах были построены, в этом скрыт некий парадокс. Срок жизни стиля — 1893–1914 гг., в Киеве — с 1902-го. Всего-то за двенадцать лет он не только сформировался, но успел развиться и даже усохнуть, став достоянием плюмажной кутерьмы обсуждения. Впрочем, в отличие от историзма и эклектики, модерн в России (и Киеве) внедрялся споро: это были какие-то центростремительные роды, естественным образом разрешившиеся к 1914 году и насильно оборванные Первой мировой. Война вообще завершила декаданс (куда уж декаданснее!), пресекла символистов, надрала уши футуристам, имажинистам и грубым словом одернула акмеистов: какая уж здесь «тоска по мировой культуре», когда культура не может совладать с политикой.

Трехцветный флаг над Городской думой, розово-полосатые маркизы над витриной кондитерии Семадени, рысистые бега, папиросы Колобова и Боброва, пиво «Калинкин», открытки с кичевыми текстами «Жажда свидания» или «Прости навэки», будто сошедшие со страниц Аверченко и «Сатирикона», карманные часы Валлтхема, гастролы дуровских львиц и слонов, куры, разгуливающие по Крещатику, — таким был Киев рубежа веков, городом титулярных советников, советы которых никому не нужны, и нафабранных жандармов, не сумевших уберечь Столыпина. — В небе потихоньку шумела смешная этажерка-геликоптер «Илья Муромец» Сикорского, а П. Нестеров показывал *salto mortale*, на поверку оказавшееся *immortale*. Самолюбие и самомнение у киевлян были европейскими, а развитие и поступки азиатскими. Памятники подпирали плиты с инскрипциями: «Императору Николаю I —

благодарный Киев», «Петру Аркадьевичу Столыпину — русские люди», Богдану Хмельницкому — «единая неделимая Россия», Александру II, царю-освободителю, — «благодарный юго-западный край». Эти надписи соседил с разнообразием торговых вывесок, иногда забавных, с латинскими девизами «Salve» («Привет!») на полу дома Подгорского на Ярославовом валу, 1, «Ora et labora» («Молись и трудись») на фасаде дома Сидорова по Ярославову валу, 21/20, сакраментально-римским S. P. Q. R. («Senatus Populusque Romanus», «Сенат и народ римский») — на фасаде дома Качала по Владимирской, 45. Допустим, с царями и премьерами ясно, но — римский сенат? Средний киевлянин, как и средний москвич, был мещанином: мелким торговцем, лавочником, негоциантом. Только заезжие вышагивали по провинциальной брусчатке в гетрах и с сигарой. Римским строим в Киеве и не пахло: по весне хулиганила сирень и буянил каштан.

Модерн в Киеве семенит дробной походкой киевского маргинала, и местные архитекторы вынуждены были семенить подле. Разве среди заказчиков были мало-мальски известные, выразительные люди? Нет. Как во время 9-го января: столько убитых, столько раненых, и ни одного известного человека (О. Мандельштам)! Мещане, как известно, самообслуживаются оптимизмом. Но турист и нынче передвигается по Киеву мелкими церковными шажками. С такой скоростью даже поезд тогда не ходили. Зато первый в России трамвай, пущенный в Киеве в 1892-м, несколькими лошадиными силами мог взобраться по Владимирскому спуску, неся современный завиток рекламной афишки «Пять поколений опытных хозяек стирают мыломъ “А. М. Жуковъ”» на

синих боках. Какие Мунк, Ибсен или Метерлинк, какие Гамсун или Ницше! Мыло «А. М. Жуковъ», Михайловский электрический подъем (фуникулер), заброшенный Андреевский спуск с будущим домом Турбинных и дешевый французский роман Бурже.

Со скоростью лошадиного хода и стремительностью паровозного гудка беспардонно врывается модерн в культуру Европы Западной и еще более — Восточной. Быстрое превращение точечных вдохновений модерна чувственного (линия «удар бича») в рациональный есть его эклектическое инфицирование другими, близкими глазу и ставшими традиционными во второй половине XIX века архитектурными причудами — неорюс (петушки да кокошники, колонки-бочечки и мужской сарафан Васнецова), неоклассика (частокол колонн, чистая стена, фронтон и железо безделушек), неоготика (готики в России не было, а очень хотелось, вот и «переписывали»), необарокко (цементно-гипсовая бакалея Мариинского дворца и Андреевской церкви, с позолотой перенесенная на белые стены: на их фоне «темнолистые киевские тополи упоительны»), да кирпичный стиль киевских подрядчиков 1850–1890-х. Подрядчики, привыкшие строить в прагматическом духе орфографической работы кирпича, беспринципно смешивавшие стилистические принципы (эклектика), обрели сноровку издеваться над кирпичом: он выгибался, как кошка, круглился и овалился, делаясь фирменным знаком десятилетия 1900-х. А потом скрывался штукатуркой, чтобы не было стыдно за бесшабашность движения, выраженного в косном материале. Органически сострадая банальности, нежно соболезнуя мертвенному быту, модерн создал культ символически обезличенных пластических формул,



вдохнув в них чудесную и — увы — последнюю жизнь универсальной *lingua postadamica*.

Центральный принцип архитектурного модерна: конструктивно-технический фактор помещен в разряд формообразующих, первичных. Родившись из декорации, модерн стремился быть конструкцией: получалось это не всегда и не у всех. Алфавит его строительной грамоты выражен офранцузенными и онемеченными литерами. В 1907-м А. Бенуа с нелюбимой и горькой преданностью возмущался, что «книжная витрина украшается кокетливыми альманахами, более или менее в стиле “модерн”, часто до того “в стиле”, что ни одной буквы на обложке не прочтешь без долгого и внимательного изучения». Но именно тогда, в эпоху трамвая, телефонных барышень и «грандиозных велосипедных гонок с участием Уточкина и Бутылкина», начал проклевываться интерес обывателя к тому, в чем он живет, по каким улицам ходит, что видит, задрал голову. Появилось и окрепло тактильное любопытство: как выглядит безделушка, которую держишь в руке.

Модерн потакал обывателю, и его киевская элитарность упорно кажется наносной и малоискренней. Мещанство и плохой выговор — у нее в крови. О. Мандельштам издевался: «Прислушайтесь к говору киевской толпы: какие неожиданные, какие странные обороты! Южно-русское наречие цветет — нельзя отказать ему в выразительности.

– Не ездят коляску в тени, ездят ее по солнцу!

А сколько милых выражений, произносимых нараспев, как формулы жизнелюбия: “Она цветет как роза”, “Он здоров как бык” — и на все лады спрягаемый глагол “поправляться”. Да, велико жизнелюбие киевлян» (очерк «Киев», 1926 г.). Разве мог

возникнуть в таком городе рафинированный европейский модерн, вскормленный на жюльенах великофранцузского архитектурного шовинизма?!

Модерн — соавтор Серебряного века. Но Серебряный век в столице Юго-Западной России — понятие условное: киевская культурная матрица едва ли могла его вместить. И хотя выпускниками Университета св. Владимира были Н. Бердяев, Я. Голосовкер, Г. Шпет, С. Кржижановский, Лев Шестов, М. Булгаков, П. Блонский — «заверченные, как строчка из Аверченко» знаковые речевые фигуры киевско-московских умственных скороговорок, — Киев был и оставался мещанским. Модерн в Киеве — явление аномальное. Потому совершенно непонятное, труднообъяснимое, избыточное для киевских ландшафтов, приученных к пушечной прямизне Брест-Литовского проспекта. Где-то в тихих бесрамвайных захолустьях центра — на нынешних улицах Ветрова или Олеса Гончара — модерн был возможен как «желтая пресса», как следование моде и... удовлетворение вкусов польской партии в Городской думе. Неудивительно, что именитые киевские архитекторы модерна — либо немцы (Э. Брадтман, М. Клуг), либо поляки (Ф. Мехович, В. Городецкий, И. Ледоховский, С. Воловский, Г. Гай, П. Свадковский), представители привносимых культур. Более того, привносимых настолько цитатно, что как-то неловко повторять наблюдение: портал парижского «Кастель Беранже» (архит. Э. Гимар, 1897–1898 гг.) и въезд во двор в клинике Маковского/Качковского (ул. Олеса Гончара, 33, archit. И. Ледоховский, 1907 г.) выдержаны в одних формах, можно перепутать. Но, конечно, не только в партийности дело. В киевской среде органически уживались сооружения

разной стилистики, которые бесконфликтно вписывались в пеструю архитектурно-ландшафтную фамильярность южной столицы. А мещанский дух диктовал анекдотичность исторических ситуаций. В разрушенном во время Великой Отечественной модерном цирке, «Гиппопаласе» П. Крутикова на Николаевской (где выступали отнюдь не с цирковыми трюками Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Куприн, В. Маяковский), в апреле 1918 г. был избран гетманом Украины генерал П. Скоропадский. Разве это возможно в европейской столице: что киевский цирк 1918-го, что мюнхенская пивная 1933-го — провинция, хлебниковская *pro vincere*, «завоеванность»?

Начало киевского модерна — в «Сошествии Святого Духа на апостолов» М. Врубеля на хорах Кирилловской церкви (1885 г.): невиданное нужно начинать с виданного (пуговица, манжет, глаз), и тогда произведение делается еще более «невиданным», поскольку замешано на реальности. Так случится с архитектурой киевского модерна: реальность прагматической функции и невиданность декора в произведениях Городецкого и Ледоховского будут совмещены. Их постройки — единение фантастичности искусства с реализмом архитектуры, которое лишь на пути модерна могло дать питательный художественный результат, в буквальном смысле неповторимый. Это позже, на излете модерна, образ станет аббревиатурой, товаром, которым подменялась творческая ценность. Творчество уступит место комфорту.

Говоря ненаучно, социальная задача архитектора-художника эпохи модерна состояла в том, чтобы средствами архитектурной формы изменить «визуальную ситуацию» киевской улицы. Как модерн во

Франции не мог явиться без предварительного опыта Эйфелевой башни на Всемирной выставке 1889 г., так модерн в Киеве не мог возникнуть без павильонов «на курьих ножках» промышленной выставки 1897-го, в особенности — павильонов Ю. и К. Потоцких, в которых Городецкий достиг предела декоративной сладости, присущей взбитым сливкам неорюс.

Городецкий метким глазом стрелка-охотника наметил программу внедрения модерна в Киев. Первый выстрел — собственный дом на Банковой, 10 — еще не имел венско-парижских форм, зато был пропитан духом модерна так, как никакой иной объект последующего строительства. Нет, не африканское сафари породило «дом с химерами» и не якобы утонувшая дочь Желена. Его породило болото киевского мещанства, в котором прыщавая лягушачья физиономия — покрытая уличной пылью шинель киевского городского. Ладно: слон, носороги, олени, рыбыны, орел и лев — африканско-среднеевропейская фауна, но лягушки и русалки — точно наше, местечковое, фольклорно-гоголевское из пущеводицких дачных водоемов. Всмотритесь: броварские русалки, кикиморы болотные оседлали огромных рыб, уничтожая их щучье веленье, и пытаются, будто панночка на Хоме, вырваться из Киева: так Киев борется с сафари Городецкого под Килиманджаро. Постными мордами сонно глядит лягуший маскарон. Ну, где вы видели в Африке нормальную болотную лягушку? Там род этих рептилий замещают крокодилы. Лягушки Городецкого — наши подольские кумушки, осмеянные Гоголем в «Вии»: «Ось сусулька! паничи, купите сусульку! — Не покупайте у этой ничего: смотрите, какая она скверная

— и нос нехороший, и руки нечистые». Почему дом назвали «с химерами»: его персонажи реальны.

Позже думали: кич. Оказалось: модерн.

Когда строился его дом — в 1901–1903-м, — Городецкий еще и в Африке-то не был. Смотрите: в 1899-м — охота в Туркестане, в 1903-м — на Алтае, и только в 1911–1912-м, когда особняк уже десять лет как закончен, — в Африке: в начале 1900-х, строясь, Городецкий Африку выдумал. Для мещанского Киева это было достаточным эстетическим основанием.

Выпускник столичной Академии художеств, поначалу занимавшийся усадебной канализацией, а затем строивший необычные здания, Городецкий стремился поставить Киев посреди венской Рингштрассе, не сдвигая его с Днепровских берегов. Архитекторы Г. Шлейфер, М. Клуз, А. Краусс, Н. Яскевич, лекарь Ф. Мёринг, режиссер Н. Соловцов, мебельщик И. Кимаер, издатель Л. Идзиковский, купцы И. Снежко, Б. Ханенко и расторопное семейство Терещенко немало Городецкому в этом помогли. Благодаря им Киев обрел модерн и начал самоощущаться европейским, сбрасывая маргинальный шарм гоголевской эпохи. Но в этом же пестовался его новый, сецессионно-урбанистический шарм. Но — именно шарм: тонкий знаковый эпидермис.

Рядом с общими чертами в зданиях, выдержанных в модерне, сказывается индивидуальность автора, более или менее свободная от канонов предыдущей вкусовщины: проектируя, человек как бы сбрасывал оковы традиционно-академической замшелости. Городецкий был первым — раскрепощенный, материально обеспеченный и духовно свободный. Скульптурная экзотика, отвечавшая приемам мо-

дерна с его тяготением к фауническим и флореальным формам, помноженная на авторскую фантазию и мастерство скульпторов — Э. Саля и Ф. Соколова, — привела к результату, который часто сопоставляют с творчеством каталонца А. Гауди, во времена Городецкого практически неизвестного. Смею настаивать на творческой самостоятельности Городецкого: он выдумал «дом с химерами», так сказать, амбулаторно. Понятно, что Гауди и Городецкий двигались одним и тем же путем, поэтому не в объектах подражания и пластической интерпретации дело. Скорее, в том, что Гауди трудился в Каталонии, ментальные традиции которой естественным влечением тяготели именно к таким формам, и потому он как вернейший адепт ландшафтов Монтсеррат просто не мог не быть оригинальным. Городецкий же, работая на другом «конце» Европы, из самого себя порождал разнообразие скульптурных форм, превращая их в форму архитектурную, чем и стал уникальным именно в той среде, где традиция диктовала пластические черты, властно навязывавшие классическое. Творческая импозантность Городецкого удивляет и волнует больше, чем творческая неординарность Гауди: питаюсь из разных культурных источников, на уровне форм их произведения; они, безусловно, имеют четко артикулированную переключку. Да и речь-то идет всего об одном произведении Городецкого, тогда как Гауди застроил половину Барселоны. Если вышколенный глаз мгновенно распознает произведения Гауди по внешним морфологическим признакам, постройки Городецкого опознаются скорее по методу создания особой морфологии. Что для Гауди было «ремеслом» (в высоком смысле), для Городецкого — метод. В Киеве камень и ландшафт

легче опозитизируются, нежели в цикадном шуршании частушечных кастаньет цыганок Каталонии: кошка и сова на фасаде доходного дома Ягимовского по Гоголевской, 23 (архит. В. Бессмертный, 1909 г.) — помимогородецкое тому подтверждение.

Модерн киевских улиц оказался эрзацем, заменителем культурных контактов, цветших в классицистических пространствах Петербурга, посреди нежных хохолков петушиной Москвы. Поэзия и проза столичного Серебряного века, акмеизм, имажинизм и футуризм — обратная сторона киевского культурного немотствования, выплеснувшаяся на городской фасад в формах модерна. Лексикон киевского модерна — в немоте Серебряного века, так до конца и не растормошенного пасторалью мещанско-купеческого безразличия. Возможно, модерн и был возвращением к принципам построения ассоциативного ряда в византийском искусстве и архитектуре, но с точки зрения социально-политической — это возвращение и к византизму человеческих отношений: двойственных, нравственно сомнительных.

Как ни какое иное направление модерн отражал все: и общественное, и политическое, и художественное отношение человека к окружающему, вместе с тем формируя это окружающее с помощью форм искусства и форм архитектуры, насколько возможно поэтизируя его. Ну, как же: в Париже есть модерн, а в Киеве — нет? Нехорошо.

Декор киевского модерна — первый опыт интеллигентного перечтения звериного стиля скифов. Тех скифов, которые, по словам ионийских философов, изобрели гончарный круг, двузубый якорь и плуг, кочуя и создавая новую культуру. Это они по-

пирали почти девственные ландшафты Самватаса на Борисфене, а научившись обрабатывать золото нервными пальцами, изобрели пектораль. Скиф задал жанровую традицию не только славянскому художеству Дмитриевского собора во Владимире, но задал славянскую художественную традицию вообще. Авантюрному сознанию австрийцев, финнов, каталонцев и бельгийцев для развития модерна не хватало почвенного скифства — того самого, коим был одержим даже посредственный киевский зодчий начала XX века. Потому дикобразы Городецкого и совы Бессмертного так натуралистичны: их авторы знали, что такое скотоводство и как выглядит химера. Эпичность скифской повседневности проявилась в декорации современных плакатов и афиш: полиграфия погрязла в водовороте тиражной графики. Нет сомнения, что гарнитура шрифта и композиция плоскости фасада выполнялись, черпая из общей декоративной основы. И то, что в газетном столбце или на рекламной тумбе воспроизводилось ротационной машиной, теми же средствами было воспроизведено в проекте фасада киевского особняка тонким стилем рейсфедера. Уродливые фигуры работы скульптора Ф. Соколова на фасаде доходного дома Козеровского по Костельной, 7 (1913 г.) — блеклый отзвук пропорционального скифского мужества: в них есть что-то ущербное, сходное с лесковскими «Киевскими антиками».

Дух модерна настолько пропитал городской быт, что отразился в рисунке экслибриса, визитки, почтовой карточки. От повседневного платья до театральных декораций и костюма — все прошито духом модерна (иногда белыми нитками), этим сплошным модным духом эпохи, которым, как резковатым

французским *eau de Cologne*, были пронизаны интерьер и экстерьер званых европейских салонов. Лев Троцкий в 1909-м уверял, что городской ребенок вырос в новой атмосфере, и для него стилизованные в одной плоскости фигуры современных афиш были столь же натуральными, как для людей старшего возраста был натурален кобзарь Афанасия Сластиона в олеографическом приложении к «Ниве».

Модерн оказался внеисторическим стилем: он показывал архитектурной практике новые горизонты, зачинал необычное отношение к форме, которая может и не иметь тысячелетней традиции, но тем не менее должна стараться быть современной.

Опыт строительства киевских современных зданий свидетельствует: несмотря на произвольный характер по-венски декоративного модерна, он пестовался разножанрово, и в большей мере зависел от личности архитектора, нежели от личности заказчика и требований моды. С самого начала модерн привлек внимание большинства архитекторов, преимущественно зрелых, поскольку архитектор — человек худо и бедно мыслящий, и желание сделать не совсем то, что «в прошлый раз», навязчиво. Если в Европе уже несколько лет работают по-новому, подхватывая журнальные идеи, отчего бы и на провинциальных киевских улицах не практиковать то же? существовало ли сопротивление? Конечно. Для конкурсных проектов в графе «стиль» в 1900-х появляется требование: «все стили, кроме модерна». Но архитекторы продолжали изготавливать проекты, невзирая на это предостережение, а дома в модерне возводились чаще прочих.

Творчество киевских зодчих, которые работали в стилистике модерна, может быть классифициро-

вано, как минимум, по трем типологическим направлениям. Планировочно-декоративный модерн: планировка и декор имеют откровенные черты модерна (В. Городецкий, И. Ледоховский); декоративно-фасадный: планировка традиционна, фасады — в модерне (Э. Брадтман, М. Клут, Н. Яскевич, В. Бесмертный, А. Вербицкий, И. Зекцер, Д. Торов, П. Свадковский); стилизованный модерн: здание вроде бы и традиционное, но что-то от модерна в нем есть (П. Алёшин, А. Кобелев, М. Артынов). Впрочем, эти направления не были групповыми: мастера трудились келейно, частным образом переживая заказ, и потому о систематически современном архитектурном творчестве в Киеве вести серьезную речь не приходится. Это была не систематика столичного «Мира искусства», это была аксиоматика провинциального мировосприятия, стрелявшего навывлет: в Вену, Париж, Москву.

Понятно, что «киевский модерн» и «модерн в Киеве» (как «украинское барокко» и «барокко в Украине») — разное. Если черты собственно киевского модерна четко проследить не удастся, то влияние западноевропейского, преимущественно венского модерна отражено в той степени, в какой архитекторы и заказчики пропитывались его молодыми традициями. Изобретенный не в России, модерн не мог опираться на заимствования из венской, брюссельской, парижской, скандинавской практики. «Хамство и мавританство» у нас собственные, художественную форму, в которой сплавились прихоть и чинность порядка, пришлось брать за границей. Монументально-декоративный жанр в зодчестве рубежа XIX–XX веков, выпорхнувший из-за палея дамского рукоделия мамонтовского Абрамцева и те-

нишевского Талашкина, бросив пристальный взгляд на майолику Строгановского училища и перемахнув через глинозем керамической мастерской П. Ваулина, — автономно поселился сперва в чертежах, а затем властно и насмешливо одолел материальность фасада. Резолюции съездов русских зодчих (1895, 1900, 1911, 1913 гг.) россыпью пали на улицы модерна: архитекторы поняли, что нужно объединяться, поскольку старой эклектико-историцистской вышколаемости недостаточно, что на улице громыхает трамвай, а в конторе стрекочет ундервуд, что колонны с антаблементами не годятся, противоречат скорости и множеству лошадиных сил, и что следует делать другое. Мастера в поиске нетрадиционного съезжались на профессиональный съезд: заказчик знал об этом, и депутат съезда русских зодчих считался прогрессивным человеком независимо от его настоящих взглядов.

Понятие «декадентство» (или совсем на сочный французский манер: «декаданс»), сопровождавшее модерн и лишь потом пренебрежительно распространенное на Серебряный век, было завлекательным эпитетом: когда не знают, как назвать новое, бранятся и обзывают первым, что попадет под руку. Лев Троцкий, делясь впечатлением от выставки венского Сецессиона в 1913 году, проговорился о принципе наследования импрессионизма и модерна: «я» импрессионизма есть личность новая, в новой обстановке, с новой нервной системой, с новым глазом, — современный человек, почему и живопись эта есть модернизм; не модная живопись, а современная, современная, вытекающая из современного восприятия. — Городской глаз усложнился, подобно усложненности самой жизни, отделился от тупых и непо-

движных зрительных убеждений, которые стали предрассудками, привык к красочным комбинациям, которые раньше полагал дисгармоническими, и полюбил их.

Положа руку на сердце, о собственно киевском модерне говорить трудно: всего пара дюжин строений. Он в Киеве либо венский, либо безлично-рационалистический, либо сепаратно украинский. Последний высится обособленно. «Украинский архитектурный модерн» был изучен В. Чепеликом, который, впрочем, так и не дал его определения. Наверное, украинский модерн следует скорее чувствовать, нежели понимать: Secession, поначалу бывший символом мятежа, становится в Украине символом стремления к национальному возрождению и попыткой самоидентификации в культуре Европы. В течение 1903–1914 гг., во время архитектурного триумфа Полтавского губернского земства архитектора В. Кричевского, в Киеве появилось несколько зданий, проникнутых художественной наивностью возрождавшейся идеологемы: скошенные шестиугольные окна, рушниковый орнамент, сдержанный колорит, симметрический принцип композиции. Эта ветвь модерна была орфографически сложным явлением, здесь требовались покой, устойчивая форма и правильные знаки препинания. Скупым архитектуроведческим пером трудно «разбросать» киевские постройки в «украинском архитектурном модерне» по искусственным направлениям, да и не нужно. Народностилевой характер Городского училища им. С. Грушевского на Куреневке, доходный дом Юрковича на Паньковской, 8, школа Первого коммерческого товарищества учителей в переулке Чеслава Белинского, 3, утраченные дома Щитков-

ского на Полтавской, 4-А, Мазюкевича на Кудрявской, 9-А, доходный дом семьи Грушевских на Никольско-Ботанической, 14, сгоревший в 1918-м, здание городской очистной санстанции в Сапёрной слободке — яркое подтверждение интернационального характера модерна. Он, будто Протей, — в специфических обстоятельствах способен приобретать нужные формы и, оставаясь Протеем, оттенять индивидуальность мутации. То он львиный маскарон, то изогнувшаяся нимфа, то шестиугольное окно: в кого он только не превратится, пока не обретет собственный образ сонливого старичка, которому грезится мафусаилов век.

Неведомо, судился ли модерну этот «век» (969 лет), но то, что уже сто лет он оказывается в центре просвещенного и непросвещенного внимания, означает большую жизненную инерцию, заданную однажды. Люди, бродящие по улицам, слышали слово «модерн», и горделиво задирают головы, чтобы поглядеть на архимерзкую химерскую харю, пляшущую скалозубом в очи незадачливого любопытца (ул. Большая Житомирская, 8-А), но они уже не увидят объявлений на афишных тумбах; исполненные бесстрастным метранпажем газетные полосы с толстыми, как у слона, ножками согласных; не подберут на тротуаре стильный пригласительный билет с тонюсенькими, как комариный штык, линейками, оброненный дамой с пером. Флексивная архивность этих пожухлых материй пахнет прелью. Камень меньше подвержен распаду.

Архитектура Киева начала XX в. пыталась идти в ногу с общеевропейской, поддерживая равнение на модерн, сложившийся во всех цивилизованных городах. Однако первостатейных образцов, которые

явлены объектами европейских центров, Киев лишен — за исключением, быть может, особняка Городецкого и клиники Качковского на улице Олеса Гончара, 33, в которой умер Пётр Аркадиевич Столыпин. Роль двух главных центров России — Санкт-Петербурга и Москвы — в становлении модерна тоже неодинакова, однако роль южной столицы не может быть сопоставлена с ними по качеству. Широко и развит московский модерн, в котором сложились малоразвитые в Петербурге и Киеве стилистика неорюс и модерн рационалистический. Там трудились М. Врубель, Ф. Шехтель, И. Иванов-Шиц и Л. Кекушев. В Санкт-Петербурге получила распространение неизвестная в Москве и малоизвестная в Киеве локальная разновидность модерна — северный модерн: потому что до Финляндии рукой подать (одно из исключений: Большая Васильковская, 14, архит. П. Свадковский, 1914 г.). Но ни в Москве, ни в Петербурге не было столь имперски непонятного явления, как творчество Городецкого или «украинский архитектурный модерн»: это родное, почвенное, свобододлюбивое.

Модерн был грандиозной стилизацией на тему Новейшего времени: от экслибриса и книжной виньетки через архитектурную форму к живописи Врубеля (или наоборот?). Потому архитектурные формы фасадов, стилизованных в духе модерна, несмотря на их несоответствие внутренней планировочной структуре, могут восприниматься как художественная целостность, близкая произведению искусства. Модерн — лакмус, с помощью которого исторический стиль испытывался на «жизненную прочность», на соответствие современности. Взяв на себя социально значимую архитектурную миссию,

модерн совершил с ней паломничество по европейским городам, и с началом Первой мировой войны прекратил существование. Война, как и модерн, только отчасти романтична, и потому вместе они существовать не могли: трагедия войны накрыла волной равнодушия сатирическую драму модерна.

Как фресковая живопись в средневековых церквях и соборах была иллюстрированной Библией для неграмотной паствы, так модерн на улицах Киева был повествованием о европейской культуре начала XX века для далекого от этой культуры среднего горожанина. Идти путем модерна значило двигаться по дороге просвещения и образованности. Модерн остался камертоном, коим поверялась метонимическая гармония стиля предыдущей поры, и новым словом киевских архитекторов (как и харьковских, московских, нижегородских, львовских). Появившись в противовес официальному академическому искусству, со временем сделавшись официальным и почти академическим, этот стиль ежели не заслонил по численности проявлений стилистическую финифть обычного киевского строительства, то наверняка осел в городской ткани, поблескивая в рядовой застройке рыбьими чешуйками майоликовых вставок, картинными галереями по-звериному серьезных кариатид и несерьезных атлантов, детским лепетом инфантильных карнизов, напоминая, что некогда он был художественной целью и техническим средством одновременно.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРАЕФАТИО.....	5
I. РЫБА ДНЕПР: Эпопея.....	7
II. ЕЛОВЫЕ ДОСПЕХИ ТРОЯНСКОГО КОНЯ .....	69
III. ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ ОДНОГО ПРИБОРА: Предмет и процесс .....	83
IV. ИЗ ВИЗАНТИЙСКОГО АЛЬБОМА: Спортивно-зрелищное оформление государства .....	97
V. ПАЛЛАДИО, И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА .....	113
VI. БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ АНГЛИЙСКОГО СТЕКЛА .....	129
VII. НАМЕСТНИЧЕСТВО КИЕВСКОГО МОДЕРНА .....	151



Академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

*Наукове видання*

Андрій Олександрович Пучков

АРХІТЕКТУРНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ НАРИСИ  
ФЕНОМЕНИ, ЯВИЩА, РЕЧІ

ISBN 966-8613-32-5

Головний редактор А+С — *Б. А. Єрофалов*  
Редакція — *С. В. Сімакова*  
Комп'ютерний набір, верстка, препринт — *О. С. Червінський*  
Коректура — *В. В. Святогорова*

Здано до складання 16.01.2008. Підписано до друку 30.01.2008.  
Формат 70 x 100 1/32. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітури «Мысль», «Лазурский».  
Ум. друк. арк. 6,6. Обл.-вид. арк. 5,5. Наклад 300 прим. Вид. № 34. Зам. № 8-8.

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ  
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18, тел. (044) 529-2051  
*Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002*

ТОВ «Видавничий дім А+С»  
Україна, 04071, Київ, вул. Лук'янівська, 63, оф. 97, тел. (044) 496-9824  
*Свідоцтво ДК № 2270 від 25.08.2005*

Видруковано у ТОВ Друкарні «Бізнесполіграф»  
Україна, 02094, Київ, вул. Віскозна, 8, тел. (044) 503-0045

Printed in Ukraine