

1800  
A

Библиотека / Абсолют

Паола  
Дмитриевна  
Волкова

Albertus Durerus Natus  
ipsumque propriis locum  
gebat in coloribus quibus  
anno XXVIII.

# Paola

От Древнего мира  
до Возрождения

Librar*A*bsolut

Мост через бездну

Паола Волкова

**От Древнего мира до  
Возрождения (сборник)**

«Издательство АСТ»

2016

УДК [7.03:008](4)  
ББК 71.05(4)+85(4)

**Волкова П. Д.**

От Древнего мира до Возрождения (сборник) / П. Д. Волкова —  
«Издательство АСТ», 2016 — (Мост через бездну)

ISBN 978-5-17-096280-8

Книга «От Древнего мира до Возрождения» объединяет в себе три тома серии «Мост через бездну» – легендарного цикла лекций Паолы Волковой, транслировавшегося на телеканале «Культура» и позже переработанного и изданного «АСТ». Паола верила, что все мировое искусство, будь оно античным или современным, – начиная от Стоунхенджа до театра «Глобус», от Крита до испанской корриды, от Джотто до Пабло Пикассо, от европейского средиземноморья до концептуализма XX века – связано между собой и не может существовать друг без друга. Паола Дмитриевна Волкова – советский и российский искусствовед, доктор искусствоведения, историк культуры, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончила Московский государственный университет (1953 г.) по специальности «историк искусства». Преподавала во ВГИКе на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Паола Волкова – автор и ведущая документального телесериала «Мост над бездной» (2011–2012) об истории мировой живописи для телеканала «Культура».

УДК [7.03:008](4)  
ББК 71.05(4)+85(4)

ISBN 978-5-17-096280-8

© Волкова П. Д., 2016

© Издательство АСТ, 2016

## Содержание

Предисловие ко второму изданию	8
Комментарий к античности	10
Вступление	10
Глава 1. Сближение связей отдаленных (Стоунхендж и театр «Глобус»)	13
Глава 2. Высокие зрелища	23
Глава 3. Бессонница... Гомер...	32
Глава 4. Мост через бездну	42
I. «Ба-гуа» как архаическая космогония Древнего Китая	42
Конец ознакомительного фрагмента.	44



## **Паола Волкова**

### **От Древнего мира до Возрождения**

© Волкова П., наследники, текст, 2016

© Издательство АСТ, 2016

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

\* \* \*



Паола Дмитриевна Волкова  
1930–2013

## Предисловие ко второму изданию

Вы держите в руках новое издание уникальных лекций Паолы Волковой «Мост через бездну». По словам самой Паолы Дмитриевны – это «необычная книга». Она предлагает новый взгляд на историю искусства, на творчество и на личность художника. В книге прослеживаются новые связи между отдаленными, не лежащими на поверхности и перед глазами формами. Как, например, между древней культурой Крита и корневыми традициями испанской культуры – и многое другое.

Паола Дмитриевна говорила о своем проекте: «Мне очень трудно писать. Все всегда удивляются, почему я так мало пишу. Дело в том, что устная и письменная речи отличаются друг от друга... Только в последнее время я научилась писать коротко, экономно, лапидарно. Я сделала очень большой шаг. Я задумала серию из пяти книг, первую из которых я уже выпустила».

Паола всегда была особенной личностью. Ученица легендарного искусствоведа Абрама Эфроса, который «научил главному: стараться независимо и самостоятельно смотреть на предмет искусства», она не только преподавала во ВГИКе и на Высших курсах режиссеров и сценаристов, но и являлась крупнейшим специалистом по творчеству Тарковского. В круг ее друзей входили такие великие люди как Лев Гумилев, скульптор Эрнст Неизвестный, философы Мераб Мамардашвили и Александр Пятигорский, ее портреты писали Николай Акимов и Владимир Вейсберг, работа которого находится в Третьяковской галерее, а художник Дмитрий Плавинский считал, что она лучше всех способна понять и оценить его работы.

Ее лекции были известны в Москве с 50-х годов – на них выросли несколько поколений кинематографистов. Тем, кому хоть раз посчастливилось побывать на лекциях этой удивительной женщины, не забудут их никогда. Блестящий педагог и рассказчик, через свои книги, лекции, да и просто беседы она прививала своим студентам и собеседникам чувство красоты, стараясь достучаться до их души и очистить её от накопившейся серости.

Паола обладала колоссальной внутренней свободой, независимостью характера и необъятными знаниями. Ее движущей силой была страсть, воображение и тонкое понимание вибраций вселенной. Отстаивание своих взглядов требовало каждодневного мужества, и можно было только удивляться, откуда оно каждый раз берется. Всегда красиво и элегантно одета, даже когда вещи были недоступной роскошью, в прекрасной форме, Паола была остроумным и непревзойденным собеседником, готовым поддержать любую тему для разговора. Ее нельзя было не любить и ею нельзя было не восхищаться.

В произведениях искусства она умела видеть то, что обычно скрыто от постороннего взгляда, знала тот самый язык символов, который для других является великой тайной, и могла самыми простыми словами объяснить, что в себе таит то или иное произведение. О лекциях Паолы Волковой можно спорить, с ними можно соглашаться или не соглашаться. Она никогда не говорила, что претендует на научную точность, она приглашала читателя к размышлению об искусстве и мире. «Точка зрения всегда имеет право на существование как предложение к размышлению», – говорила Паола Дмитриевна. Ее лекции становились откровением не только для простых обывателей, но и для профессионалов. Рассказы об античном мире, великих мастерах живописи, их творениях и судьбах были настолько реалистичны и так наполнены мельчайшими подробностями и деталями, что невольно наталкивали на мысль, что она сама не просто жила в те времена, но и лично знала каждого, о ком вела повествование.

«Я полагаю, – говорила Паола Дмитриевна, – что вся та история культуры, которую мы знаем, мы знаем не только благодаря тому, что она является предметом музейного хранения или археологического обнаружения, а еще и потому, что она отвечает на какие-то вопросы и сейчас. Это – непрерывная история комментария. Мы комментируем античность до сих пор. XX век – это век комментария. Это – мост через бездну. Это – эхо, отголоски, отклики. Мы



переговариваемся с нашим прошлым. Это необходимо нам как память, потому что память – это главное. Благодаря этому бесконечному комментарию с мировой художественной культурой мы имеем психологическое, интеллектуальное и душевное богатство. Сегодня несомненный кризис идей и идеологии. Почему бы не взглянуть на мир с иной, не принятой еще позиции. Читателям, особенно молодым, такая книга необходима».

Паола Дмитриевна не успела закончить свой проект, издав при жизни только одну книгу. Прошло больше двух лет с тех пор как ее не стало. Ее мечта создать цикл из пяти книг осуществилась. Сначала книги пользовались колоссальным успехом благодаря циклу передач телеканала «Культура» «Мост над бездной», а теперь они живут своей жизнью.

Настоящее издание представляет цикл «Мост через бездну» в той форме, в которой он был задуман Паолой Дмитриевной – в исторически-хронологическом порядке. В него также войдут ранее неизданные лекции из личного архива.

Книга рассчитана на широкое чтение для тех, кто интересуется литературой по искусству, с диапазоном от античности, европейского средиземноморья до концептуализма XX века.

*Мария Лафонт*

## Комментарий к античности



### Вступление

Уже многие годы студенты разных поколений считают, что я должна публиковать свои лекции по «Всеобщей истории искусства», читанные во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

Это оказалось невозможным, к великому сожалению.

Во-первых, лекции всегда до известной степени импровизация плюс эмоциональное поле контакта с аудиторией. Во-вторых, речь письменная и устная совершенно различны. Мои лекции много раз записывали. И что же? Даже хорошо отредактированные, они плохо читаются. Бесконечно завидую тем, кто «говорит – что пишет».

В лекциях свою задачу я иллюстрирую множеством цитат, воспоминаний о том, как, то или другое впечатление изменялось от непосредственной встречи. Сколько книг прочитано было об афинском акрополе. Но, когда я «встретилась» с ним в 1991 году и поднялась по

ступеням к входу пропилен – все мои знания, все мироощущение было перевернуто, вывернуто. Греческую античность познаешь через Грецию – место ее рождения. Или гениальный храм Посейдона в Сунione. Кем были они, жившие среди камней в непрерывной вертикальности подъемов и спусков, создавшие в преодолении трудностей ту чистую гармонию, которая и сегодня исторгает слезы религиозного восторга, изумления зримого, непроходящего чуда и счастья? Что представляли собой те условия, которые породили никогда не повторившийся феномен гениальности и абсолюта? И начинаешь думать об этих причинах, а не о том, что уже знаешь и можешь прочесть в книгах самых авторитетных специалистов. Это же стало относиться практически ко всему объему моих лекций. Естественным потрясением была «Венера» Веласкеса в Национальной галерее Лондона или живопись Тициана в Прадо, Гойи в том же Прадо, «Автопортрет с Музой» Вермеера в Вене. То, что ты видишь в зрелом возрасте, мало соответствует самым лучшим иллюстрациям и даже самым глубоким текстам. Хотя, конечно, знания, полученные за жизнь, – прочный фундамент нового строительства.

В-третьих. Моя лекционная речь пространна, и для публикации курса потребовались бы тома, что невозможно. А пишу я, напротив, экономно, стремлюсь к сжато-му тексту.

В-четвертых. Со временем содержание курса меняется. Я много путешествую. Вижу мир в подлиннике, а не на картинке. «И чувствую и мыслю по-иному». Постепенно родилась та форма записи, которую предлагает эта книга. О результате судить не мне.

Всего предполагается издать пять книг объемом от античности до концептуализма XX века.

«Мост над бездной» – первая, написанная на материале античности, от которой, как известно, остались лишь фрагменты фрагментов. Их соединение друг с другом (за исключением уставной хронологии) всегда и есть концепция. Несколько тем будут сквозными через все книги. Одна из них – комментарий к античности или то, как «аукается» с ней вся последующая история европейской культуры. Вторая – карнавальное шествие масок сквозь века.

Наше знание прошлого, всемирной или отечественной истории или даже просто нашей собственной жизни меняется со временем, и факты очень важны, но не абсолютны.

Как многое изменилось в нашем представлении, когда в марте 1971 г. в Шеньси близ нынешнего Сианя крестьяне рыли колодец и... началось открытие гробницы императора Шихуанди – «Первого императора» династии Цинь, – жившего в III веке до н. э. На свет из-под курганов вышло терракотовое войско императора – войско вечности. Это открытие конца XX века существенно изменило не только представление об истории, культуре, искусстве Древнего Китая, но вообще картины мира. А ведь мы сегодня видим сравнения и взаимосвязь там, где еще 100 лет назад ничего видеть было невозможно. Таких примеров много. Фениксы истории встают из пепла весь XIX и XX век, особенно XX век. Картины мира меняются, и мы не можем не считаться с этим. Мы обязаны задавать себе вопросы. Вопрос главнее ответа. Так вот, наша задача – сделать попытку задавания вопросов на протяжении предполагаемых пяти книг, если хватит сил и времени их издать. Как известно, сегодня время предельно сжато, и автор уже сильно немолод. А хотелось бы ответить на множество вопросов.

Наше сознание, наша память – монтажны, все зависит от контекста. Побежденные объявляют себя победителями, а свидетели – активными участниками событий. Объективного описания всемирной или собственной истории не бывает. Мой знакомый мальчик впал в историческую истерику, увидев гроб Наполеона под куполом «Инвалидов». Как смеют французы так чтить врага России! Думается, что историю делает история. Люди лишь талантливые либо бездарные ее рекруты. Со-творцы или разрушители.

Так что «точка зрения» всегда имеет право на существование, как предложение к размышлению. Факты остаются – меняется контекст. Но и факты со временем уточняются в зависимости от археологии или архивистики.

К каждой из глав этой книги прилагается небольшой альбом иллюстраций. Хотелось бы бóльший, но таковы условия издания. Написана книга популярно, все же предполагая некоторый запас предварительных знаний.

Автор от всей души благодарит за помощь в предполагаемом проекте Олега Галушко и Дмитрия Гурджия. А также Марию Гогосову-Лафон и сотрудников Высших курсов сценаристов и режиссеров.

Паола Волкова

## Глава 1. Сближение связей отдаленных (Стоунхендж и театр «Глобус»)

*«Тот, кто когда-то думал и действовал, и поныне мысль и действие. Ничто истинно сущее не умирает».*

*Джон Ди*

В 1996 году во время пребывания в Англии я посетила одновременно Стоунхендж и театр «Глобус», который уже отстроился и давал пьесы Шекспира. Если бы между обоими посещениями был бо́льший промежуток времени, экстравагантная мысль о возможной связи между ними в голову бы не пришла.

Но Стоунхендж стал настоящим потрясением. Останки мегалитического святилища производят действие (не впечатление – действие) монументальной силы, энергетической встряски. И сразу, разумеется, рождаются вопросы, на которые нет ответа. И еще странное ощущение, будто весь ансамбль отделен, окутанный некой невидимой материей, несмотря на то, что тогда к святилищу можно было подойти близко. В магазине Стоунхенджа продавались брошюры с планами архитектурной реконструкции. Под видимой научностью информации практически не было. Очевидна и условность времени сотворения и назначения древнего ансамбля. Одно было ясно, что Стоунхендж (как и следы других подобных ему сооружений) – место культовых солярных мистерий, и это для нашего эссе, быть может, основное. Здесь было место Вселенской мистерии, преобразующего магического действия, соединяющего ритуал с театром.

Театр «Глобус» тоже интригующее место. В нем все было интересно, но особенно – музей театра, который неожиданно навел на мысль о «связях отдаленных» двух сакральных ансамблей, между которыми, возможно, три с половиной тысячи лет, а то и больше. Но это время не разрыва, а непрерывности культурных традиций.

Уже в 30-е годы XX столетия издавались серьезные работы о мегалитических ансамблях Британских островов. Современная хронология относит сооружение Стоунхенджа к 3000 годам до н. э., то есть к эпохе египетских пирамид, кносских лабиринтов, чертежей на плато Наска, Тиринфу в Греции и всем загадочным, т. е. нерасшифрованным «чудесам света».

«Мегалиты» служили одновременно солнечно-лунными обсерваториями и храмами, в которых велись священные календари. Ученые-жрецы «обеспечивали плодородие земли и процветание общества, управляя магнетическими витальными потоками в земной коре», – так писал историк Фостер Форбс в книге «Неописанное прошлое».

В 70-е годы XX века многие исследователи Стоунхенджа, например Г. Грейвс в книге «Каменные иглы», подтверждают мысль Форбса о взаимодействии мегалитов с магнетическими потоками невидимого взаимодействия, несомненно связующих космос и землю. В любом случае, кем и когда строились сооружения, неизвестно. Наше время исследования космоса и воздухоплавания возвращается на новом витке к древней теме единства всего сущего на Земле и в Божественной Вселенной. К вопросам о непрерывности материи, словом, к тому, что и было фундаментом древнего знания, культуры и искусства. Конечно, обсуждается и тема «следа Атлантиды». Но это лишь гипотеза. Значительно интереснее для нас то, что храмы-обсерватории строились на основании исчезнувшей науки – как называли ее в Средние века, «магической геометрии».

Когда возникла «магическая геометрия», точно неизвестно. Но все древнее искусство Египта, Месопотамии, Крита, Греции, соборы Средневековья, Возрождения – все исчислялось и строилось на основании древнего знания о синтезе всех элементов культуры. Ни фигура, ни число, ни цвет не были однозначны, одномерны. Каждое число, знак, форма имели множество смыслов от утилитарного до мистико-символического. Например, числа три или восемь были

еще и значениями неба, Вселенной и т. п. Треугольник, пирамида, круг, ромб – все священно, как и число, все имело магическое значение, скрытое от непосвященного. Природа и человек связаны. Мир не состоит из земли, воды, человека отдельно – законы жизни, измерения, смыслов едины. Круг – чертеж Вселенной, ее пространства и времени или бесконечности и безначальности времени и пространства. Круг содержит внутри себя не только пространство и счет времени, но символические образы, которые свидетельствуют о безграничности. Такой фигурный и числовой символизм всеохватен и также входит в понятие «магической геометрии». Круги камней-великанов (неизвестно откуда взявшихся) устанавливались в соответствии с наукой, условно называемой пифагорейской (также магическая геометрия) уже задолго до самого «пифагорейства». Единицей измерения служил мегалитический ярд – 2,72 фута. Большую роль играло то, как устанавливались камни святилища, что они значили во время солнцестояния.

Композиция Стоунхенджа – центрическая с двойным рядом камней-колонн и алтарем на восток, к восходу солнца. Мегалитом или Амфалом также было отмечено и место в древних Дельфах, представляющее собой (по мысли исследователей) максимальное энергетическое средоточие, связь земных энергий, «пуп Земли». А также, согласно древней традиции и мифологии, место пророчеств. Древний сферический ансамбль – точно рассчитанный двойник космических сфер. Он – правильно устроенное долговечное сакральное пространство. Об этом много писал Мирча Элиаде в исследовании «Космос и история»: «...мы не будем останавливаться ни на происхождении, ни на структуре и эволюции различных космологических систем, которые углубляют и обновляют древний миф о космических циклах. Мы упоминаем космологические системы лишь в той мере, в какой они отвечают на вопрос о смысле истории, человеческого опыта, совокупности человеческого переживания, находящихся в круге архаического восприятия». (М. Элиаде, «Космос и история», М.: 1996, с.205)

Мы ничего не знаем о строителях. В прах рассыпался мир временный, остался истинный и абсолютный, доказывающий, что мифология исторична, а наука сильна тайнописью. Все, что создавалось когда-либо, имеет свою реальную среду творения: культуру, людей, погоду, еду, взаимоотношения. Это, скажем, строительные леса культуры. Они смываются временем, остается лишь предмет строительства и наши гипотезы о нем. Такие храмы как Стоунхендж обязательно возводятся «для кого-то». Кругом былолюдно. К святилищу (и это несомненно доказано) вели дороги паломников, особенно в большие праздники, обычно связанные с циклами природы. «Там чудеса, там леший бродит». Там был магический театр чудес, театр ритуалов и мистерий. Несомненно, театр превращений и метаморфоз. Глобус Стоунхенджа служил площадкой представлений, того действия, что разворачивалось в параллельной, мистериальной жизни. Жрецы и участники действия всегда выступают в гриме, масках, особом платье. Драматургия действия заранее расписывалась, т. е. имела сценарий. Они были проводниками, посредниками между макро- и микромиром, поскольку назначение Стоунхенджа как храма Солнца – Луны вполне космо-эзотерическое. Из-за бытовых пустяков такие святилища не возводят, не тратят столько сил и средств. Стоунхендж – двойной глобус: внутренний малый, скажем, земной, и внешний космический – солнечно-лунный, и они связаны и соединены архитектурой святилища.

Говорят, голубые камни, которые были строительным материалом, доставлялись из Ирландии того времени. Непонятно только: как и кем доставлялись?

Жрецы Стоунхенджа были к тому же врачами, астрологами, прорицателями, устроителями жизни. Мы понимаем, что они знали больше, чем мы, но не знаем, кто они были этнически, социально, как выглядели, какой цивилизации принадлежали.

Примерно за пятьсот лет до н. э. в Британию пришли кельты. Образ древних кельтов, их мифология достаточно изучены и описаны уже со времен Юлия Цезаря. Цезарь в «Записках о галльской войне» рассказывает, что британцы-кельты красятся «вайдой», которая придает

их телу голубой цвет, и от этого «они в сражениях страшней других на вид»; что тело они бреют, а волосы отпускают и носят усы и т. д. Греки в III веке до н. э., в эпоху эллинизма, изображали их мужественными героями. Цезарь замечал и то, какую власть и силу в обществе имеет кельтское жречество – друиды. Вокруг друидов объединяются кельтские племенные кланы. Их слово – закон во всех областях жизни, от воспитания до ведения войны и мира. Кельтская обрядовость дошла до нас в наложении легенд, в мистических образах главных богов – Одина и Луга. Все таинственно мерцает в бесконечности пересказов и свидетельств. Греческий историк Аполлодор в «Мифологической истории» утверждает, что именно у кельтов Геракл подсмотрел мистерии юношеских игр посвящения в мужи. Он описывает, как отроки прыгали через костер, метали копье, бились на мечах, скакали на лошадях со свастическими татуировками на обнаженных телах. Геракл считается основателем Олимпийских игр в Древней Греции, подсмотренных у кельтов. Друидов сравнивали со всеми мудрецами древности. Они обучали молодежь, следили за исполнением общественных норм поведения. Но главное – строго хранили тайны посвящения и никогда не записывали свои знания, а передавали их лишь в устной традиции. Только личное обучение обеспечивало надежность того, что знания медицинские, строительные, религиозные не попадут в руки невежд и безответственных людей. А потому традиция предписывала тщательный отбор учеников и долгое серьезное обучение. Устная традиция передачи знаний в древних культурах имела этическое значение. Опасно «знание» в руках невежд и бездарных людей. Страшным наказанием было отлучение виновных от жертвоприношений, так как человек отлучался от Бога и помощи свыше, становился слабым.

Их религия основывалась на вере в бессмертие души и ее способности к реинкарнации, а также к переселению в другое тело. Они знали, что смерти нет, а потому нет и страха смерти. Они боялись не смерти, а нарушения законов. Друиды много знали о Вселенной и ее связи с человеком и природой. Назначение Стоунхенджа как нельзя более соответствовало мистикокосмогоническому миропониманию кельтов, общей для древней мудрости веры в единство мира. Вот почему в европейской истории строительство Стоунхенджа и других храмов приписывали кельтам-друидам. Вся средневековая традиция связывает таинственные мистерии Стоунхенджа с друидами, а не с теми, кто его строил в действительности.

Друиды существуют и сегодня. У меня есть в Лондоне знакомые друиды. Они собираются в Стоунхендже в дни летнего солнцестояния для своих обрядов. Но друиды сегодняшние имеют такое же отдаленное отношение к старым кельтам, как современные итальянцы к римлянам, современные греки к жителям Эллады, а арабы – к краснокожим современникам великих пирамид.

Друиды не были единой кастой, внутри была своя иерархия. Были женщины-пророчицы, общавшиеся с духами лесов, деревьев, трав.

Они знали, что вся природа во Вселенной наделена равным сознанием и равной возможностью общения. Философия пантеизма – учения о духовном единстве мира – была свойственна многим древним учениям Востока и Запада. Хотя сам термин «пантеизм» введен английским философом Джоном Толландом только в 1705 году. И поныне жива старая традиция одушевления всего, что растет, календарь трав, принадлежность типа человека к тому или иному дереву: клену, ясеню, ели и т. п. Именно на Британских островах до недавнего времени были живы пикты – «малютки-медовары в пещерах под землей», эльфы, гоблины, феи. Мир «Сна в летнюю ночь» Шекспира, сказы Шервудского леса.

Внутри касты друидов были жрецы-поэты, жрецы-певцы. Их звали барды. Барды-жрецы – провидцы, память мира. Они знают огромное количество стихов, исторических сказаний, преданий. «Бо вещей Боян», видимо, тоже был бардом. Барды – хранители, носители легенд и преданий. Великим бардом был и Гомер, произведения которого стали для греков и Европы учебниками истории. Возможно, благодаря бардам мы что-то знаем о них и помним. Жесткие, закрытые для мира, друиды ценили и понимали религиозно-общественную значимость

поэтов и представлений, их способность объединять людей словом. Они знали созидательную и разрушительную мощь эхолотики «всеслышимости и всеотклика», а потому возлагали на носителей этого чудесного дара большую ответственность. Нашему времени и нашему сознанию сегодня трудно представить культуру, которая живет в состоянии взаимной слышимости. Имеется в виду не просто слуховая слышимость, но понимание друг друга и адекватное отношение к информации. Нарушение акустического эффекта «слышимости» приводит к распаду общества – вернее, свидетельствует о распаде.

В диалоге бога Луга, покровителя искусств, с «привратником» Тару – дворца верховного бога Нуаду, Луг предлагает себя во всех качествах: и плотника, и врача, и воителя, и чародея. Но привратник отвечает на все предложения отказом: «Ты нам не нужен, есть у нас чародеи, а немало друидов и магов». Наконец Луг предлагает себя в качестве лица, сведущего в искусстве, пении и игре. И тогда пропустил его привратник, и он «воссел на место мудреца, ибо и вправду был сведущ во всяком искусстве». Этот диалог красноречив. Поэты, наделенные даром голоса и слов, сведущие во всяком искусстве, наделяются званием мудреца. Поэты и художники – Божьи дети, хранители памяти народа. Таким образом, Стоунхендж несомненно был местом сложных театрално-поэтических мистерий под покровительством бога бардов Луга. Современные друиды тоже ходят в Стоунхендж непременно с гитарами. Стоунхендж всегда был местом авторской песни и мистерий.

Кельтский мир в свое время соединяется с германо-скандинавским. Бог Один, возглавивший германо-скандинавский пантеон, был покровителем воинов, прорицателем, родоначальником элитных фамилий. В сложной кельтско-германской мифологии в результате все превосходно соединилось. Провидческий дар Одина трагически-торжественно выступает в рассказе о том, как Один-Вотан, пронзенный собственным копьем (!), девять дней висел на мировом дереве Иггдрасиль, после чего получил от великана Бельторна рунический алфавит – «руны мудрости». В этом мифе все значительно: и путь инициации через священное копье, и древо познания, и обретение священных рун письменной речи. Быть распятым и вновь воскреснуть для новой ступени бытия через слово. Тема копья Одина-Вотана странным эхом повторяется в легенде о копье римского воина Лонгина, которым он пронзил на Кресте сердце Христово. Удар копья и древо Креста, распятие – с давних пор высокая трагедия воскрешения пророка и поэта.

История рассказывает, что в 63 году новой эры в Британию прибыл Иосиф Аримафейский для крещения острова.

Кем был Иосиф Аримафейский? Согласно свидетельству всех четырех евангелистов Иосиф был тайным учеником Христа, богатым человеком. Он пришел к Пилату и просил тела Иисусова. «Он, купив плащаницу и сняв Его, обвил плащаницею и положил Его во гробе, который был высечен в скале; и привалил камень к двери гроба». (Евангелие от Марка, 15:46). От Матфея и Луки узнаем, что Иосиф сам высек гробницу в скале, положив тело в «новом своем гробе». Евангелист Иоанн пишет, что он также просил Пилата «снять тело Иисуса, и Пилат позволил. Он пошел и снял тело Иисуса» (Евангелие от Иоанна, 19:39). Иосиф Аримафейский принимал участие в самом таинстве погребения в Пещере и снятии со Креста, т. е. финальной части житийной трагедии. Аримафейские свидетельства рассказывают о том, что Иосиф подставил чашу к ране распятого, и в нее излилась кровь Иисуса. Согласно легенде, Иосиф привез «под платком» чашу, в которую собрал кровь распятого Христа. Возможно, это была чаша Тайной вечери – чаша первого причастия апостолов, Евхаристической мистерии Учителя. Далее начинается история чаши Грааля, споры о которой не утихают по сей день. Является ли чаша Тайной вечери чашей Грааля? Возможно ли, что Иосиф – ее владелец? Наверное, интересен не ответ на вопросы о чаше, а многочисленные сказания о ней. Эта поэтическая традиция дошла до сего дня и вписана в культуру отдельной темой. Иосиф Аримафейский построил деревянную часовню в местечке Гластонбери. А спустя время на этом месте появи-



лась часовня Девы Марии, а еще позднее аббатство. Рассказывают также, что король Арвираг даровал Иосифу земельный участок, где он поселился с несколькими монахами. Однажды, поднявшись на холм близ церкви, Иосиф вонзил в землю посох-копье, и оно проросло и стало боярышником Гластонбери. Возможно, не стоило бы упоминать чашу Грааля и Гластонбери, если бы не примечательные обстоятельства, связывающие одновременно это место со Стоунхенджем и королем Артуром. Согласно давним наблюдениям аббатство Гластонбери связано со Стоунхенджем единой темой пути паломников, «дорогой теней», меридианом великого Пути. Гластонбери – место легенды, равно связанное и со Стоунхенджем, и с циклом «Артуровских легенд». Жизнь короля Артура датируется VI веком. Но только в XII веке его имя облекается исторической легендой.

XII и XIII века в Европе трудно определить кратко. Время расцвета всей готической культуры, время Крестовых походов, строительства великих соборов, расцвета алхимической науки, магической геометрии и рыцарских романов-поэм. Культура буквально взрывается идеей любви к Прекрасной даме. Дева Мария покровительствует и царит не только в странах, объединенных Крестовыми походами, но и во владимирской Руси.

Русский князь Андрей Боголюбский был особенно ярким почитателем культа и праздников, связанных с образом Богородицы, т. е. учреждением «богородичного культа». Он привез на Русь из Вышгорода икону Владимирской Божьей Матери, поставил храм Покрова на Нерли. Нежный, женственный, песенно-гармоничный, он и сейчас поражает особой высокой гармонией и красотой, а стены его украшены женскими ликами, значения которых не расшифрованы до сих пор. Князь Андрей обожал свою жену, но был убит ее пьяными братьями бессмысленно и жестоко. За что? Что стояло за убийством князя Андрея?

XII и XIII века – время рыцарства. А что за рыцари без Прекрасной Дамы? Позже подробно поговорим об этом времени, его строителях и героях, новом изображении и новом культе женщины. Сейчас оно нас интересует, поскольку связано с темой Стоунхенджа.

Король Артур, его королева Гвиневра (она же Прекрасная Дамы), его сподвижники – идеальные образы эпохи рыцарства. Их имена, деяния и подвиги украшают миниатюрами книги, воспеты странствующими бардами и романами-поэмами, напоминающими современные фэнтези. Их подвиги сильны, особенно если враг волшебен, невидим или предстает в облике фантастических драконов. Чудеса, превращения, метаморфозы просвечивали исторической реальностью, документальностью отношений, предательством в семье сыновей и близких родственников – равно как и беззаветностью друзей-вассалов.

Рыцарь-крестоносец Кретьен де Труа написал «Роман о Персевале», «Песни» и роман «Взятие Константинополя». Последователь и преемник Кретьена Робер де Борон свое творчество прямо адресует Иосифу Аримафейскому в «Романе о Граале». «Ему гонцом Христовым будь. И укажи далекий путь. И по тому пути На Запад навсегда уйди с Граалем и с общиной всей. («Роман о Граале», СПб: 2000, с. 215).

Среди рыцарей-паломников славен и Вольфрам фон Эшенбах с романом «Персифаль». Тема рыцарей и чаши Грааля в эпоху Ричарда Львиное Сердце и Саладина становится романтической крестоносцев – темы того времени.

А Робер де Борон, кроме всего, написал еще поэму «Мерлин». Мерлин – одна из центральных фигур Артуровского цикла. О Мерлине писал великий Готфрид Монмутский в «Истории британских царей» в том же XII веке. Царю Аврелию Амброзию Мерлин помогает одолеть драконов и вернуть законное правление. Воцарившись, он хочет увековечить память о погибших в борьбе с врагом героях и поручает это сделать Мерлину. Имя волшебника Мерлина принадлежит к числу тех, кто стал вполне реальным историческим персонажем нашего сознания. Был ли он, или это некий собирательный мифологический персонаж, востребованный временем и культурой, неизвестно. Однако плотность литературного воплощения делает его фактом истории, и мы не можем расстаться с ним. Мерлин чародейной силой пере-

носит в Британию из Ирландии камни, названные «хороводом гигантов». Человеку было не по силам привезти и установить такие камни. Талантами поэтов, принятыми за исторический факт легендами, усилиями Готфрида и де Борона Мерлин был признан автором и создателем Стоунхенджа. Стоунхендж в XII веке становится памятником героям-рыцарям прошлого и волшебным местом, надолго связанным с именем Мерлина. Согласно одной из версий, «Круглый стол» был свадебным приданым отца королевы Гвиневры, и она привезла его в Камелот. Другая же версия приписывает «Стол» – мудрости Мерлина, как и строительство Стоунхенджа – памятника легендарным воинам. Артур, согласно одной из версий, не умер. Как и Мерлин, он спит в пещере таинственного пологого холма в одиннадцати милях от Гластонбери. Крест с именем Артура был лишь условным надгробием над его прахом. А часовню Девы Марии над старой церковью Иосифа Аримафейского возвели в XII веке, в 1184 году. Приписывая величайшее загадочное внечеловеческое творение Мерлину, современники Крестовых походов хотели подчеркнуть мощь благородного преодоления. Какая красивая легенда, но она явно не совпадает со временем подлинных строителей мегалитического театра мистерий. Равно как и друиды. Все эти легенды – свидетельство непрерывного интереса к Стоунхенджу. В XII веке хотели так же стать строителями Стоунхенджа, как и в IV до н. э. Объяснить чудо глобусного театра преобразований природы хотят и в XXI веке. Увы, пока тщетно.

И Стоунхендж, и Гластонбери оставались и в XVI веке связанными с исторической поэтикой и легендой. Король Генрих VIII, правда, разорил аббатство, позарившись на его сокровищницу, и, видимо, увез знаменитую библиотеку, которая затем и исчезла без следа. Судьбу библиотеки аббатства часто сравнивают с судьбой библиотеки Ивана Грозного. Так и не понятно – была она или нет. Тогда же, в XVI веке, найден и каменный крест – надгробие на могиле Артура и прекрасной Гвиневры. Рассказывая эту легенду, я вступаю на зыбкую почву. Крест воспроизведен в книге историка и антиквара Уильяма Кэмдена «Британия». По прошествии многих веков, в 1981 году, крест Артура и Гвиневры якобы найден рабочими при раскопках, но потом попал в частные руки. Эти частные руки показали крест в Британском музее, но передать Музею бесценный экспонат отказались, с тем и концы в воду. Уильям Кэмден – личность замечательная. Это он в конце XVI – начале XVII века давал публикации о Стоунхендже и привлек к нему общее внимание сокровенными рассказами и археологическими изысканиями. С книгой Уильяма Кэмдена было знакомо образованное общество Англии. Хотелось бы подчеркнуть, что на рубеже XVI и XVII веков не только благодаря Кэмдену Стоунхенджем очень интересовались – его назначением, феноменом, легендами вокруг таинственной архитектуры.

Вторая половина XVI и начало XVII века – елизаветинский ренессанс, «золотой век» английской культуры. Философы Томас Гоббс, Фрэнсис Бэкон, Генри Мор, Ральф Кидворт, расцвет Кембриджа, просвещенный клан семьи поэта и воина Филиппа Сиднея, расцвет елизаветинского театра, наконец, вершинная фигура времени – Шекспир – говорят сами за себя.

Фрэнсис Бэкон – гениальный ученый, алхимик, астролог, маг, философ, лорд-канцлер – до сих пор интересуется мировую историю. Одно время его считали автором некоторых произведений Шекспира. В сочинении «Новый органон» он говорит о четырех «идолах» человечества: «идолы племени», «идолы пещеры», «идолы рынка», «идолы театра». Если вдуматься, четыре «идола» Бэкона и сегодня остаются теми же идолами. Прекрасная тема для исследования о Бэконе и современности. О неподвижности и движении в сознании человечества. Весьма современно, не правда ли? Фрэнсис Бэкон был свидетелем и участником процесса становления профессионального театра в Англии. Бэкон понимал мощную объединяющую силу театра. Он заказал Шекспиру пьесу «Буря» как подарок для одного весьма таинственного бракосочетания.

И сегодня Уильям Шекспир, человек, не снявший маски, великий бард, как его называли современники, кажется центральной фигурой елизаветинского ренессанса. Но тогда, при жизни, какое место было ему отведено? Кто он? Второстепенный актер на роли «королей» и пайщик одной пятой пая труппы «лорда Камергера», возглавляемой актерской семьей Бёр-

беджей? Страфордский Уильям Шекспир, не получивший никакого образования, но писавший пьесы для труппы Бёрбеджа. Или вельможа, пятый лорд Рэтленд, женатый на Елизавете Сидней, знавший многие языки, историк, философ, образованнейший человек, гениальный драматург и поэт Шекспир? Где правда? Англичане до сих пор возят экскурсии в Стенфорд. И мог ли Шекспир из Стенфорда «судить о тайной сущности вещей»?

Я люблю один рисунок из английской книги 1612 года Генри Питчема, друга семьи Рэтлендов. Внутри овала из листьев дикой маслины (лаврового венка) нарисован деревенский балаган для ярмарочных представлений. Рука неизвестного из-за шторки делает надпись на развернутом картуше. Шекспир-маска, рука невидимки из-за ширмы балагана. «Весь мир – театр. И люди в нем актеры». И мы не знаем, кто пишет этот текст, трагический и веселый. И не имел ли в виду сэр Генри Питчем, друг Рэтлендов, автора, нареченного Шекспиром? А что, если этот аноним и есть гениальный поэт, и сэр Питчем знает причину, по которой он не может показать своего лица?

И почему тот единственный, чье имя известно всем, анонимен? Зато мы знаем поименно остальных действующих лиц истории Елизаветы I Тюдор и Якова I Стюарта и всех знаменитых и не очень знаменитых современников. Мистификация была в крови, в природе того времени. Все великие ученые были алхимиками, магами, астрологами. В те великие времена науки еще не разделили по направлениям. Инженерные науки не были отделены от теоретических, теологических, философских. Алхимия, астрология, магия заключали в себе все виды познания. Таковы Леонардо, и Кеплер, и Джордано Бруно, и Нострадамус, и Дюрер, и Фрэнсис Бэкон... Все имена перечислить невозможно. Рассказывают, что у Фрэнсиса Бэкона была такая система зеркал, что он видел происходящее во всем мире. Та же мысль в другой форме повторена театром «Глобус». В основании познания мира лежало представление о единстве мира, и театр «Глобус» – модель мира, а драматургия Шекспира подобна зеркалу Фрэнсиса Бэкона. (Такое же зеркало в XVIII веке создал философ Эммануил Сведенборг.)

Что театр – зеркало, о том немало сказано драматургом. Его же театр – зеркало Бэкона и Сведенборга. Оно планетарно, глобусно, универсально. В нем волшебство мистерий соединено с фарсом жизни, также исторической хроникой. Чем не Стоунхендж!

Но пуше всего и надо всем стояла Тайна. Эпоха любила Тайну, тайные общества, собрания, занятия, розыгрыши, заговоры. Игру во всех ее проявлениях. Шекспир мог быть философом, актером и драматургом. И еще: игры с собой самим и обществом. И он в главной роли. Гений всегда анонимен. Пусть мерцанье вокруг его имени, как и само его имя, останется навеки. Но известно, что Уильям Шекспир или Шекспер был вместе с Ричардом Бёрбеджем и другими пайщиками создателем одного из первых публичных театров Лондона в Сити – театра «Глобус». Театр «Глобус», где давала пьесы Уильяма Шекспира труппа «Слуги лорда Камергера», был построен в 1599 году, и премьерным спектаклем была трагедия Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь».

Елизаветинский ренессанс – эпоха расцвета театра и сценического искусства. До возникновения профессиональных постоянных театров существовали так называемые бродячие театры. Они переезжали из города в город, давали представления на ярмарках и постоянных дворах. Иногда во дворцах вельмож, в банкетных залах. Лучшие труппы имели постоянных меценатов. Например, «Слуги лорда Адмирала», «Слуги лорда Хенсона». Труппа Р. Бёрбеджа именовалась «Слуги лорда Камергера». Сведения о первых постоянных театрах разноречивы. Возможно, это был театр Джемса Бёрбеджа. Постоянными были Театр Роз и «Медвежий загон» (на месте бывшего медвежьего загона на улице Роз).

Площадки-помосты и ярмарочные балаганы первоначально диктовали принципы театральной архитектуры. А потому они были либо театральными коробками, либо кругами балаганов.

И архитектура театра-коробки и круга-балагана существует поныне. Существует даже мнение, что архитектурным прототипом «Глобуса» был римский Колизей. Вряд ли. Колизей эллипсоидный, а не круглый. Он служил только для специфических спортивных развлечений, гладиаторских боев. Средневековые медвежьи загоны, вероятно, могут сравниться по сути, но не по масштабу, с боями гладиаторов. Это народная забава, которая так и осталась народной в театре по четвергам.

Театр «Глобус» труппы «Слуги лорда Камергера» лишь по видимости напоминает «круглый» театр. Он был иным и по сути, и по принципам внутренней организации пространства. Гладиаторы и медвежьи забавы – это развлечения нетребовательной публики. Шекспира же вот уже 400 лет ежедневно играют во всем мире. Самое название театра – «Глобус» – весь шар земной. В названии театра соединены смыслы небесного тела, всемирной истории, народов, народа и человека. Ибо «Глобус» имеет центр в любой точке окружности.

В сути главного понятия «Глобус» и Стоунхендж зеркально отражают друг друга.

К созданию театра прямое отношение имеет среда, к которой принадлежал гениальный аноним.

Мы не можем не упомянуть здесь о семье Сидней: Филиппе, его сестре Мэри Пембрук и дочери Филиппа Сидней Елизавете – жене пятого графа Роджера Мэннеса Рэтленда. Они все были поэтами и переводчиками, элитой и центром придворного общества елизаветинского времени. Они задавали тон, были родственны Эссексам, дружны с канцлером Саутгемптоном (может быть, именно Саутгемптон и покровительствовал театральной труппе «Слуги лорда Камергера»), Лестером, т. е. первыми лицами королевства. Елизавета Сидней состояла в переписке и перевела на английский язык сочинение Мишеля Монтеня «Опыты». В «Буре» Шекспир ведет полемику через персонажа пьесы с «верным Гонзало», который прямо цитирует идеи Монтеня по ходу представления. Практически все исследователи творчества Шекспира, к какому бы мифу они ни принадлежали, говорят о тесной творческой связи между всеми героями елизаветинского «золотого века». Даже «Сонеты» или поэма «Голубка» есть труд до какой-то степени коллективный, шифрующий отношения между Сиднеями, Саутгемптонами, Бэконом, что были Рэтленды и Сидней сторонниками партии Стюартов и, тем самым, католиками (откуда и неприязнь к протестанту Мальволио). Тесное переплетение судеб, опасности, тайны, театральное существование в масках. Однако сейчас о другом. Когда зашла речь о проекте нового театра, то именно Филипп Сидней порекомендовал Ричарду Бёрбеджу, великому трагику и главе труппы, ученого Джона Ди в качестве архитектора. Если по рекомендации Филиппа Сиднея, значит не без ведома Шекспира и всей компании.

Кем был Джон Ди? Кратко: алхимик, механик, математик, личный астролог и секретный агент Елизаветы I, друг и собеседник Джордано Бруно, Фрэнсиса Бэкона, Шекспира. Он был личностью гениальной. Многие годы он странствовал по всему миру. Особенно его интересовала Гренландия. Гренландия как особая точка земли, мифическая страна Гиперборея была предметом его последнего разговора в переписке или личной беседе с Джордано Бруно. Ди умел предсказывать погоду. Он предсказал бурю, которая развеяла Великую армаду испанцев. Именно Джона Ди сделал Шекспир одним из прототипов мага Просперо, вызвавшего бурю (в одноименной пьесе). Но прототипом Просперо мог быть и сам Шекспир, что не менее вероятно. Так сказать, «автопортрет в зеркале Просперо», или «коллективный портрет в зеркале Просперо», с наставлениями молодоженам, которое и произносит в виде монолога главный герой «Бури». Бэкон и Джон Ди были близки оккультисту – австрийскому императору Рудольфу II, за сына которого, не без вмешательства Фрэнсиса Бэкона, выдали замуж дочь Якова I. Для бракосочетания этой пары, так называемой серебряной свадьбы, и была написана «Буря».

Джон Ди первый перевел на английский Евклида и написал книгу «Пространство Евклида». Ди также был автором правительственного указа о создании основных средних школ

в Англии. 3000 томов его легендарной библиотеки до сих пор находятся в оксфордском книжном собрании. Джон Ди – настоящий просветитель, а во времена почти общей неграмотности театр и был местом обучения и просветительства. Джон Ди был настолько интересным человеком, что о нем написано много книг в XX веке, и в частности, знаменитый когда-то роман Майринка «Ангел южного окна», материалом которому послужила книга Шарлотты Фелсмит «Джон Ди» (1909). Там-то и говорилось о его связях с королевой Елизаветой, графом Лестером и особенно подробно о Филиппе Сиднее и его круге. В 1972 году вышла монография Питера Френча «Джон Ди – маг Елизаветы».

К тому моменту как актеры труппы «лорда Камергера» обратились к Джону Ди, вышла книга Кэмптона «Британия», о которой мы уже упоминали.

Значение бэконовского «идола театра» и, несомненно, личность Шекспира, о которой медиум Елизаветы знал более нас, подтолкнули Джона Ди к изучению архитектуры Стоунхенджа, тайный план которого он понимал. Джон Ди, несомненно, лично ездил в Стоунхендж, знал его обмеры, его геометрию. Понимал связь круга с Луной и Солнцем, т. е. космической сферы с формой глобуса. Он знал не только математическую, но тайную суть предназначения театра преобразований и мистерий Стоунхенджа, т. е., словами Шекспира, «судил о тайной сущности вещей».

Имя Шекспир иногда переводится как «потрясающий копьем». Знак копья, мы знаем, священный. Распятый на нем Вотан получил откровение через магию письменных рун. Неужели образ, внятный нам, не был понятен жившим внутри столь сложного мира фантазии и легенд магам века XVII? Зритель во время действия посвящался, приобщался к событиям мира видимого и сущего. Истории и драмы души. На флагшток театра «Глобус» всегда вывешивался флаг: черный – для трагедии, белый – для комедии, красный – для исторической драмы. Круглая форма, объединяющая всех зрителей без разницы звания и чина. Только одни – побогаче – сидят, другие – победнее – стоят. Ну и что? Сцена, что очень важно, пропорциями, размером и композицией повторяет алтарный стол в Стоунхендже. А главное – путешествие во времени и пространстве: то в Италию, то в Рим, то в VI век короля Лира, то в собственное историческое прошлое. Как рассказывает нам надпись в музее театра, архитектор строил его на основании расчетов «магической геометрии», т. е. с еще одним, дополнительным смыслом числовых величин и их соотношений. Козырек над сценой «Глобуса» украшен светильниками, на которые ориентирован и Стоунхендж: Солнце, Луна, знаки зодиака. Это навес над сценой, над действием, картина, соединяющая действие – звездное небо – народ.

«Глобус» – шар земной. Манифестация трагических страстей и дел человеческих, постоянно повторяющихся в истории, когда бы они ни случались. «Весь мир – это театр» было лозунгом «Глобуса». Вечно будет повторяться история Лира и его дочерей, любовь Ромео и Джульетты, истории слепоты и страсти. Театр обучает и просвещает. Общечеловеческий опыт сжимается до рамок сцены, и мы «таковы – каков наш век».

Простите же! Но если рядом цифр  
На крохотном пространстве миллионы  
Изобразить возможно, то позвольте  
И нам, нулям ничтожным, в общей сумме  
Воображенья силу в вас умножить.

Так Шекспир обращается к зрителям и просит их включить воображение в мистику, соотнести свой опыт с драмой.

«Глобус» – не только шар земной, он, как мы упоминали, часть огромной Вселенной. Он – точка, где происходит преобразование, обмен идеями и образами. Актеры же – оркестр, транслирующий мировую мистику.

Театр, построенный по законам пифагоровой геометрии, учитывает идеальную акустику, законы акустического эффекта – «слышимости» – главный момент любого объединяющего пространства. От «Глобуса» до Стоунхенджа и древних святилищ. Слышимость – не только обмен информацией, но понимание, сознание, поддержанное или организованное самой формой сферы.

Почему имя Джона Ди до сих пор не фигурирует как имя строителя? Потому же, почему мы не знаем, кем был Уильям Шекспир. Джеймс Бёрбедж нанял исполнителя-строителя, который был ученым прорабом. А подлинным архитектором, создателем Идеи театра был Джон Ди. Идея «Глобуса» обсуждалась определенным кругом, к которому принадлежали и Ди, и Шекспир. Напомним, что именно его «Юлием Цезарем» открывался театр. Пьесы Шекспира там постоянно играли, за исключением «медвежьих» или (еще того пуще) карточных дней. Мы плохо знаем время, и трудно проникнуть в тайну тех дней. Хоть единой фразой, но вспомним еще о других гениальных «анонимах», вроде Сервантеса или даже Веласкеса, или неанонимных анонимах вроде Рембрандта...

Мы живем в другом мире, и нам трудно представить себе сознание людей, живших в акустическом мире «магической Вселенной». Эпоха эта закончилась где-то в конце XVII века. Сегодня никто не может писать так, как писал великий бард «Двенадцатую ночь». Никто не понимает пружины действия, причины неприязни «веселой компании» к протестанту Мальволио. А ведь именно люди, подобные Мальволио, закрыли в 1644 году театр «Глобус» окончательно. Никто не может написать и «Сон в летнюю ночь» без реальной связи с «фейным миром», с маленькой «королевой Мэб». Мы вне пространства Стоунхенджа, хотя сближение с ним нас манит и влечет. В начале XX века философ новой архитектурной идеи Ле Корбюзье исследовал в нескольких теоретических работах модульную архитектуру греческого ордера «Модулер № 1» и «Модулер № 2» и т. д. В постижении законов гармонии и пропорций он отправился к Эктину и Калликрату. Они были хоть и отдаленными, но единомышленниками Корбюзье, его традиций.

Так почему бы магу-архитектору Джону Ди не поддержать традиции своих единомышленников – звездочетов-строителей Глобуса Стоунхенджа?

## Глава 2. Высокие зрелища

*«Высоких зрелищ зритель...»*

**Ф. Тютчев**

Мы живем в пространстве античности. Античность – часть нашей памяти, нашей культуры, нашей цивилизации.

С тех пор как возник античный мир (средиземноморская цивилизация), и по сей день его образы, имена, мифология, драматургия, философия, его герои не постарели, не утомились от долгого пути, не насытили любопытства поколений. Напротив, все больше вопросов задает нам таинственная духовная прародина. А мы – можем ли мы ответить на задаваемые вопросы? Как возник, откуда взялся тот мир, который сегодня мы условно называем Древней Грецией? Но, может быть, вопрос, которому вот уже два тысячелетия, и есть свидетельство вечной молодости, загадка нашей неутоленной потребности возвращения к истоку. У любой цивилизации своя «античность», свое рождение, хотя документальных свидетельств истока не бывает. Подобно Шамбале – раннее Средиземноморье: оно существует – и одновременно его нет.

Вся античность – это Греция и ее колонии, любая часть того древнего Средиземноморья и Эгейского моря, куда дошла ее культура. Античность – это и Рим, и любая страна, куда дошли легионеры империи. Как две руки, как два полушария – левое и правое. Причем правое условно назовем эллинским миром. Левое – латинским. Иоаким Винкельман, влюбленный в античность немецкий археолог-эллинист XVIII века, написал «Историю античного искусства», еще неточно отличая искусство «греческое» от искусства «римского».

Но сегодня мы знаем, что «полисный мир Эллады» исчез тогда, когда Македонский возмечтал о создании могучей западно-восточной империи. Рим же – идеальный образец, прообраз современной государственности с регулярной армией, юриспруденцией, всеми прелестями больших городов, с «инсулами» многоквартирных доходных домов.

Исчезнув в положенный срок как живые государства, они вошли в культурную генетику веков грядущих. Трудно представить себе, сколько раз в том или ином случае мы поминаем, пользуем, вдохновляемся античностью. Один современный философ сказал: «Вся история современной философии есть лишь комментарий к Платону». Вот правильно найденное слово-комментарий. И эту книгу мы так и назвали – «Комментарий к античности».

Когда и как возникла Эллада? Когда сформировалась ее первичность, ее кровь? «Мифы Древней Греции», мифология античности, которую мы знаем с детства и принимаем за легенду и за исторический факт.

Греческий историк Аполлодор Александрийский начинает свой труд «Мифологическая библиотека» с описания четырех генераций миростановления от Хаоса к Логосу, и это напоминает одновременно начало Книги Бытия и современные научные модели о происхождении жизни на Земле.

«Уран первым стал править всем миром. Вступив в брак с Геей, он произвел на свет прежде всего так называемых гекатонхейров...» (Аполлодор. «Мифологическая библиотека». Л-д Наука. 1972. С. 5). Это были страшные хтонические чудовища, многорукие и многоголовые, непомерной силы. Вслед за ними появились одноглазые киклопы, но и они исчезли, объятые мраком. Затем Уран и Гея произвели на свет титанов и титанид.

Когда природа в страстности живой,  
Неутолимости неистощимых родов  
Выбрасывала в жизнь титанов и уродов, —

писал французский поэт Шарль Бодлер.

Наконец на сцене появился Крон. Восстав с титанами-братьями на отца Урана, он отрубил ему детородный член и сбросил в океан. Тогда родились эринии. Крон, женившись на Рее, родил Зевсово племя. Космогония не указывает на хронологию и на время. Хаосно-хтонический бред не-бытиен и вечен и вне-временен. Изживая себя, хтонические чудовища низвергались в «Тартар» – темную дыру неизмеряемости. Гекатонкейры, киклопы, химеры, кентавры – существа хтонические, не вычлененные из антропоморфности, зоо и биоморфности. Не задерживаясь на процессах биоэволюционной борьбы космических сил, хотелось бы вспомнить образность мифа. Например, Хаоса, который пожирает своих детей. Франсиско Гойя в картине «Уран, пожирающий своих детей» раскрыл современное, внятное нам содержание этого мифа. Широкими мазками, условно пишет художник нечто, теряющее сходство и связь с человекоподобием. Безумие уничтожения. Миф потому и вечно актуален, что воспроизводит общечеловеческие ценности боли, радости, часто полярные понятия, в том числе назидательные и педагогические. Чтобы миф соединялся с историей, он должен реально много раз повторяться во времени. Хаос пожирает детей. Или: когда время войн и катаклизмов пожирает своих детей, знай – наступает хаос. Как точно показал это Пикассо в картине «Герника». Мать-Земля Рея скармливала Крону своих детей до тех пор, пока не научилась их прятать.

Посейдона, например, она спрятала в мировом океане. А вместо Зевса дала папаше слопать камень в пеленках.

Рея отправилась на Крит, где в пещере горы Дикте (любой турист может и сегодня на Крите ознакомиться с пещерой Дикте) родила Зевса, отдав его на воспитание нимфам Адрас-тее и Иде. Нимфы его воспитывали и кормили молоком Амалфеи (козы) из ее «рога изобилия». Из шерсти Амалфеи плелись тонкие нити пути и познания. Ариаднин клубок был тоже из шерсти чудесной козы.

Вспомним о рождении и младенчестве Зевса. Здесь мифологическое начало всех начал. Здесь миф облекается историей. В изобразительном искусстве сюжет младенчества бога богов практически отсутствует. Лишь на Александрийском эллинистическом барельефе II века до н. э. изображен толстенький малыш, которого из «рога изобилия» кормит изящная молоденькая дама. Мирная, безмятежная буколика в духе александрийской школы. Изнеженность александрийского рельефа была картиной II века до н. э., а не реального незапамятного времени.

На Крите с Зевсом произошла удивительная история. Пока няньки-нимфы перетаскивали его с места на место, он потерял свой пупок. Зевс потерял свой пупок на Крите. Образность сюжетов любого мифа многозначна. Именно на Крите происходит разрыв поколений и времен. Как бы начинается новая история, другая. И действительно, в дальнейшем Зевс, подняв своих братьев и сестер, совершает некую космическую революцию, беспощадную в отношении беспмятных предков, во имя утверждения того миропорядка, тех представлений, которые по сей день в нашем культурном сознании есть основа всей античной идеологии.

Мы пересказываем греческие мифы, связанные с Критом. Изобразительными сюжетами самого Крита эти истории не подтверждаются. Никакого Зевса они не ведали. Это поздние сказания, греческая мифология, отсчитывающая зевсово время от Крита.

Мифология называет остров Крит местом конца и начала разрыва. «Гигантомахия» – так называется действо, мистерия борьбы с титанами – популярнейший в Греции сюжет. Грандиозный, пафосно-трагический размах обретает он в горельефах знаменитого Пергамского алтаря, подлинник которого находится в Берлине. Гигантомахия Пергамского алтаря – уже комментарий к мифу, отдаленный от рождения мифа на бесконечность пути. Можно считать, что, к примеру, художник XIX века Гойя и авторы алтаря равно удалены от времени события. 120-метровая лента в композиционном монтаже разворачивается перед нами скульптурной эпопеей. Ученые утверждают, что цари малазийской эллинистической деспотии Пергама Аттал и



Евмен II соорудили алтарь и принесли на нем жертвы, восславив богов-победителей. Одновременно мифологический текст иллюстрировал и собственную победу над варварами галлами.

Эта грандиозная скульптурная эпопея полна экспрессии в изображении и торжества победителей, и их беспощадности. Но одновременно и сострадания к побежденным. Пергамский алтарь, сюжет которого восходит к космогоническим истокам, комментирует политические события становления государства Пергам, уравнивая эпизоды галльского поражения с древней историей начала начал с подлинно вагнеровским пафосом.

Вернемся, однако, к моменту рождения Зевса на Крите. Древнейший миф указывает на пещеру как на сакральное место рождения нового – новой эры. Пещера, быть может, – самая древняя, сквозная через всю общечеловеческую память метафора. Именно в пещерах Пиреней мы находим первые (как принято считать) изображения животных. Мы знаем пещерные храмы Древнего Египта и пещеры, где обретают вечность в созерцании «высокомудрые» аскеты буддизма, и пещеры – святыни иудеев и мусульман с прахом праотца Авраама. Пещера рождения-смерти – отдельная глава, тема исследования. Пещера – часть горы, горного массива. Пещеры бывают подземные, т. е. уводящие в другой мир под землю. Пещеры бывают на горе, где в вечном созерцании ждут колокола мудрецы, или, сгорая, возрождается из собственного пепла птица феникс. «Пещера» в мифологии также один из образов мировой горы. Ось мира, соединяющая землю и небо. Если помнить, что Зевс именно там потерял свой пупок, то пещера Дикта есть одновременно и гора, и ось мира. А рождение именно в этой точке всегда делит мир на «до» и «после». Рождение Зевса – осевая линия, отделившая сознание хроноса (истории) от хаоса, т. е. самый главный мировой водораздел. Время отделено от безвременья. Мы не можем выстроить хронологическую цепочку и узнать, которая из пещер была первой. Быть может, первой пещерой и главной было, есть и остается материнское чрево – место всерождения. А человек – гора между небом и землей. Младенец Христос родился в пещере Вифлеема, куда пришли во время переписи населения Мария с обручником Иосифом. Не было места на постоянных дворах, пришлось приютиться в пещерном овине-яслях. Это мистерия, таинство Рождества Христова, разделившего всю историю на «до» и «после» новой эры.

И родила Сына Своего первенца, и спеленала его,  
и положила в ясли, потому что не было  
им места в гостинице.

*(Евангелие от Луки, 2:7)*

В свое время мы вернемся к Рождеству и будем говорить о трактовке этого сюжета мировым искусством. Здесь нас интересует место рождения – пещера.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях ребенка, издалека,  
из глубины Вселенной, с другого ее конца,  
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд  
Отца.

*(И. Бродский. Письма к римскому другу. СПб. 2001. С.24а)*

Какая звезда смотрела в пещеру младенца Зевса и было ли небо звездным, мы не знаем.

Зевс снова возвращается на Крит уже Быком с хрупкой ношей – финикийской царевной Европой на спине, дочь царя Агедона из Сидона.

Крит в античной мифологии, как в истории вообще, – место старое – место новое. Весь XIX век, помешанный на классицизме, Гомере, мифологии, костюмах и театре античности, стал великим веком античной археологии. Генриха Шлимана, верившего каждому слову Гомера, принято считать археологом, открывшим Трою и минойско-ахейскую культуру. Но

Троя ли это или в ажиотаже раскопок он «прошел Трою», а обнажил еще более ранний слой? Уже Шлиман жил с червем сомнения в душе. Но мы давно договорились, что золотая маска Агамемнона Афинского музея, золотые украшения, неизвестно кем и как сотворенные, керамика, шлемы и есть микенско-минойский слой.

В 1900 году, ровно на рубеже двух столетий, умер последний великий классический философ Германии Фридрих Ницше. Он много занимался античностью. Он написал работу «О происхождении греческой трагедии». Он вернул XX веку тему Аполлона и Диониса, сознания конструирующего и художественно-интуитивного. И кто кого в человеке одолевает – Дионис Аполлона или Аполлон Диониса? Высокий разум или бездны страсти? В том же 1900 году английский археолог Артур Эванс открыл для нас еще одну «догреческую» цивилизацию на острове Крит, обнаружив города-лабиринты. Они подтверждают миф о царе Миносе, для которого архитектор Дедал построил лабиринт пещер. Дедал также изобрел подобие первой летательной машины. Крылья для себя и сына, дабы улететь от Миноса. Чем кончился этот первый полет человека над морем для его сына Икара, мы знаем. А вот Дедал от Миноса все-таки улетел и век свой дожил в Афинах.

Дерзание и бунт, борьба страстей высоких и низких, трагедия финалов предложены были для размышления задолго до того как родились театр и трагическая драматургия.

Лабиринты Крита – чудо мысли, строительной техники, архитектуры. Аналогов ни в античном мире, ни в иной европейской архитектуре лабиринт не имеет. Но вот в древнем Египте такое сооружение было, говорят, построено под Фивами для фараона Мемнона (Аменхотепа III), отца Аменхотепа IV. Лабиринт со временем был разрушен и забыт, но существует как некий прообраз, негатив Критского. Когда был построен лабиринт? Для каких целей? Этого мы не знаем. Расположенный на площади 22 тысячи кв. м на нескольких уровнях, пещерный, подземно-надземный, расписанный дивными фресками, он дразнит наше воображение. Часть сохранившихся колонн, поддерживающих наружный портик, выкрашена в красный цвет и как бы перевернута вверх ногами, т. е. сужается к низу. Материалы, использованные в строительстве, самые разные – искусственные (подобие гипса) и природные: камень, дерево и даже кирпич. Уровень строительной техники невероятный, необъяснимый. А сколько лет он строился? Есть свидетельства, что ахейцы, вторгнувшись на Крит в XII веке до н. э., сожгли что могли. Но к этому времени и сопротивляться ахейцам было некому. Можно предположить, что Крит – фрагмент не известного нам мира. Крит – цитата из культуры, по которой восстановить весь утраченный текст невозможно. Луч прожектора, освещающий точку, остальное пока поглощено тенью. Лабиринт – чудо и тайна. Но, может, он и не был дворцом Миноса и его потомков, а был местом культовых мистерий. Люди, обслуживающие лабиринт, жили где-то рядом, но их поселения просто исчезли со временем. Мы не чувствуем движения времени, оно свернулось в единой точке пространства – критских лабиринтах. Они, не имея истории, становятся точкой вечности. Крит – это молчание. Молчание мира без движения и голоса. Тексты Крита не дешифрованы, а стало быть, немые.

Но мифология Крита – концы и начала. Концы почти исчезнувшего «догреческого мира» и начала новой средиземноморской цивилизации.

Основным персонажем греческой критской мифологии является Зевс, а не Минотавр и не Минос. Но на самом деле подлинное верховное божество Крита – Бык. И тогда мы вспоминаем и о Миносе и о Минотавре. Его огромные рога торчат из надземных террас лабиринта. С его изображением связаны все главные сюжеты росписей, скульптур, прикладного искусства. И в связи с этим хотелось бы задать сам собой возникающий вопрос: то, что нам известно как античная мифология Крита, подтверждается ли археологией? Имеют ли подтверждения сюжеты античных расписных ваз о герое Ясоне и чудовище Минотавре? О всех хитросплетениях Любви и Смерти...

Свидетельства «Истории с Европой»? Их нет. Первый рельеф, изображающий финикийскую царевну на спине быка, мы обнаруживаем в V веке до н. э. (Лувр). Мы видим, знаем этот сюжет по европейской живописи, например у Клода Лоррена. Или то, с чем мы отождествляем древний сон, написал русский художник Валентин Серов в «Похищении Европы». И Бык, и очень густое синее море, и маленькая нежная девочка-царевна на спине. И мощь быка, и рога-лира, и ярый глаз, скошенный в сторону избранницы. В разные времена комментировали поэты и художники античный миф о странностях Европы и героических подвигах освободителя Тесея. Но среди подлинных критских сюжетов нет связанных ни с царем Миносом, ни с хтоническим чудовищем Минотавром. Нет ни Ариадны, ни Тесея. Это сюжеты более поздней античной мифологии на изображении греческих ваз. Поздние европейские люминисценции.

Свидетельства самой культуры – нечто совершенно иное. Например, в критской культуре отсутствуют всякие признаки милитаризма: щиты, мечи, вооружение. Ничего колющего, режущего, кроме ритуальных предметов вроде лаброса – двустороннего топорика для жертвоприношений. Может ли быть так, что мир, открытый Артуром Эвансом, жил вне войны? Может быть, странные, таинственные архитектурные группы лабиринтов Крита, Кносс, Фест – места ритуальных, культовых мистерий некогда обширной и незнакомой цивилизации? Такой вариант предположить возможно.

Кносский дворец-лабиринт (как мы уже говорили) архитектурно непостижим уровнем строительства. Как говорится, сейчас ничего такого построить невозможно. Но любая архитектура всегда «лаброс», двойное значение: одновременность образа (души) и уровня технической мощи воплощения (тела).

«Стихийный лабиринт, /непостижимый лес, /Души готической рассудочная пропасть». Эти слова О. Мандельштама о Нотр-Дам – ответ и на наш вопрос. «Рассудочная пропасть». Рассудочность архитектурного проекта и пропасть идеи-образа лабиринта, пропасть, отделяющая нас от техники и образов строительства. Он и над-земен и под-земен. Сколько этажей под землей, мы этого точно не знаем. План лабиринта – бесконечность пути познания и «пропасть».

Археологические раскопки тоже не дают ответа.

А как волнует среди всех археологических находок печатка Пчелы, двукрыло распластавшейся на цветке медуницы. В античной мифологии пчелы запряжены в колесницу Прозерпины, владычицы царства мертвых, царства Аида.

В библейской притче о Самсоне в пасти мертвого Льва пчелы устроили свое сотовое чудо архитектуры и наполнили его медом. Здесь тема смерти и жизни («из мертвого живое») сплетена в извечном дуализме смерти и воскрешения. Геральдическая симметрия крыльев мистериальных пчел-печаток напоминает похожие на крылья бабочек два топорика-секиры – лаброса. «Из света в тень перелетая», из прекрасной радужности мгновенья, жизни, испивающей нектар цветка, в тьму спеленутой куколки-мумии.

Можно предположить (почему бы нет), что со всех концов тогдашнего света стекались народы то ли в райский сад, то ли в царство мертвых. Разные народы – египтяне, жители государств Двуречья, шумеры, финикийцы и еще те, кого мы не знаем и назвать не рискуем.

Финикийцы играли в том исчезнувшем мире, видимо, большую роль. Согласно античной мифологии Европа – дочь финикийского царя. Весь средиземноморский мир был в культурном и культовом взаимодействии, взаимосвязи. Все: и египтяне, и халдеи, и шумеры имели свою космогонию, свои параллельно существующие мифы. Но там, на Крите, они, возможно, сходились в единой мистерии таинства прохождения рая и ада, света и тьмы, двух основных изначальных начал, дававших обновление возрождения «жизни сначала». Согласно финикийской традиции рассказа о первородном Хаосе, из него произошел Мот. Мот – одновременно Смерть и Воскрешение после смерти. Здесь, может быть, таится корневой смысл идеи Лабиринта и его мистерий.

Мы не касаемся связей, которые объединяли культы Египта и Крита. Аписа (белого быка) – покровителя Северного Египта – и Быка Крита. Античная мифология не подтверждается данными критской археологии, как мы уже говорили. Греческая античность родилась позднее, но в нашем сознании, нашей традиции соединилась с идеями-образами доантичного мира, имя которому Крит.

Между горой надземных этажей и подземностью соединительным союзом стала очистительная жертва коллективного мистического обряда. В празднике-обряде смерти и воскрешения театра-мистерии два героя – Человек и Бык. Избежавшие тленья фрагменты фресок рисуют волнующие картины игры с быком. Широкоплечие, тонкие в талии напряженные тела участников игр древних мистерий написаны виртуозно. Формы искусства Крита изысканны и прихотливы не только в живописи, но и в ритуальных сосудах, скульптуре. Кносский, или минойский, стиль сближает нашу художественную ассоциацию с искусством европейского модерна, именно с тем временем, когда Артур. Эванс нашел сокровища лабиринтов.

Классическая, безупречная по форме греческая вазопись амфор, гидрий, кратеров, килик предоставляет свои поверхности художникам. Керамика Крита, напротив, как бы обретает форму под натиском гибких трав; осьминогов, прильнувших к стенкам кувшинов; цветов, произвольно вырастающих на стенках ритуальных амфор. Их форма подчинена материалу, пластике изобразительного сюжета. Они асимметричны, немного смяты. Гончарный круг уступает руке скульптора-керамиста, в свою очередь подчиненного самой природе. Сосуды Крита вылеплены руками как скульптура. Они не имеют канона ни формой, ни материалом. Керамическая ваза греков создана гончарным станком, совершенна формой, соответствует правилам ордера. Невозможно связать логическим единым рассказом исчезнувший мир, оставивший фрагменты. Выпадают многие из его звеньев.

Искусство мира «того», догреческого, ласкает глаз изысканностью живописи, нежной прозрачностью цвета. Много тысячелетий тому назад цветовая палитра всего мира была иной, нежели сейчас. Море, небо были иными не только по цвету, но и энергетически.

Мы, возможно, и не могли бы жить в энергетическом накале того времени. Фрески, кроме сюжетов игр, изображают играющих дельфинов и летучих рыб, обезьян и какие-то невиданные, похожие на огромные ирисы, исчезнувшие цветы. Стиль росписей сочетает документальную точность знакомых нам предметов, растений с абсолютной фантастичностью. Но и узнаваемое имеет другой смысл и значение.

Безмятежные, «райские» образы росписи верхних террас лабиринта изображают участников мистерий и зрителей, где зрители также и участники. Они не случайные зрители, но посвященные в действо. Молодые женщины со жгуче-черными, круто завитыми прическами, прядями волос, перевитыми жемчугом. Локоны, извиваясь змейками, сбегая по шеям, платьям. Ручки отбивают такты ритуальных ритмов, а нам кажется, что они аплодируют. Их одежды, которые особенно хорошо можно рассмотреть на фигурках жриц – заклинательниц змей, тоже не имеют аналогий ни в египетских, ни в античных модах. Египтянки носили плотно облегающие фигуру платья-сарафаны. Греки носили свободно падающие драпировки туник и пеплосов. Тоненькие, как и у мужчин, осиные талии критянок плотно стянуты поясами. Пышные, до пола, ярусные юбки, с узкими рукавами тесные кофточки и непременно обнаженная грудь. Волнующие чувственностью, неотвратимой роковой загадочностью образы.

Плутарх рассказывает, что мать Александра Великого Олимпиада привезена была с Крита. Однажды Филипп Македонский, увидев ее игры со змеями, счел, что ложе Олимпии посещают боги, и очень ее боялся. Александр уже до рождения звался героем, т. е. сыном смертной женщины и бога.

Кстати, хотелось бы отметить большую роль женщины в мире, который явился нам благодаря гению и удаче Эванса. В мире ритуальном, празднично-трагическом женщина-жрица, служительница богини-матери, была священна.

Фрагмент неведомой цивилизации, лишенный письменной речи, истории, знаков войны, наконец, захоронений. Во всяком случае, мумифицированных кладбищ Египта, погребений, увенчанных стелами и другими признаками захоронений, очевидно, нет. «Культура есть отношение к смерти», – по определению Льва Николаевича Гумилева. Нет кладбищ. Нет похоронного обряда как привычного для нас ритуала. Может быть, прах сжигали, хранили в глиняных канопах, развеивали? А может, кладбища были в колодцах, где еще не было раскопок? Но то, что за «уходом» следовало «возвращение», несомненно по всем символам архитектуры и сохранившимся предметам. Кладбищ-захоронений (явных) действительно не обнаружено. Отношение к смерти у египтян – это отношение к бессмертию в мощной торжественности пирамид и обрядах мумификации.

Тема «ухода» на древнем Крите, может быть, связана с опусканием, нисхождением в подземные этажи лабиринта, а затем «возвращением» в мир дня и ночи. То, что запечатлено монументальной недвижностью пирамид и стел, в лабиринтах блужданий было действием. А «посмертные блуждания души» с последующим возвращением – Великим Ритуалом, «Великой игрой». Впрочем, это не более чем предположение, как и вопрос: фрагментом какой цивилизации был древний Крит?

Странствующий в поисках пути возвращения домой Одиссей ничего особо примечательного, кроме стиравшей белье и игравшей в мяч Навзикаи на Крите не обнаружил, да еще обедневшего жилища царей.

Для ахейского, а затем и дорийского нашествия Крит как живая культура уже не существовал. Уже в XII веке Крит «растворился», ушел на дно памяти. Лабиринты были только поражающим воображение образом покинутого мира и миража. Его живая душа, проделав последний смертельный прыжок через спину Быка, покинула тело мистерии, и оно рассыпалось.

Крит был частью «доантичного мира», который уже для Солона стал легендой, о чем мы и узнаем из «Диалогов» Платона. В диалоге «Тимей» старый саисский жрец объясняет Солону: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца». – «Почему ты так говоришь?» – спросил Солон. «Все вы юны умом, – ответил тот, – ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания, искони переходившего из рода в род, и никакого учения, поседевшего от времени. Причина же тому вот такая. Уже были и еще будут многократные и различные случаи гибели людей, и притом самые страшные – из-за огня и воды...» А далее египетский жрец, чья память, в отличие от памяти эллина, хранит предания, поведал Солону историю Атлантиды, располагавшейся «по ту сторону Геракловых столбов». Но позднее, когда пришел срок невиданных землетрясений и наводнений, разверзнувшаяся земля поглотила и Атлантиду. Она «исчезла, погрузившись в пучину» (Платон. Диалоги. М. 2004. С. 404–406.)

Та неведомая цивилизация, частью которой был Крит «лабиринтов», а возможно, и Египет, могла называться Атлантидой, островом, по ту сторону «Геракловых столбов». А если мы чего-то не знаем или не видим, вовсе не значит, что этого нет. «И не надо никаких доказательств», – как говорил один из героев Булгакова.

Есть и сейчас такое место на земле, где культ игры с Быком-Смертью-Роком, где пышные ярусные юбки, и узенькие кофточки, и взбитые воронова крыла волосы змеями выются по щекам, где тонкие талии и напряженные прогнутые спины мужчин и причудливые уборы на голове. Эта страна – Испания. Широко известно, что вездесущие финикийские купцы-пираты устроили свои колонии на юго-востоке Испании «во время оно». И хотя рельсы разобраны и прямого пути от Крита к Испании нет, но традиция-то осталась. Единственная в своем роде, изменившаяся с течением веков, но по сути и даже элементам формы подобная. Есть и другое свидетельство о следах Атлантиды в Испании. Приводим текст Платона: «Близнецу (речь идет об одном из наследников царя Атлантов), за ним родившемся, который получил в удел окра-

ины острова от столбов Геракла (Гибралтара) до теперешней области Гадирской, дано было имя Гадир» (Гадес, ныне Кадис). Как бы то ни было, семена, рассеянные по разным сторонам от великой катастрофы, взошли именно на юге Пиреней. Если вспомнить, что на севере Пиренейского полуострова расположены пещеры Альтамира и другие загадочные следы исчезнувшего мира, скажем так: Испания прячет в своей истории многие тайны. Они нас дразнят и от нас ускользают.

Нет сомнения в том, что коррида – традиция национальная, долгая. Она изменилась в пути, но осталась в крови и культурной памяти древнего народа.

Култ быка и корриды как мистерия любви и смерти! Что поражает в сувенирных лавках на юге Испании – это глиняные сосуды, похожие на критянские. Асимметричные, с высоко задранными носами кувшины, условный орнамент моря и рыб. Они раздражают память ассоциацией, адресностью Крита.

Возможно, долгие века игра с быками была утратившей связь с древней мистерией, традиционной деревенской забавой. Для Рима же пиренейская провинция, которая называлась Иберией, была важной стратегически, но скучной для жаждавших зрелищ солдат. И в I веке н. э. римляне в местечке Рондо построили первую арену по всем правилам архитектуры амфитеатра. Вообразить только, арена цела и невредима до сих пор, известна в современной Испании как первая арена корриды. И по сей день популярна и не изменила своему назначению. Возможно, тогда деревенская праздничная игра «убегания от быка», которая сохранилась кое-где и сегодня, приобрела некую форму публичного зрелища. Современная коррида – массовое, аренное, захватывающее зрелище со строгим регламентом ритуала, действием и правилами. И не безобидное, не без крови, что было особенно близко сердцу любителей гладиаторских боев. Но более всего убеждает не Рондо и не юбки андалузок. Более всего убеждает Пикассо. «Поэт всегда прав», а память гениев убедительнее фактов.

К теме памяти гениев стоит еще вернуться. Что же до Пикассо, который был испанцем из испанцев, жизнь во Франции ничего в этом смысле не изменила. Напротив того – усилила. Для творчества Пикассо обе «критские» темы – «Тавромахия» и «Коррида» – свои, почти биографические.

Для Гойи коррида – национальная тема вроде футбола. Пикассо знает ее тотемное, древнее происхождение.

У Пикассо есть серия керамических тарелок, напоминающих формой рыбные блюда или эллипсовидные амфитеатры в миниатюре. Их роспись – своеобразный постепенно развивающийся исторический сказ о корриде от момента ее возникновения до переполненных, рукоплещущих, орущих трибун сегодняшнего дня.

Первое блюдо – идеально белое, без единого цветового пятна. Только на дне тарелки обратной стороной кисточки или иным стилем продавлена гемма быка, напоминающая скальные росписи. Негатив, матрица сна. Это то, о чем стихи Мандельштама: «И, может быть, до губ уже родился шепот / и в бездревесности кружились листья». Идея до воплощения. Для испанца Пикассо – это Бык. Для тех, кто населял некогда остров Крит (или специально туда приезжал), Бык был тем же, что для Пикассо. На другом уровне сознания, в иной цивилизации, иных формах языка и т. д. и т. д., но тем же устойчивым «дном» сознания. Сегодня это и спорт, и мастерство строжайших правил. Но главное – тема хтонического единоборства, торжества воли над хтоническим беспамятством. Вочеловечение.

В следующих тарелках постепенно разрастается история зарождения корриды. Бык становится явленным, цветным, воплощенным. Условно, с намеком на трибуны Кносса, изображение людей. Возникает тема единоборства, постепенно становясь драматургией. И зрителей становится больше, все больше участников корриды. Трибуны занимают все края тарелок, дно по-прежнему отдано мистерии, уже современной. Виртуозное владение живописью и пространственной композицией таково, что от тарелки к тарелке меняется ощущение простран-

ства. От нецветового, почти монохромного, оно, разливаясь по краям, обретает цвет праздничного зрелища и все больше напоминает эллипс трибун, классическую архитектуру арены. Для Пикассо коррида была не только национальным видом спорта. Трагически-праздничный ритуал игр с Быком – коллективное бессознательное жителей Средиземноморья, отраженное в мифологии минойской культуры лабиринта. Во время корриды, можно предположить, время перестает расщепляться, свиваясь в единый клубок истории. Или массовый гипноз исторического сна.

Есть фотография красноречивее слов. Пикассо с бычьей головой. Огромная маска быка, надетая на голову. Художник XX века превращается в Минотавра незапамятности.

Начиная с 1933 года Пикассо выполнил три серии офортов Минотавромахии, сделал обложку для одного из лучших журналов искусств «Минотавр», завершая тему знаменитой «Герникой». Это не считая живописных полотен с головами Быка, упомянутых уже тарелок, живописных и графических работ, посвященных корриде.

Образ Быка в творчестве Пикассо может быть определен как трое-сущный.

Бык – внутренний двойник художника. Минотавр фотографии Пикассо с маской. Дерзко-бесстрашный Пабло отождествляет свои инстинкты с инстинктами быка, признавая власть над собой тотемного архетипа. Больше 40 офортов и рисунков сделал мастер в разное время, исследуя инстинкты, страсть, восторг, связанный с женщиной-Европой, и вполне конкретными именами жен своей биографии. Минотавр как alter ego самого художника.

Тема Быка и Смерти, Минотавр, умирающий на арене. Слепые Минотавры, уходящие в бесконечность тьмы. Слепые (во тьме пребывающие) Минотавры составляют две серии офортов. Гениальная «Тавромахия», где слепую, разрушительную темную силу может остановить только девочка со свечой в руке и букетом цветов.

И наконец, Бык всеразрушительной неистовости – глобальная метафора возвращения мира Хаосу. Все усилия Зевса-Быка вочеловечить мир победой над Хаосом тщетны. Слепая ненависть Минотавров возвращает его вновь небытию. Оппозиция Любовь – Смерть – главенствующая тема европейской культуры – аннигилируется в Ничто. Отраженная прапамять Пабло подсказала ему этот финал всего лишь после обстрела и бомбежки в 1936 году Герники. Он умел бесстрашно заглянуть внутрь как собственной бездны, так и той катастрофы, которая грядет, если дитя со свечой и букетом цветов не остановит чудовище. Он пророчествует о гибели мира от слепоты, бесформенности, теряющего разум человека.

Вернемся, однако, на Крит. Крит разделил судьбу многих средиземноморских стран. По очереди его оккупировали греки – римляне— Византия – Турки – Венецианская республика. Снова турки. Война за независимость и объединение с Грецией – история уже XX века. По вероисповеданию Крит христианско-православный через Византию. Но приезжающих сегодня на Крит туристов (за счет которых во многом живет остров), интересует лишь святилище, оставшееся на поверхности растворенной океаном мировой истории. Лабиринт с диковинными экспонатами музея в Ираклионе. Узнаем ли мы когда-нибудь о той основе, на которой покоился ныне руинный мир полуслепых, утративших речь мифа? Возможно, нет. Тайна – вот стимул любого немеркнувшего интереса к истории, искусству, гению.

### Глава 3. Бессонница... Гомер...

*«Голос правды небесной  
против правды земной...»*

**М. Цветаева**

Гомер жил за девять веков до н. э., и мы не знаем, как выглядел тогда мир и то место, которое сегодня называется Древней, или античной, Грецией. Все запахи и цвета были гуще, резче. Подняв палец, человек попадал прямо в небо, ибо для него оно было и материально и одушевлено. Греция пахла морем, камнем, овечьей шерстью, оливками, кровью нескончаемых войн. Но мы не знаем, не можем представить себе картин жизни того времени, которое принято называть «гомеровским периодом», т. е. IX–VIII века до н. э. Не правда ли, странно? Целый исторический период называют спустя три тысячелетия именем поэта? Много воды утекло, и события размыты, а его имя осталось определением целого периода, скрепленного двумя поэмами – «Илиадой» (о войне ахейцев с Илионом) и «Одиссеей» (о возвращении на Итаку воина Одиссея после Троянской войны).

Все события, описанные в поэмах, происходили примерно в 1200 году до н. э., т. е. за триста лет до жизни поэта, а записаны в VI веке до н. э., т. е. спустя триста лет после его смерти. К VI веку до н. э. мир невероятно, неузнаваемо изменился. Уже главное общеэллинское событие – Олимпиады – раз в четыре года устанавливали «священное перемирие» и были «точкой истины» и единства на краткий миг общеэллинской объединенности.

Но в IX веке до н. э. ничего этого не было. Гомер, по свидетельству современных исследователей (Гаспарова, Греция, с.17, М:2004 и мн. других), принадлежал к числу странствующих сказителей – аэдов. Они бродили из города в город, от вождя к вождю и под аккомпанемент струнной кифары рассказывали о «делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой».

Итак, один из аэдов, нареченный Гомером, с именем которого связан целый культурный период, остается до нашего времени тем, что называется «образцом» для европейской поэзии и поэтов. Любой поэт мечтает о том, чтобы его цитировали, долго помнили, изучали историки и филологи и чтобы стоустая молва сделала имя его синонимом правды, веры – какие бы чудеса ни происходили с его героями. Любой поэт хочет создать свою вселенную, своих героев, т. е. уподобиться Демиургу. Именно поэтому Анна Ахматова изрекла: «Поэт всегда прав».

Целая эпоха нарекается гомеровской. Подобно тому, как рубеж XIII и XIV веков Италии назван эпохой Данте и Джотто или рубеж XVI–XVII веков в Англии – шекспировским. Эти имена – рубеж, точка отсчета, всегда начало новой эпохи в культуре, создание нового языка, не бывших до того форм художественного сознания, открытия нового мира современникам и потомкам.

В текстах Гомера мифологический космос явлен нам во всей полноте жизни богов и героев, их поведения, связи с историческими событиями и бытовыми деталями повседневности.

Шестистопный размер – гекзаметр – делает пространство поэмы торжественным и поместительным. Вы послушайте, что говорит троянец-герой Гектор своей жене Андромахе перед боем с Ахиллом. Он знает все, что свершится. Кассандра ему родная сестра:

... но стыдно  
Мне пред троянцами и троянками в длинных одеждах,  
Если буду, как трус дрянной, уклоняться от битвы,  
Сам я знаю отлично, поверь, и сердцем и духом:  
Будет некогда день – и священная Троя погибнет,



С нею погибнет Приам и народ копыеносца Приама!  
Но не о гибели стольких троянцев теперь сокрушаюсь,  
Не о братьях отважных моих, которые скоро  
В прах полягут, убиты рукою врагов разъяренных, —  
Лишь о тебе я горюю! Ахеец в панцире медном  
Всю в слезах тебя увезет далеко в неволю:  
В Аргосе будешь ты ткать полотно чужой хозяйке...

Гектор идет на поединок с Ахиллом «боговидным», зная и о своем поражении и о гибели Трои, скорбя о гибели своего рода, народа, рабстве любимой жены. Ясно – видение дано великому герою Трои и его сестре Кассандре. Героико-патетическую риторику прощания и плача передал в живописи не современник Гомера, но художник высокого стиля: классицизм начала XIX века Луи Давида.

Боги не щадят смертных с даром бессмертных, знания ими «начал и концов». Но сам Гомер был наделен божественным даром света сквозь темноту, высшего знания – видения, коим наделены лишь пророки и поэты. Возможно, потому легенда наделяет его слепотой к ближним рубежам, к тому, что перед носом, зато видением миров горных и тех, что были. Он видит события трехсотлетней давности, дабы раскрыть горизонты на тысячелетия вперед. И доказательств тому множество, заканчивая археологией XX века.

Что известно нам о Гомере? Почти ничего и очень многое. Он был, согласно утверждению, слепым, нищим бродячим певцом – аэдом. «Если вы денег дадите, спою, гончары, я вам песню». Неизвестно, где он родился. Но уже в те далекие времена Гомер был так знаменит, что «семь городов соревнуются за мудрого корень Гомера: Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Пилос, Аргос, Афины». Сама его личность в нашем восприятии – соединение загадок истории мифологической, документальной и даже бытовой.

Еще недавно показывали на Акрополе в Афинах первую оливу, которая выросла от удара копья Афины во время ее спора с Посейдоном. А также колодец – источник, который возник от удара трезубца Посейдона во время того же спора. На Акрополе же хранился корабль, на котором Тесей плавал на Крит. Родословная Ликурга восходила к Гераклу и т. п. Первообразом всегда была мифология – несомненная точка отсчета. О первообразе самого Гомера ниже. Мир, описанный в гимнах и обеих поэмах, стал для современников и потомков несомненно историческим только благодаря «певцу богоравному». Если выбирать из фактов документальных и поэтических, то побеждает всегда не наш выбор, а выбор времени. Время запечатлевается в памяти образами документа, ставшего поэзией.

Уже во времена императора Августа (I век н. э.) некто грек Дион Златоуст, странствующий философ и оратор, разъезжая по городам, опровергал достоверность фактов поэм. «Друзья мои троянцы, – выступал Дион перед жителями Трои, – человека легко обманывать... Гомер своими рассказами о Троянской войне обманывал человечество почти тысячу лет». А далее следовали вполне разумные доводы не в пользу гомеровой истории. Он с фактами доказывает, что не было победы ахейцев над жителями Илиона, что именно троянцы одержали победу и стали будущим античного мира. «Проходит совсем немного времени, – говорит Дион, – и мы видим, что троянец Эней с друзьями завоевывает Италию, троянец Гелен – Эпир, а троянец Антенор – Венецию. ...И это не выдумка: во всех этих местах стоят города, основанные, по преданию, троянскими героями, и среди этих городов, основанный потомками Энея – Рим».

А более чем через две тысячи лет в одном из стихов поэта конца XX века Иосифа Бродского его Одиссей говорит: «Не помню я, чем кончилась война,/ и сколько лет тебе сейчас, не помню./ Расту большой, мой Телемак, расти./ Лишь боги знают, свидимся ли снова.

Причина, породившая стих Бродского, глубоко личная, но поэт, утверждавший, что на девяносто процентов он состоит из античности, просматривает свою жизнь через миф, как очевидец.

Кто помнит Диона Златоуста с его сокрушающими доводами? Никто... Побеждает анонимный слепец. «Поэт всегда прав». Добавим – особый поэт, тайна бессмертия которого не расшифровывается, как и непреходящая тайна его анонима.

Современником и соперником Гомера был поэт Гесиод, крестьянин из местечка Аскры. Он тоже был певцом-аэдом. Его поэтические наставления носили практический характер: как хозяйствовать, как сеять и т. д. Самая известная его поэма называется «Труды и дни».

В городе Халкиде Гесиод вызвал на поэтическое соревнование Гомера. Гесиод начал:

Спой нам песню, о Муза, но спой не обычную песню.  
Не говори в ней о том, что бывало, что есть и что будет.

Гесиод задавал тему практического значения. Не надо де фантазий. Гомер отозвался в своем стиле и ответил о том, чего не будет:

Истинно так: никогда не помчатся в бегу колесничном  
Смертные люди, справляя помин по бессмертному Зевсу.

Так что, господа, петь надо о непроходящем и вечном. О том как засеять землю – тоже важно, но в качестве руководства по сельскому хозяйству.

Вот IX век до новой эры. Спор двух поэтов о сущности и задачах поэзии. (Добавим в скобках, что этот спор не окончится никогда.)

Гесиод вновь вопрошает:

Молви, прошу, еще об одном, Гомер богоравный:  
Есть ли для смертных для нас какая на свете услада?

Гомер отвечает жизнеутверждающе и поучительно:

Лучшее в жизни – за полным столом, в блаженстве и мире  
Звонкие чаши вздывать и слушать веселые песни.

И еще:

Жизнь без невзгод, услады без боли и смерть  
без страданий.

Вот оно – пожелание на все времена, можно сказать, пиршественный тост, афоризм навсегда.

Из обращения Гесиода к Гомеру несомненно и то, как Гомер был знаменит. Гесиод, старший собрат, называет его «богоравным», т. е. практически героем, бессмертным. Время всегда знает о своих бессмертных, вопрос лишь в том, как оно к ним относится. Как бы ни относилось, но всегда неадекватно.

Навсегда тайной останется, почему Лев Николаевич Толстой был отлучен от Церкви самим Иоанном Кронштадтским, а не каким-то неучем. Почему Моцарт был похоронен в братской могиле, имея покровителей и богатых меценатов. Почему Андрей Платонов – лучший, единственно гениальный советский писатель (это современникам было хорошо известно) под-

метал, будучи дворником, именно тот двор, где располагался Литинститут. А Шекспир? Известно, кто он, и где родился, и где захоронен. Попробуйте написать биографию Диего Веласкеса или Сервантеса. У вас ничего не получится. Все они ускользнут от нас.

Вернемся, однако, к состязанию Гомера и Гесиода. Судьи объявили победителем Гесиода, «потому что Гомер воспекает войну, а Гесиод мирный труд». Но для мировой культуры, которая ни дня пока не жила без Гомера, Гесиод только его современник.

Говорят, что Гомер сильно тосковал, умер от горя и похоронен был на острове Иосе. Там показывали его могилу.

И у Гомера был свой первообраз. Его звали Орфей – фракийский певец, творец музыки и стихосложения. С его именем связана идея соединения слова с музыкальным струнным аккомпанементом. Мы можем назвать Орфея основоположником бардовской лирики. Он был бардом, чей универсальный гений настраивал мир на абсолютную гармонию. Его слушали растения, камни, вода, он мог своей песней умирить Цербера, сторожившего входы в Аид, он исторгал слезы восторга у эриний и у богини подземного царства Персефоны. Был ли он сыном Аполлона или Диониса – большой спор. Скорее Аполлона, чувствительная кифара которого настраивала на гармонический лад музыку сфер, т. е. была основой космической, а не только земной, гармонии. Роднит Аполлона с Орфеем еще один чарующий значительный персонаж, создатель общего для обоих музыкального инструмента – кифары. Это Гермес. В бытность свою младенцем он поймал черепаху, а ее панцирь, таинственный загадочными знаками изначального сотворения, стал основой музыкального резонатора. На панцирь он натянул коровьи жилы, и славной получилась семиструнная кифара. Гермес, естественно, покровитель гениальных кифаредов. Именно он стал проводником Орфея в Аид, откуда безутешный утраченной любовью поэт хотел вернуть свою невесту – нимфу Эвридику. Увы, невесты оттуда не возвращаются, поэты, верные их тени, оплакивают своих Эвридик.

Для тех, отживших последние клочья  
Покрова (ни уст, ни ланит!...)  
О, не превышение ли полномочий  
Орфей, нисходящий в Аид?

*Марина Цветаева*

Орфей – один из героев похода аргонавтов в Колхиду за золотым руном. Своим пением он спас жизнь друзьям, завовавши пением самих сирен.

Конец Орфея, как любого гениального поэта, был трагичен. Его разорвали дикие спутницы Диониса – менады. Причины их поступка неясны. Хотя причины эти могут быть теми же, что и сегодня, когда фанатики певцов и киноактеров тоже готовы разорвать их на части от дикой любви и восторга. Давно замечено, что человеческие страсти изменяются мало – как по сути, так и в проявлениях. Поэта можно было разорвать в клочья, он может стать жертвой чужой неистовости, но невозможно заставить умолкнуть его голос. Голова Орфея плыла рядом с кифарой. Он (уже вечный) пророчествовал. «Нет – весь я не умру./ Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит,» – слова Пушкина о бессмертии Орфеев, о душе в заветной лире. Образ Гомера не есть ли эхо Орфея? Вот первичное и главное в завете античности культуре. Изначальное от Гомера: слышимость, эхотитика. Слышимость – закон, идея, мерило греческого мира. Слышимость включает нас в круг акустики как понимания. Слышимость – это взаимопонимание. Слышимость как понимание, единение через понимание. Не в этом ли скрытая сверхзадача всего греческого искусства? И театра, и скульптуры, и, конечно же, диалогов пира, темы которых предлагались изображениями пиршественных сосудов (вазы, рисунки на вазах). И не в этом ли основа полисной демократии? Ибо понять – значит стать равным,

говорить на одном языке. Обратный пример – Вавилонская башня – эффект неслышимости друг друга, хаоса и неравенства, о чем подробнее мы будем рассказывать в другой части нашей книги. Эховая орбита Орфея огромна. Ему внемлет всякая тварь, и Керберы, и дикие звери, и цветы, и птицы... «На всякий звук – свой отзвук в воздухе пустом...» Эхолотичность поэзии во взаимослышимости. И закон этот был рожден, как было сказано, в глубинных недрах античной мифологической истории Орфеем-Гомером.

Орфей не был счастлив. Личное счастье не для поэтов. А смерть его была трагична. Подобно Орфею поэт Данте, ведомый своим Гермесом – Вергилием, не спускался ли в Ад? И не была ли тень донны Беатриче поздним эхом, рефреном Эвридики?

В античной мифологии у Орфея есть двойник-антипод. Это Фамира-кифаред. Он приходился каким-то родственником Орфею и жил, когда родилась на свет музыка-поэзия и музы поэтов. О Фамире ходили легенды как о музыканте, к тому же и красавце. Но Фамира был заносчив и тщеславен и вызвал на состязание самих муз. В жажде победы и обладания ими Фамира проиграл. Он лишился голоса, дара кифареда и зрения. Орфей и в смерти пророчествовал. Фамира же еще при жизни лишен был своего дара. Греки тонко чувствовали границу этических норм. Знали: одного лишь таланта недостаточно. Что можно добавить к этому сегодня? Софокл написал о Фамире трагедию и сам играл в ней главную роль. К сожалению, эта пьеса Софокла до нас не дошла.

Раскопки, проведенные Генрихом Шлиманом в 70-х—80-х годах XIX века на холме, который считался древней Троей, и в Микенах, были научным открытием и документальным доказательством достоверности поэм Гомера. Дом Шлимана в Афинах украшен цитатами из поэм. Цитаты золотой мозаикой украшают потолок, стены кабинета, детской и т. д. С точки зрения психологии такая неотступность реже впитывается, чаще – отторгается, что, возможно, и произошло с детьми Шлимана. Все сомнения (а их немало, включая и раскопки) отступают перед несомненностью неисчерпаемости энциклопедии античности в мировой культуре.

Образ певца и поэта всей европейской и российской традиции очевидно складывается под влиянием сложного кода образа сказителя-аэда ранней античной культуры. Даже более того: анонимность и отсутствие биографии фактов – уже есть пример биографии поэта. Подчеркиваются лишь две черты: тема странствий (внедомность) и отношение к призванию.

Матрица Орфея и Гомера сквозь все века и тысячелетия до сегодняшнего дня сохранила приверженность лишь дару своему. В этом смысле все поэты – дети мифа больше, чем своей семьи.

От биографии реально жившего в VII веке до н. э. поэта Ариона-кифареда остался рассказ о том, как он попал в плен к морским разбойникам. Он просил их о милости: спеть перед смертью. Окончив песню, Арион бросился в море, но его спас и вынес на берег священный Аполлонов Дельфин. Эхо XIX века – Пушкин – откликается стихотворением «Арион» («Нас было много на челне...»): «Я песни прежние пою и ризу бедную свою сушу на солнце под скалою». Выныривание из бездны и знак того, что ты снова живешь, – песня. Нужна ли поэту, скитальцу и страннику, биография? Что может объяснить в гении Шекспира факт того, был ли он сыном мясника из Стенфорда или лорда Редклифа? Шекспир повторил идеальную орфически-гомеровскую биографию, или, вернее, ее отсутствие. Он весь и без остатка воплотился и растворился в своей поэзии. Англичанин Елизаветинской эпохи, переводы произведений которого на все языки мира лежат во всех книжных магазинах и пьесы которого без перерыва идут во всех театрах мира. Он – таинственный аноним.

В поэтическом странничестве гомеровской традиции не только внедомность при жизни, но и «внедомность», «внепространственность» посмертно. Внятность всяк сущему языку и времени. Изумление современного читателя: на прилавке книжного киоска в Государственной думе среди экономической и политической беллетристики подарочное, иллюстрированное, 2006 года издание «Одиссеи» Гомера.

Барды никогда не исчезали из культуры, за исключением эпизодов тотальной несвободы общества, т. е. тоталитаризма. Ибо странник свободен. Он легко пересекает границы и повсюду находит слушателей. Странник, поэт и философ XII века Франциск Ассизский, певший под снегом странные молитвы, находил отклик и понимание в душах птиц, как Орфей. Безумный бродяга канонизирован, написал книгу «Цветочки», а его последователей называют францисканцами.

В «Записках о галльской войне» (I век до н. э.) Цезарь описывал кельтов-бардов, которые принадлежали к духовной священнической касте друидов. Они передавали сказания об истории и военных подвигах, о мужестве предков. Историческая память живет в их песне, современники считают их носителями правды. Так же, как и древние скандинавские поэты-скальды. Происхождение скальдической поэзии не имеет однозначного ответа, но кельтские связи давно вне сомнений. «Горели в ранах / зарева брани / Жала железные / на жизнь покушались / капли сечи шипели / на поле копий, / стрел потоки / струились по Строду...» – так писал бард Эйвин Погубитель. Стихи-висы Эйвина дальним эхом откликнулись в поэзии русского скальда XX века Велимира Хлебникова.

В северном предании есть один герой, которого, подобно Прометею или Гераклу греческой античности, можно назвать и героем и богом. Имя ему – Один. С ним связано начало культуры северной цивилизации, дар магических письменных знаков – рун и меда поэзии.

Вокруг его имени – родоначальника рода Вельсунгов – развиваются сюжеты скандинавской космогонии, родословия героев, копошение густонаселенной феями, гномами, великанами, русалками, драконами скандинавской мифологии. Героический эпос «Младшая Эдда», «Старшая Эдда», «Сага Вельсунгов» для Северной Европы то же самое, что эпическая поэзия Гомера для античного Средиземноморья. А скальды – те же аэды. Друиды – великое священное племя носителей мировой памяти и сложного опыта отношений людей с миром природы, друг с другом и Богом. Одним словом, они – скитальцы – поэты с легким грузом-лирой (кифарой, гусями, гитарой, арфой) на перевязи за спиной и великим грузом ответственности за слово перед своим призванием. Зато время бессмертия гонит их по дорогам безграничного, т. е. лишённого границ, пространства.

И «Младшая» и «Старшая Эдды» повествуют о мировом дереве-ясене Игдрасиль. «Младшая Эдда» пишет: «Сучья его простерты над всем миром и поднимаются выше неба. Три корня поддерживают дерево и далеко расходятся эти корни. Один корень – у асов\*, (\*Асы – исторически выходцы из малоазийской Греции. Один – ас, о чем повествует «Сага Вальсунгов»). Таким образом, древнемифологический или исторический корень Гомера и Одина едины). Другой – у великанов, там, где прежде была мировая Бездна. Третий же тянется к Нифльгейму. «Старшая Эдда» повторяет описание Игдрасиля: «Тремя корнями / тот ясен-дерево / на три стороны пророс: / Хель – под первым, хримтурсам – второй / третий – род человеков».

Один – отец богов, сын неба – принес себя в жертву и распял себя на «древе Игдрасиль», пронзенный собственным копьём. Зато получил он право испить священного меда и передать тот мед асам и «тем людям, которые умеют слагать стихи». Так повествует «Младшая Эдда»: «Знаю, висел я / в ветках на ветру / девять долгих ночей / пронзенный копьём / ... Никто не питал, / никто не поил меня, / взирал я на землю, / поднял я руны, / стена я их поднял – / и с дерева рухнул». Корни дерева уходят в неведомое к началу начал, к бессчётности дней. Кстати, календарь, т. е. счет дней, «Эдды» также связывают с мудростью Одина. Итак, счет дням и годам – число; рунические знаки – магия письма и мед поэзии имеют одно время и единый источник на границе сна и бодрствования распятого Одина.

Один и его жрецы звались «мастерами песней» и от них пошло это искусство в северных странах. И когда они пели, их недруги в бою становились беспомощными, наполнялись ужа-

сом, и оружие их ранило не более, чем хворостинка. А воинам Одина – певцам – ничто не приносило вреда. Такие воины-певцы назывались «берсерками» (скальдами, аэдами).

Спутниками Одина, его свитой, кроме поэтов-воинов были воины-девы. Их звали валькирии – девы судьбы – те, кто уносит воинов с поля брани в рай бессмертия Вальгаллу. Валькирии прекрасны. Их белокурые волосы обвивают шлемы, а глаза такой яркой синевы, что и описать трудно. Одну из таких валькирий звали Брунхильда, и с ней связана гибель великого воина Сигурда или Зигфрида, – победителя Дракона.

Подобно Ахиллу, Зигфрид был неуязвим, за исключением одного-единственного места – правой лопатки, к которой прилип кленовый лист, пока Зигфрид принимал ванну из крови убитого им Дракона. Лопатка и была его «ахиллесовой пятой». О женщины! Тайну Зигфрида знала только его жена Гудрун. Дальше в героической саге о «Золоте Рейна» начинается история под стать сварам на Олимпе или в «Илиаде». Истории ревности, тщеславия, коварства, предательства, любви. «Лучшим среди всех был конут Сигурд, – /братья мои / умертвили его!» – причитает Гудрун, не помня, что она и выдала его тайну ревнивой Брунхильде и завистливым братьям. Держала бы язык за зубами.

В середине XVII века был найден пергаментный список с песнями «Старшей Эдды», как бы написанный в XIII веке. Вернее «записанный» в XIII веке по существовавшим в устной традиции песням скальдов. Принятие христианства и христианские традиции переплетаются с древней нордической мифологией. Так, рунические камни, установленные в XI веке, венчаются изображением Христа. И записанная в XII–XIII вв. полная версия «Песни о нибелунгах», выстроенная в некое поэтическое единство, – героическая эпопея с флером идей христианских. (Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М. 1975. Вступительные статьи Л.Я. Гуревича. Перевод А.И. Корсун)

Сага о «Кольце нибелунга» всплывает вновь, вызывая интерес к средневековой культуре, в исследовании, в поэзии не меньший, чем раскопки Генриха Шлимана в XIX веке. Событием было издание в 1835 году фундаментального исследования Якова Гримма «Немецкая мифология». И последовавшие с 1854 по 1874 годы, т. е. в течение 20 лет, постановки четырех опер Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга»: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов».

Весь XIX век увлечен античностью, ее идеями, искусством, поэзией. Археология буквально взрывает своей несомненностью культуру. Создаются музеи и собрания античного искусства.

Одновременно, с не меньшим энтузиазмом, XIX век воспринимает на волне романтизма таинственный мир европейской средневековой мифологии и поэзии. Классицизм и романтизм живут рядом в сложном взаимосплетении античности с романско-готическим героическим эпосом «Нибелунгов», «Песни о Роланде» и «Короля Артура» и т. д. Хотелось бы вспомнить и русскую героико-лирическую поэму «Слово о полку Иго-реве» в пересказе поэта Василия Жуковского 1824 года издания. Немало споров вызвала подлинность текстов поэмы. Но этот вопрос мы оставляем за скобками. Поэма подлинна. По свидетельству она была написана около 1185 года и рассказывала о трагической истории похода князя Игоря Святославовича на половцев буквально за 50 лет до начала монгольского нашествия на Русь. И что за диво! Как своей внешней конструкцией напоминает она «Илиаду». У поэмы как бы два автора: объективный историк и старый поэт. Историк полемизирует со сказителем по имени Боян. Боян «вещий» – сын Велеса (Одина). «О Боян, – обращается к нему наш объективный историк, – соловей старого времени, если бы ты полки эти воспел, возлетал умом под облака, свивая слова вокруг нашего времени, возносясь по тропе трояновой с полей на горы...» Но наш объективный свидетель-документалист не может победить Бояна и все равно сворачивает на «тропу троянову». Роль Андромахи исполняет жена князя Игоря – Ярославна. «Бессонница... Гомер». Какими таинственными путями Русь XII века «промокается» вселенской матрицей Гомера. Прихо-

дит в мир человек и переводит навсегда стрелки культуры, образа, стиля, становясь рубежом в истории культурного сознания. Автор «Слова» так же анонимен, как и предшествующие авторы. Будем условно считать его одним из скальдов-бардов-сказителей, от лица которых ведется повествование. XII век знаменателен для Европы, для всего мира. Это взрыв, ломка, новые идеи, Крестовые походы. Смена веков не менее глобальная, нежели эпоха Возрождения. Но подробно о XII веке и героях того времени мы будем говорить в свое время и в другом разделе. Сейчас только упоминаем о тех новых духовных ценностях, которым уготован был долгий путь в будущее и корни древа которого уже проросли за полторы тысячи лет до «Слова». Мы называем это время (от XII в. до н. э. до XII в. н. э.) путем становления нового сознания, для которого алфавит, слово, театр, изображение и музыка являют новый непрерывный текст культуры.

Возвращаясь к «Слову», хочется вспомнить еще о том, что подобно оперной вагнеровской кватрологии «Нибелунгов» почти в одно с ним время великий русский композитор Бородин пишет оперу «Князь Игорь».

Опера – «большой стиль», большая форма, где слово, диалоги гениальных первоисточников, как правило, упрощены очень слабыми либреттистами и всю ответственность драматургии берет на себя музыка Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского, Бородина.

В XI веке на юге Франции, в Провансе, в Аквитании, возникает (не придумано другого слова) – возникает, как бы самозарождается новая культурная традиция – в то же время старая, как сотворение, – лирическая и героическая поэзия, сопровождаемая музыкальным аккомпанементом.

Поэты сами писали тексты, музыку, сами же исполняли, кочуя между замков или отправляясь на Восток под знаменами тамплиеров-крестоносцев. И звались те поэты трубадурами, а поэзия их – куртуазной. Кстати, как знаменательно, что буквальное значение слова «трубадур» – «находящий новое». Они сопровождали свои повествования или излияния души игрой на чем-то вроде арфы, скрипки или лютни.

Трубадуры рассказывали разные истории – героические, военные – о героях вроде Роланда, Сиды, Сен-Сира графа Тулузского, или Раймбаута Оранского, или графа Гуго, о победителях драконов, сарацинов и прочих неверных и святых. Рассказывали и сплетни под видом баллад: кто с кем спит, и кто чем болен, и сколько у кого имущества. Шпионили помаленьку. Но главное, новое, создателями чего они были, – это любовная лирика, это новый культ. Культ Прекрасной дамы. Он возник под влиянием бенедиктинца св. Бернарда Клервосского. Мария-Богородица в духовной теологии католицизма соединилась с платоническим культом Прекрасной дамы. Явившись нам в XI–XII веках, новая Мария-логия не покидала более подмостков культурной европейской истории никог-да, вплоть до XX века. В России ее певцом был поэт Александр Блок. Все напомнило принцессу Уту, завернувшуюся в плащ на портале Браунбургского собора. Она смотрит вдаль – не едет ли ее супруг рыцарь Эгарт. А пока скажем лишь в общих чертах о поэтах-трубадурах, историках, скитальцах, отчаянных авантюристах без будущего и прошлого, людях самого пестрого происхождения, от аристократов до простолюдинов.

Истории альбигойцев-трубадуров, миннезингеров посвящены многие исследования. Автор одного из них, «История альбигойцев», Наполеон Пейрат пишет: «Подобно Греции, Аквитания начала с поэзии. В Аквитании, как и в Элладе, источник поэтического вдохновения находился на укрытых облаками вершинах гор» (История альбигойцев, М. 1992, с. 47 и 51).

Вот и замыкается круг непрерывности гомеровской традиции аэдов-трубадуров, возвращаясь по спирали на круги своя, ибо и в лирике средневековой Европы мы видим тени героического эпоса и слышим струнные звуки кифар.

Рыцарь Бертран де Борн был воин и участник 2-го Крестового похода.

В моей любви – поэзии исток,

Чтоб песни петь, любовь важнее знания, —  
Через любовь я все постигнуть мог,  
Но дорогой ценой – ценой страдания.

\* \* \*

Наш век исполнен горя и тоски.  
Не сосчитать утрат и грозных бед,  
Но все они ничтожны и легки  
Перед бедой, которой горше нет, —  
То гибель молодого короля.

\* \* \*

Споемте о пожаре и раздоре,  
Ведь Да – и – Нет свой обагрил кинжал:  
С войной щедрей становится сеньор.  
О роскоши забыв, король бездомный  
Не предпочтет дороге пышный трон.

Бездомность даже короля в тот век поэзии и крови, Прекрасной дамы, походов за Гробом Господним и новым познанием.

Дорогая! Сердце живо —  
В муке страстного порыва —  
Тем, что свет любви нетленной  
Вижу я у вас в очах.  
А без вас я – жалкий прах!  
Ах!

Аймерик де Пегильян

Как-то так сошлось, что в 1894 году немецкий философ Фридрих Ницше написал философское эссе-исследование, которое он назвал «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Вагнеру».

Ницше – завершение классической традиции европейской философии. Умер он символически в 1900 году на границе исхода классической традиции мысли. Имя Вагнера таинственно сопряглось в его работе с античностью. Начала – с финальными аккордами.

«... ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии».

Согласно Ницше, музыкальное зеркало мира, выраженное через поэзию, нечто главное, как первооснова культурного бытия. И выражена она двумя именами-понятиями греко-античной мифологии, музыкой сфер и страстью земли – Аполлоном и Дионисом.

Мы помним, как вакханки-менады растерзали Орфея за чистое служение Аполлону, а музы Аполлона наказали Фамиру.



Борьба Аполлона и Диониса в природе культуры не только античной, но и современной, – «Кто – кого: Аполлон Диониса или Дионис Аполлона?» – кричал в своем поэтическом салоне – «Башне» Вячеслав Иванов в 1913 году, стравливая Николая Гумилева с Максимилианом Волошиным, где Волошину, разумеется, отведено было место Диониса.

Между Аполлоном и Дионисом, между светлым разумом, дисциплиной, словом и интуицией, эмоциями, между победоносной светозарностью и трагичностью растерзанного Диониса, между нектаром олимпийцев и соком лозы. Непрерывная, сквозь всю европейскую культуру, гомеровская традиция совмещает поэтику слова с волнующими звуками кифар и эоловых арф, Диониса и Аполлона.

С одного из порталов Дмитровского собора во Владимире, украшенного белокаменной резьбой в XII веке, на нас смотрит певец. Он сидит на престоле, его голова украшена короной, одет он в тогу. Он поет, аккомпанируя себе на арфе. Его принято называть именем библейского царя Давида, автора «Псалтыря». Говорят, он впадал в экстаз во время исполнения написанных им псалмов. От песни его расцветают травы, деревья, цветы склоняют головы, его слушают птицы. Весь тварный мир внимлет певцу. Но если бы мы не знали его имени, то могли бы сказать: это изображение певца-поэта, его собирательный, универсальный образ вне времени. Расположение барельефа на стене храма таково, что мы как бы повторяем ритуал общения между Орфеем – или Давидом, или Гомером – и всем миром вокруг него. Мы тоже внимлем, глядя на него. А он поет о Главном, глядя на нас и в даль, что за нами. А вокруг шумит, меняется жизнь, и только он посередине мира под звездным небом навсегда. «Бессонница... Гомер».

## Глава 4. Мост через бездну

*«Это было давно, на планете другой».*

**А. Вертинский**

*«Поэзия – это перевод. Перевод*

*метафизических истин на земной язык».*

**И. Бродский**

### **I. «Ба-гуа» как архаическая космогония Древнего Китая**

Это было очень давно. Так давно, что реально представить невозможно время, отделяющее, например, строительство Великих пирамид в Гизе, ансамблей Стоунхенджа или Лабиринта на Крите. По Редьярду Киплингу, «это было тогда, когда душа человека была бессмертна. Так вот, в то время (согласно мифологической истории) с одним из китайских императоров, жившим в начале III тысячелетия до н. э., произошло чудо.

Надо сказать, что мы слабо представляем себе самое начало III тысячелетия до н. э. в Китае. Вещественно-предметный мир, образ жизни, народ – всю среду обитания. Ученые, художники и просто обыватели рисуют различные картины в зависимости от степени осведомленности и воображения. А потому понятие «чуда» имеет вполне реальное право на место в нашей истории. А если точнее, то в любой истории и даже частной жизни «чудо» есть великий двигатель и стимул.

Мифологическая, дописьменная, доисторическая история всегда изобилует чудесами. Но «это» оставило по себе след, который вот уже пять тысяч лет не могут до конца разобрать мудрецы и ученые.

Легенда рассказывает о некоем императоре Фу-си, наделяя его свойствами мага равно как и реального человека. До нас дошли изображения императора, описывающие обе его сущности. Мы видим его и его супругу изображенными в полете, как «даймонов». Они – химеры, люди-рыбы, с рыбьими, русалочьими хвостами. Но вот парадокс. В руках Фу-си предмет, измеряющий угол. Инструмент магов, алхимиков, масонов и современных плотников. Супруги изображаются как первые персоны государства, но в то же время их портреты вполне условны. Изображения Фу-си, созданные в разные времена, – свидетельства его многостороннего значения в культуре. Реальность или миф, был или не был? Несущественно, ибо то, случившееся в истории, единогласно относится и к его биографии и к истории.

Так вот, Фу-си будто бы медитировал на берегу реки и увидел, что из воды выходит лошадь. Большая, сверкающая на солнце, влажная от воды, она волочила за собой предлинный хвост и, кажется, имела за спиной крылья. Цвета она была самого необычного, т. е. ни-ка-кого, неопределенного. К цвету лошади с чертами дракона мы вернемся, т. к. цвет этот очень важен. Пока что лошадь ТРИЖДЫ (число естественное для мифа) обошла Фу-си и уселась к нему спиной. На спине отчетливо видны были знаки, которые Фу-си срисовал. Вот они:

Знаков было восемь, и каждый трехштриховой. Но для нас пока достаточно четырех. С течением времени восемь триграмм (так называли штрихи) и составили основу древней китайской архаической системы мироздания – «ба-гуа». «Ба-гуа» – восемь углов. Вот корень, из которого растет древо познания и объяснение всего сущего. Фу-си то ли запомнил, то ли нарисовал восьмигранник, и так началась история толкования восьми триграмм, которая длится поныне.

Историко-мифологический случай с «чудом о лошади» раскрывает на самой ранней фазе китайской культуры отношение к «чуду». И хотя лошадь-дракон прибыла (согласно легенде)

из созвездия Дракона, мистической родины Фу-си, воплощение ее в земных пределах совершенно рационально. Происшествие с Фу-си – некий опыт «внутренней реальности» в отношении к небесному и земному, потустороннему и посюстороннему. Это пример подлинного равновесия обоих начал в одаренном сознании. Художественно-одаренные личности и мудрецы «видят» то, что никогда не увидит, а стало быть, и не поймет человек ординарный. Относится ли это к внутренней или внешней реальности – не имеет значения.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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