

М Е Р Т В Ы Е

C H R I S T I A N
K R A C H T

D I E
T O T E N

Kiepenheuer & Witsch

К Р И С Т И А Н
К Р А Х Т

**М Е
Р Т
В Ы Е**

УДК 821.161.1-31 КРАХТ
ББК 84(4ГЕРМ)-44
К78

Книга издана при поддержке Швейцарского совета по культуре Pro Helvetia

prohelvetia

Издательство благодарит *The Wylie Agency* за помощь
в приобретении прав на данное издание

Перевод, комментарии, послесловие — Татьяна Баскакова
Дизайн — ABCdesign

Крахт, Кристиан

К78 Мертвые: роман / Кристиан Крахт. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. —
208 с. — ISBN 978-5-91103-441-2.

Действие нового романа Кристиана Крахта (род. 1966), написанного по главному принципу построения спектакля в японском театре Но *дзэ-ха-кю*, разворачивается в Японии и Германии в 30-е годы XX века. В центре — фигуры швейцарского кинорежиссера Эмиля Нэгели и японского чиновника министерства культуры Масахико Амакасу, у которого возникла идея создать «целлулоидную ось» Берлин—Токио с целью «противостоять американскому культурному империализму». В своей неповторимой манере Крахт рассказывает, как мир 1930-х становился все более жестоким из-за культур-шовинизма, и одновременно — апеллирует к тем смысловым ресурсам, которые готова предоставить нам культурная традиция.

В 2016 году роман «Мертвые» был удостоен литературной премии имени Германа Гессе (города Карлсруэ) и Швейцарской книжной премии. Швейцарское жюри высоко оценило этот роман как «оммаж немому кино и как историческое исследование, находящее в истории материал и для политического анализа современности».

DIE TOTEN

Copyright © 2016, Verlag Kiepenheuer & Witsch
All rights reserved

© Баскакова Т. А., перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

Содержание

Первая часть. 序 11

Вторая часть. 破 63

Третья часть. 急 127

Комментарии 146

«Мертвые» Кристиана Крахта: три пасьянса 169

Список сокращений 206

Посвящается Фрауке и Хоуп

Нам всем так страшно, так одиноко, и все мы так хотим, чтобы кто-то другой уверил нас в том, что мы достойны права на существование... Только это проходит. Все проходит, как тень, ползущая по окружности солнечных часов. Печально, но что поделаешь?

Форд Мэдокс Форд

У меня только одно сердце, никто не может его знать, кроме меня самого.

Дзюнъитиро Танидзакэ

序

1

В Токио был самый дождливый май за последние десятилетия; слизистая серость затянутого тучами неба вот уже несколько дней как окрасилась в цвет глубокого, глубокого индиго, и вряд ли нашелся бы кто-то способный вспомнить, что видел прежде столь катастрофические потоки воды; ни одна шляпа, ни плащ, ни кимоно, ни военная форма не сидели на своем обладателе как положено; книжные страницы, документы, живописные свитки, географические карты начали коробиться; вон там застигнутого прямо в полете строптивного мотылька ливневые струи сбросили на асфальт, прижали к нему — к асфальту, в углублениях которого, заполненных водой, по вечерам упорно отражались ярко-многоцветные светящиеся щиты и лампы ресторана: искусственный свет, преломляемый и разделяемый на порции аритмично хлещущими, нескончаемыми бичами ливня.

Молодой, приятной наружности офицер совершил в прошлом какое-то преступление, из-за чего теперь — в жилой комнате совершенно заурядного дома в западной части города — собирался себя наказать. Объектив кинокамеры был наведен на соответствующую дыру в стене смежной комнаты, а края дырки герметизированы кусками ткани, чтобы жужжание аппарата не нарушило деликатную мизансцену. Офицер опустился на колени, откинул налево и направо полы белого короткого кимоно, нашел — почти незаметно подрагивающими, однако точными в своих поисках кончиками пальцев — нужное место, отвесил поклон и потянулся за лежащим перед ним на подставке из сандалового дерева острейшим *танто*. Потом он замер, прислушался, надеясь, что еще раз услышит шорох падающего дождя, однако единственным звуком было тихое и механическое таракание за стеной.

Сразу после того, как светло-отшлифованный кончик кинжала надрезал *харамачи* и находящуюся под ним тонкую белую кожу живота, легкая выпуклость коей подчеркивалась

редкими черными волосками, клинок уже проскользнул через эту мягкую ткань во внутренности — и кровавой фонтан брызнул вбок, к бесконечно нежно написанному тушью *какэмоно*: живописному свитку, который с изысканной простотой висел в стеной нише.

Застонав от боли, умирающий наклонился вперед, почти теряя сознание, но потом, ценой предельного напряжения сил, снова выпрямился. Теперь он сидел прямо и тянул лезвие, уже торчащее в нем, сбоку на себя, слева направо; потом взглянул вверх, куда-то мимо дыры, через которую его снимала камера, и наконец выплюнул уплотненный светлой студенистой массой сгусток крови, и глаза его закатились в бесконечности. Прозвучало распоряжение, чтобы камера продолжала снимать.

Когда пленку проявили, кто-то осторожно понес копию фильма, запечатанную в маслянистый целлофан, через дождь. Последние трамваи ходили примерно до одиннадцати вечера, так что пришлось особенно постараться, чтобы копия была доставлена в должном порядке и своевременно.

2

Кинорежиссер Эмиль Нэгели, из Берна, сидел, хоть и некомфортательно, но с прямой спиной, внутри дребезжащего металлического корпуса самолета и покусывал, отдирая с них заусеницы, кончики пальцев. Была весна. Как же повлажнел его лоб, как он, от нервного напряжения, выкатывал глаза — поскольку верил, что чувствует приближение грозящего ему катастрофического несчастья, которое вот-вот должно осуществиться, — как обгладывал ногти! И пока подушечки пальцев под нажимом его зубов покрывались ранками и краснели, он вновь и вновь представлял себе, как самолет внезапно, вспыхнув, начинает распадаться на куски прямо в небе.

Это было ужасно, и помочь себе он не умел. Он протер круглые стекла очков, встал, чтобы пройти к туалету, — но когда, уже в кабинке, поднял крышку унитаза и через сливную дыру смог выглянуть наружу и вниз, в Ничто, то передумал, вернулся к своему месту в салоне, забарабанил поврежденными кончиками пальцев по обложке иллюстрированного журнала и наконец попросил напиток, который ему так и не принесли.

Нэгели совершал перелет из Цюриха в новый Берлин, на встречу сплину тамошней ненадежной, подверженной судорогам, лабильной нации. Под ним тянулись, пятнами, леса кантона Тургау, ненадолго показалась сверкающая поверхность Боденского озера, потом он разглядел там внизу уединенные, безлюдные деревни какой-то затененной франконской долины; курс и дальше пролегал все время на север, над Дрезденом, — пока лишенные контуров облака не скрыли, опять, землю.

Уже началось — с жестяным дребезжанием, с толчками — снижение; кто-то, неизвестно для чего, сообщил ему, что в Центральном аэропорту Берлина самолет придется ремонтировать — с крышкой пропеллера, дескать, что-то не в порядке. Он кончиком галстука промокнул повлажневший лоб. И получив, наконец, с извинениями, чашку кофе, стал, едва прихлебывая из нее, смотреть из окна в бесцветную белизну.

Отец Нэгели умер год назад. И неожиданно, как если бы смерть отца была первым симптомом его собственной смертности, подступила пора среднего возраста — незаметно, за одну ночь, со всей свойственной ей, благовоспитанно скрываемой, но втайне процветающей сентиментальностью, то бишь постоянной пурпурной жалостью к самому себе. Теперь впереди лишь последняя возрастная пора, эпоха старения; и после — ничего больше, кроме вакуума, который представляется Нэгели чем-то совершенно гротескным, почему он сейчас и покусывает кончики пальцев, отделяя от них крошечные лоскуты молочно-прозрачной кожи.

Дома, в Швейцарии, ему часто снилось, будто зимой он, совершенно голый, выходит в свой заснеженный сад, кланяется,

проделывает несколько дыхательных упражнений, затем опускается на колени и, запрокинув голову, наблюдает за кружащими над ним — выскивающими в снегу пищу — вóронами, которые, хоть и не обладают самосознанием, так красиво парят под свинцовым небом. Он не замечает ни одурманивающего холода под босыми ступнями, ни кристаллических завихрений в воздухе, ни собственных слезинок, упавших перед ним в снег.

Cut! — кричит кто-то, и ассистент начинает готовиться к макросъемке слез, то есть приближается к исполнителю с пипеткой, а тот так и застывает, сидя на пятках, как бы заморозив и свою мимику. Но одновременно таращит глаза, чтобы сподручнее было естественным образом заплакать, если искусственные слезы, как часто случается, все же покажутся слишком театральными. В этот момент Нэгели осознает, что находится как перед кинокамерой, так и позади нее, — и ощущает нечеловеческий, ошеломляющий страх из-за такой раздвоенности... В тот же момент он обычно и просыпался.

Эмиль Нэгели был благообразным мужчиной; беседуя с кем-то, он всегда стоял, слегка наклонившись вперед; отличался особой вежливостью, никогда не производящей впечатления нарочитости; его светлые, пушистые, но не лишённые строгости брови оставляли свободу заостренному швейцарскому носу; человек тонко чувствующий и чуткий, он, если можно так выразиться, носил свою нервную систему поверх кожи, а потому быстро краснел; он отличался здравым скептицизмом по отношению к любым жестко сконструированным картинам мира; выше его слабого подбородка располагались мягкие, как у капризничающего ребенка, губы; он носил английские, с почти незримым рисунком, темно-коричневые шерстяные костюмы, чуть-чуть коротковатые брюки которых внизу заканчивались отворотами; он курил сигареты, а иногда и трубку, но склонности к алкоголю не проявлял; он вглядывался водянисто-голубыми глазами в какой-то мир, полный горестей и чудес; он говорил, что охотнее всего ест сваренные вкрутую яйца с черным хлебом, и маслом, и кружочками помидора, а в действительности вообще

ел крайне неохотно, процесс приема пищи нагонял на него скуку, иногда даже внушал отвращение, — и потому окружающим приходилось страдать от его обусловленного недостатком глюкозы плохого настроения, когда он в очередной раз вплоть до ночного ужина поддерживал свои силы исключительно с помощью кофе.

У Нэгели уже начали выпадать его светло-русые волосы, как надо лбом, так и на затылке; он зачесывал одну, специально культивируемую, длинную прядь с виска вбок, поверх отрицаемой таким образом лысины; чтобы скрыть двойной подбородок, незаметно становящийся все более вялым, он отрастил окладистую бороду, однако, разочаровавшись в результате, очень скоро снова ее сбрил; темно-сизые, с морщинками, круги вокруг глаз, которые раньше он видел только по утрам, в зеркале, теперь не уменьшались на протяжении всего дня; зрение у него, когда он снимал те или иные очки, день ото дня ухудшалось, нечеткость восприятия вступала в свои права, а живот — имеющий форму полной луны, столь очевидно контрастирующий с достаточно стройным, в остальном, телом — уже не получалось, как ни старайся, втянуть и сделать невидимым. Нэгели чувствовал всеохватное расслабление, флегматизацию своего телесного организма, а также — постоянно нарастающую, безмолвную меланхолию ввиду такого рода проявлений его бренности.

3

Отец Нэгели был слегка приуменьшенным жизнью, стройным, можно сказать, деликатным человеком, чьи рубашки всегда отличались неопиcуемой изысканностью; именно то место, где узкий манжет верхней сорочки охватывал его запястье — оставляя видимыми как плоский золотой браслет наручных часов, так и узкую руку, лишь по контуру слегка опушенную волосами, — наполняло маленького Эмиля неопределенным, немым, чуть

ли не сексуальным желанием: чтобы когда-нибудь и его собственная рука столь же элегантно покоилась на белой скатерти фешенебельного бернского ресторана, воплощая одновременно силу — силу пантеры, готовой нанести удар, — и благородную сдержанность.

Та же самая рука, как позже рассказала ему мать, часто била его, малыша, по лицу, потому что он отказывался есть манную кашу, может быть, слишком комковатую; и та же рука за завтраком швыряла в стену открывалку для яиц вместе с яйцом, так что этот унылый аппарат с металлическим дребезжанием ударялся о красный кафель, а яйцо, лопнув, оставляло на стене отвратительное оранжевое пятно, которое можно было там видеть — или, по крайней мере, предполагать его наличие — еще и годы спустя.

Однако та же рука часто бережно хватала его руку, когда отец и он, в Берне, переходили дорогу и мальчик забывал посмотреть налево, на приближающиеся автомобили, совсем недавно сделавшиеся в Швейцарии вездесущими: она тянула его обратно на тротуар, в безопасность, она успокаивала его, согревала, давала ему желанное ощущение защищенности; та же рука — которую он, почти полстолетия спустя, в палате для умирающих столичной евангелической клиники «Эльфенштайн», схватил, тотчас устыдившись такой симуляции финальной интимной близости.

Ну и куда теперь с этим *имаваси* взглядом — устремить его на потолок, где и без того все скапливается, или прямо перед собой, вперед, к холодновато-зеленой, мерцающей под электрическим светом деревянной рейке над смертным одром, к которой принято прикреплять памятные фотографии или пожелания выздоровления, или все же лучше направить взгляд вниз, в прошлое: наконец пожелать себе, беззвучно и без жалоб, чтобы вернулись те истории, истории, которые ему когда-то рассказывали, с черным вороном и с черной собакой, — когда сам Эмиль сидел, как в пещере, закутанный в отцовское одеяло из меха серебрястой лисы, внизу, в ногах родительской постели, и маленькой рукой искал знакомый большой палец отца, отцовскую руку?

Филипом называл его отец на всем протяжении своей жизни. Сорок пять лет проецировал на него эту жестокость, плохо закамуфлированную под юмор, — так, будто не знал, что сына зовут Эмилем, нет, будто не хотел знать; Филип — железный, спокойный, порабошающий оклик, с ударением на первом «и». Потом, когда постоянное ожидание того или иного наказания, того или иного неприятного поручения уже впечаталось в сознание ребенка, затем подростка, его наконец стали называть, нежно и целительно, *Фи-ди-бус* — уменьшительно-ласкательной формой какого-то имени, которое вообще не принадлежит ему.

Когда отец умирал, когда Нэгели последний раз видел его живым, в «Эльфенштайне», он как-то, подсунув руки под спину, бережно поднял отца с постели, не зная, вправе ли вообще делать такое, — но ведь отец лежал при смерти! Какая сила могла бы ему это запретить? Господин доктор был теперь легким, как перышко, спина и ягодицы у него ужасающе сморщились, покрылись от долгого лежания темно-синими, по краям желтоватыми пятнами.

Его столь знакомое лицо для Эмиля было, однако, ближе и слаще, чем все другое (бело-пегая борода, которую отец когда-то на пляже, во время летнего отдыха в Ютландии, под колючими балтийскими соснами, отрастил, а потом, к разочарованию ребенка, снова сбрил, как поступит потом и его сын; обе загадочные синие точки, одна слева, другая справа, — словно татуировки между ушной раковиной и щекой; тот шрам, от халтурного шва, в бороздке между нижней губой и подбородком); да, это лицо напоминало теперь загрубевшую, пергаментную кожу столетней черепахи. Приближающаяся смерть подтянула кожу назад, слева и справа от ушей, и отец говорил теперь *sotto voce* — из разрушенной, сгнившей, обсидианового цвета каверны рта.

И пока ветер неустанно и зловеще завывал за окном, отец спрашивал Эмиля, действительно ли там, на совершенно очевидно пустой больничной стене за его спиной, кто-то начертил арабские буквы — точно, вон там, посмотри же, Филип, сынок, — и в самом ли деле он тоже не забыл свою военную службу, и когда

наконец его отпустят из этой недостойной клиники, в которую его упрятал сын, по соображениям, для него не понятным, и самое главное: готов ли он, Филип, оказать умирающему старику крохотную услугу — последнюю, так сказать, в которой он ему наверняка не откажет.

Не переставая дрожать, он сделал знак рукой — дескать, пусть Филип подойдет ближе, совсем близко, чтобы отцовские губы дотянулись до его уха. И хихикнул: он, мол, уже порядочное время отказывается чистить зубы и в последний год жизни питается исключительно шоколадом и подслащенным теплым молоком, из-за чего в его ротовой полости пахнет тухлятиной и брожением, но сейчас он хочет прошептать сыну что-то бесконечно важное, окончательное.

Он крепко обхватил запястье Эмиля; да, сказал, подойди еще ближе (Нэгели чувствовал гнилостное, мандрагорное дыхание старика и странным образом воображал, будто эти черные зубы щелкают, пытаясь его поймать, — в то время как отец, с последним напряжением сил, подтягивал его все ближе, совсем близко к себе), и теперь прозвучало одно-единственное, можно сказать, мощное *ха*: одну латинскую букву, **H**, он еще смог выдохнуть, громко, но потом что-то затарахтело, как жук, из разверстой глотки отца, и дыхание отлетело от него, и Нэгели бережно закрыл ему помутневшие, будто размытые глаза.

4

Масахико Амакасу лежал дома, опершись локтем о подушку, в большой комнате рядом с кухней: он налил себе полстакана виски, положил на проигрыватель пластинку с сонатой Баха и посмотрел на домашнем проекторе тот самый фильм, примерно до половины. Он не продвинулся дальше места, где молодой человек, из живота которого непристойно торчит рукоятка

ножа, вырвало. Амакасу не мог видеть крови; ужасно — его будто парализовало от этого кинематографически зафиксированного, бесчеловечного имаго реальности.

Все это напоминало серию коричневатых фотографий, которые ему однажды довелось подержать в руках; на них можно было видеть, как какого-то преступника в императорском Китае подвергают наказанию *линчи*, умерщвляют: осужденного, который во время пытки экзотически, словно Святой Себастьян, устремляет взгляд к небу, варварски обрабатывают ножами — сдирают с него кожу, обрубают по кускам, начиная с пальцев, руки и ноги. Амакасу, ужаснувшись, в тот раз так быстро выронил из рук фотоснимки, как если бы они были намазаны контактным ядом: существуют определенные вещи, которые человек не вправе изображать и воспроизводить в виде копий; существуют события, виновниками которых становимся и мы сами, когда рассматриваем их отображения; с него достаточно, он уже все увидел.

Недавно, из-за сильного помутнения зрения, он обратился к знакомому врачу, который после тщательного осмотра, сопровождаемого плавными взмахами рук, диагностировал у него инфекцию средней тяжести и прямо в приемной — что вызвало почти невыносимую боль — вырвал пинцетом несколько ресничек; ресницы, о которых шла речь, кажется, вросли внутрь, в направлении глазного яблока. Теперь хотя он и обрел вновь прежнюю остроту зрения, но воспоминание о самой лечебной процедуре, которая едва ли длилась дольше минуты, пробуждало в нем столь же глубокое ощущение внутреннего неблагополучия, что и кинематографическое предмечивание этого самоубийства.

Амакасу за последнюю неделю посмотрел не меньше дюжины европейских игровых фильмов: Мурнау, Рифеншталь, Ренуара, Дрейера. Среди них была и «Ветряная мельница» швейцарского режиссера Эмиля Нэгели: простая история (из жизни бедной швейцарской горной деревушки), которая своей неспешной повествовательной манерой напоминала фильмы Одзу и Мидзогути и, по его мнению, представляла собой попытку

дать определение трансцендентному, духовному; Нэгели несомненно удалось, пользуясь кинематографическими методами, показать присутствие — внутри бессобытийной повседневности — Священного, Невыразимого.

Иногда камера Нэгели подолгу и без каких-либо оснований задерживалась — возле отапливаемой углем печки, над отдельным поленом, на затылке деревенской служанки, увенчанной короной из кос, на будто припорошенной светлым пушком шее, — чтобы потом магически выскользнуть через открытое окно наружу, к елям и заснеженным горным вершинам, как если бы она была нематериальной, как если бы камера этого режиссера была парящим духом.

Амакасу, пока смотрел швейцарский фильм, часто задремывал — он и сам не знал, на секунды или на минуты; голова его падала набок, и от мимолетного ощущения, что вот сейчас он полетит или, быть может, совершит прогулку под водой, он приходил в ужас и тут же просыпался; парящие, мерцающие всеми оттенками серого, почти беспредметные мозаичные фрагменты фильма смешивались со сновидческими образами и покрывали его сознание лиловой политурой безотчетного страха.

Но теперь перед ним был этот отвратительный фильм о самоубийце, эта документация реальной, всамделишной смерти... Амакасу резким движением выключил проектор, зажег себе сигарету, остался сидеть под влажным дуновением настольного вентилятора и задумался о том, что, может, не стоит посылать эту катушку пленки в Германию, а лучше запереть ее в подвальном архиве министерства — пусть там так и лежит — и навсегда позабыть о ней. Мало-помалу он превратился в человека, который утратил всякую веру — кроме, пожалуй, веры в Неподлинное.

Суровые тайны его страны, та молчаливость, что может подразумевать все что угодно, но ничего не высказывает напрямую, ему не нравились; вместе с тем, для него, как и для любого японца, иностранцы, по причине свойственной им бездуховности, были в высшей степени подозрительны — однако если их и их назойливую ничтожность можно как-то использовать

для исполнения своего неукоснительного долга по отношению к императору и к отечеству, то почему бы этого не сделать.

Ночной мотылек, заблудившись, попал на кухню и теперь с внятным шуршанием кружил вокруг холодильника. Амакасу вытер тарелку и стакан, осторожно поставил посуду на полку и прислушался к дождю, непрерывно стучащему по крыше. Нет, все-таки насчет немцев мысль была правильная. Он пошлет этот фильм в Берлин, прямо завтра. Ведь в конечном счете все сводится к тому, что подлинные чувства кристаллизуются скорее вокруг фотографии или фильма, нежели вокруг вербального высказывания или даже лозунга. Страдания офицера в фильме экзотичны и вместе с тем невыносимы, они представляют собой преобразование страха в нечто более возвышенное, божественное — и немцы с их безупречной тягой к смерти это хорошо поймут.

Амакасу прошел через коридор в ванную, высморкался и свернул жгутик из шелковой бумаги, чтобы с его помощью — с самозабвением, свойственным лишь героям Достоевского, — протереть себе уши. Он принялся за жгутик, ничего не унюхал в тех местах, которые окрасились желтым, скомкал бумагу и бросил ее в унитаз современного западного туалета, после чего дернул за ручку слива и стал наблюдать, как маленький Мальстрём, вихрясь и издавая непристойные булькающие звуки, засасывает все это под последние такты сонаты Баха.

5

На следующее утро он на трамвае, сквозь дождь, поехал в министерство. Добравшись туда, повесил шляпу и плащ за дверь своего бюро, заказал себе чай и немного рису и на протяжении целого дня готовил письмо на немецком языке, адресованное киностудии *Universum Film AG*, — которое, по соображениям

безопасности, даже на его взгляд несколько преувеличенным, не диктовал своей миловидной (но, к сожалению, несколько коротконогой) немецкой секретарше из машинописного бюро министерства иностранных дел, но набирал сам, на пишущей машинке: бледными, с аккуратным маникюром, указательными пальцами, двумя искривленными дугами нависающими над клавиатурой.

Это был, как не без удовлетворения отмечал про себя Амакасу, шедевр манипуляции. Самоунижение чередовалось здесь с лестью, сдержанные требования — с совершенно неисполнимыми обещаниями.

Он просил прислать из Германии (пожалуйста, поскорее) специалистов, готовых к тому, чтобы — с несравненными объективами фирмы Карла Цейса и киноплёнкой «Агфа», превосходящей по качеству все прочие, — работать в Японии; чтобы здесь снимать, здесь производить фильмы и таким образом противодействовать — если можно так выразиться — всемогущему, как кажется, американскому культурному империализму, различные порождения коего в эпоху Сёва распространились, подобно вирусам, по японской империи, прежде всего в сфере кино, а через нее, конечно, также на улицах и в народе. Так, например, недавно пришлось даже ввести квоту, чтобы защищать и поддерживать страдающую от этой ситуации японскую кинематографию.

Импульсом к его решению, писал он, — к желанию сблизиться с великой кинодержавой Германией, — послужила тайная встреча с представителями *Motion Picture Producers and Distributors Association* и с американским генеральным консулом, во время которой Амакасу дали понять, что закрывающийся для Америки в результате упомянутой квоты японский кинорынок (речь идет, само собой, и о старых японских колониях Корея и Тайвань, а также о Маньчжоу-го, новом заморском владении) следует вновь открыть для американских фильмов; иначе они, к сожалению, будут вынуждены в будущем поручать не только роли всех негодяев, но и всех вообще негативно коннотированных

персонажей — во всей американской кинопродукции — исключительно актерам японского происхождения.

Хотя это — писал Амакасу — было очень элегантно шахматным ходом и сама Япония наверняка воспользовалась бы им, окажись она в положении американцев, нельзя не признать, что отечественная кинопродукция, посредством которой было бы желательно обслуживать азиатский рынок, к сожалению, далеко не так эффективна, как продукция Голливуда. Ей не хватает нарративной вневременности, пригодности для экспорта, *ремесленной качественности*, которую могли бы оценить все; японские фильмы, если допустимо выразиться столь упрощенно, недостаточно хороши, чтобы конкурировать с американскими. И отсюда — неизбежная мысль, что стоило бы объединиться с Германией, единственной страной, культурную почву которой мы можем уважать как свою; отсюда — официально сформулированное в настоящем письме желание (все в Амакасу противилось тому, чтобы действительно перенести такой бред на бумагу): построить *целлулоидную ось* между Токио и Берлином.

И теперь, наконец, дело дошло до самого существенно-го, до подлинно важного, скрытого за всем этим конфитуром: пусть, дескать, они пошлют ему, если он вправе высказать такую просьбу, какого-нибудь немецкого режиссера, а еще лучше нескольких, но он прежде всего подумал об Арнольде Фанке, чей фильм «Бури над Монбланом» смотрел с глубоким воодушевлением. Там показывается что-то, что пребывает по ту сторону вещей, что затронуло его душу: Фанк со своей камерой вступает в некую запретную, таинственную, гёльдерлиновскую зону, реверберационное звуковое поле которой — целиком и полностью немецкое, но, вместе с тем, и универсальное: оно даже им, японцем, воспринимается вполне однозначно.

Он, мол, позволит себе высказаться совершенно свободно и откровенно: если Фанк в данный момент не доступен, то может ли он надеяться, что ему пришлют Фрица Ланга? Фридрих Мурнау и Карл Фройнд, к сожалению, уже непоправимо и безвозвратно предпочли Германии Голливуд, Мурнау даже

недавно погиб в результате автокатастрофы. Ах, лента «Девушки в униформе» тоже произвела на него чрезвычайно сильное впечатление и, если он вправе позволить себе замечание персонального свойства, напомнила ему о собственных интернатских годах; производство такого радикального и, вместе с тем, такого личного фильма здесь в Японии невозможно.

Он был бы рад и в том случае, если бы ему прислали австрийских или нидерландских режиссеров; оплату пребывания в отеле и путевые расходы, суточные, совокупные гонорары — все это его министерство возьмет на себя. Что такой культурный обмен будет поддержан на высочайшем уровне, разумеется само собой; а если какие-то немецкие чиновники пожелают принять участие в этом путешествии, чтобы познакомиться с японской империей во всем ее совершенстве, то, конечно, и им будет оказан самый радушный прием.

Он, дескать, прикладывает к письму маленький, неприятельный фильм — для более глубокого понимания Японии, — с нескрываемой и искренней надеждой: таким образом пробудить интерес к этой стране киностудии УФА, а через нее — и всей достойной восхищения, великой германской нации.

Закончив письмо и подписав его на последней странице, внизу, беглыми, но все же элегантно выведенными церемониальными иероглифами А-ма-ка-су, он поменял ленту на пишущей машинке и положил уже использованную, предназначенную для позднейшего сожжения, — вместе с письмом и катушкой киноплёнки, которые он предварительно поместил в министерский конверт и запечатал воском, — в свой портфель.

Маленький пакет был еще в тот же день отослан с дипломатической почтой в Берлин, «в собственные руки» директора УФА, где неделю спустя, после, в общем и целом, бессобытийного перелета через Шанхай, Калькутту и Стамбул, его получили в японском посольстве и, с помощью шофера, отправили в путь по ровным проспектам Берлина; но потом, уже на киностудии, пакет поначалу остался лежать во вполне директорском, облицованном красным деревом, снабженном скромной латунной

табличкой почтовом ящике: ведь господин директор Гугенберг в тот момент находился в отъезде, он проводил свой глетчерно-лыжный отпуск в Швейцарии.

6

Нэгели проплакал ровно три дня. По ночам, когда не мог заснуть, он подолгу читал Вальзера, а примерно в полпятого утра принимал веронал. Презирал ли он отца за то, что тот в конце жизни внезапно сделался настолько бессильным, будто его укусил черный тарантул сна и забвения? Так что же он хотел ему сказать в самом конце? Было ли его **Н** началом какого-то слова или даже предложения? Финальной мыслью, которая могла бы все прояснить, фразой, выражающей если и не прощение, то, по меньшей мере, частичное отпущение грехов?

Боже, им еще так много всего нужно было обсудить, но на это никогда не хватало времени (потому он теперь судорожно мямлил и стискивал кисти рук, пока они не стали болезненно-розовыми); между ними громоздились недоразумения (возможно, среди прочего, — из-за его никогда открыто не формулируемых попыток убедить себя, что отец вовсе не отказался от любви к людям), на распутывание которых не хватило бы и десяти человеческих жизней — я вас умоляю; это было рекурсивной петлей, все в целом, потому он через три дня прервал работу траура и целиком посвятил себя организации погребения — по-человечески достойно осуществить которое, как он полагал в протестантской робости своего сердца, был в состоянии один только он.

Евангелическо-реформатская церковь Швейцарии — в надлежащем порядке и добросовестно — погребла Нэгели-старшего в родной для него земле Берна, так распорядился Эмиль; был сияющий зимний день, однако утром пришлось поработать кирками, чтобы подобающим образом выкопать в мерзлой земле могилу.

Беффхен пастора — который приличествующей льди-
стью своей речи, так сказать, заморозил всякую возможность ка-
ких-либо враждебных выпадов со стороны провожающих в связи
с не исключенными, в принципе, разногласиями, — светился еще
более яркой белизной, чем выпавший ночью свежий снег, при-
крывший память всепрощающим, рассыпчатым слоем забвения.

Едва надгробная речь отзвучала, как кто-то дернул за ве-
ревку колокола, под медные звуки которого облаченные в черное
фигуры рассеялись, словно тени, по снегу: начали расходиться
налево и направо от заснеженного, ярко освещенного выхода.

Нэгели, переутомленный, в солнечных очках, пробормо-
тал две строки из «Бури», которые, в отличие от навязчиво на-
прашивающегося «Гамлета», показались ему уместными здесь
(и которые описывают отца, лежащего с открытыми глазами
глубоко внизу, на дне океана), после чего сразу, пятясь задом
(склонялся ли он внутренне в поклоне?), удалился от открытой
могилы и увидел теперь незнакомого, рослого мужчину — ши-
рокоплечего, меланхоличного, краснощекого, — который про-
шептал несколько слов пастору: увидел, как тот попытался поце-
ловать пастору руку. Пастор, однако, руку отдернул, решительно
и поспешно — возмущенный либо папистской фамильярностью,
либо длинными грязными ногтями незнакомца, — и, вытянув
указательный палец, негодуя указал этому подозрительному
провожающему на ворота кладбища.

Мужчина удалялся быстрым шагом; слегка прихрамывая
на своих грубых подошвах и с развевающимися черными фал-
дами, он, можно сказать, слетел вниз по склону холма — будто
желал, даже непременно должен был прикоснуться там внизу
к глетчерной воде Аре; будто только так, благодаря дезинфици-
рующему воздействию этой асептической, холодной реки, кото-
рая течет там внизу, посреди альпийского луга, надеялся снова
сделать как бы не имевшей места неискреннюю лютеранскую
проповедь, относящуюся к смерти старого Нэгели.

Пастор пригласил Нэгели на чашку чая в хорошо нато-
пленный пасторский дом и там представил ему нового, родом

из Гамбурга, молодого кантора, который к чаю добавил бутылку брантвейна — может, и для того, чтобы лучше контролировать непроизвольное дрожание своих рук. Восемь стульев из красного дерева по-бюргерски симметрично стояли вдоль белой, отделанной деревянными панелями стены, а над ними висел барометр.

Итак, дело с отцом теперь наконец осуществлено и завершено, сказал немецкий кантор, после чего аккуратно положил два угольных брикета в бойлерную печь, и Нэгели согласно кивнул, не спросив, что за *дело* имеется в виду и кто был тот таинственный незнакомец на кладбище.

Пастор высморкнул содержимое носа в цветастый носовой платок, испытующе потянул опушенную белыми волосками мочку уха и зажег себе сигарету. Нет, того господина лучше вообще не поминать, все это, слава Богу, миновало, это был, можно сказать, ночной кошмар, среди белого дня; сигарету? Нэгели, поблагодарив, отказался, хотя сейчас с удовольствием покурил бы. Глубоко втянутый дым проник в легкие пастора и с шумом опять показался в пределах видимости.

Во всяком случае, ему — из ближайшей близости — прошептали что-то непонятное, похоже, лишь один-единственный слог, одну-единственную букву (уж не **Н** ли? — вздрогнул Нэгели); однако они запретили себе дальнейшие мысли по этому поводу и поспешно выпили за здоровье друг друга, подняв двумя пальцами рюмки с брантвейном, дружелюбно и евангелически-сдержанно; говорить больше было не о чем, а даже если и было о чем, то здесь для этого не место и не время.

Единственно, о чем еще спросили, — так это о невесте Нэгели, Иде. Вот как, ну да, она, значит, в Японии, чего только не бывает с детьми человеческими, ведь это ужасно далеко, на другом конце света... Согласные кивки; молчание; может, еще чаю? И пастор уже поднял глаза на тикающие с протестантской добросовестностью часы пасторского дома, которые висели на стене над обрамленными рамками изречениями из псалмов.

Но это отрадно, это даже очень хорошо, что Нэгели хочет жениться на немке, быстро сказал кантор; ведь отношение

швейцарцев к его, кантора, могущественному отечеству, располагающемуся по ту сторону границы, можно описать как исполненное почтения, но при одновременном обиженном отторжении: как если бы они взяли во временное пользование необъятную культурную питательную почву Германии и, работая над ней, ее улучшили, даже сделали более отчетливой, и теперь вообще не знают, как им относиться к грубому, простоватому оригиналу. Но не происходит ли его Ида из старого прибалтийского или, может, даже шведского семейства?

Пастор, лицо вышестоящее по отношению к кантору, бросил в его сторону нашпигованный иголками взгляд, как бы давая понять, что представителю евангелическо-реформатской церкви не подобает озвучивать такого рода цепочки мыслей, — и вся компания снова погрузилась в свинцовое, обрамленное морозным тиканьем часов молчание.

7

Софа пастора — она была цвета вянущих роз; Нэгели отметил и спрятал это обстоятельство куда-то в закрома памяти, чтобы однажды, много лет спустя, когда давно уже будет существовать цветное кино, вновь извлечь его на свет и использовать при выборе из театрального реквизита некоторых предметов мебели, которыми он собирался обустроить свой последний фильм, — как будто воспоминание (о каком-то оттенке, о редком аромате) подобно некоему природному духу, который неизменно и вечно остается его попутчиком, пребывая где-то на самом краю жизни. В конце *своей* жизни Нэгели скажет, что за все сто лет существования кино было только пять гениев — Брессон, Вито, Довженко, Одзу и он сам.

Был ли он в этом прав? Да-да, конечно, и остается правым. С одной стороны. Мы видим перед собой украинские колосья

Довженко, цветки которых постепенно и кротко развеиваются под бесшумно прочесывающим поле северным ветром; потом — загадочная, светлая, деревянная баржа Жана Виго скользит под тенистыми мостами; там истекает безутешный, тревожный, священный сумеречный свет Брессона; и, наконец, мы заглядываем в освещенную сбоку комнату Одзу: камера стоит в японской позиции, всякий раз на добрый метр ниже, чем принято на Западе, *сёдзи* всегда раздвинуты, но неизменно присутствуют в кадре; для этих режиссеров, во всех их устремлениях, речь шла не только о невозможности изобразить черный цвет, но и о том, как показать присутствие Бога.

С другой же стороны, Нэгели был только на пути к тому, чтобы стать великим режиссером, — он еще не стал им или только начинал становиться; недавно, в Париже, он снял фильм о жизни и смерти Марии Тюссо: ленту, в которой изготовленные ею восковые посмертные маски Робеспьера, Марии-Антуанетты, Дантона и Марата, спрятанные за занавесом, рассказывают, посредством своих табличек, жуткие истории из времен французской революции.

Этот фильм, однако, был по требованию подлого архиепископа Парижского подвергнут цензуре и искалечен, и в то время как Нэгели в отеле *Meurice*, читая ночью Флобера в немецком переводе (пузатый стакан с минеральной водой тихо опалесцировал на ночном столике, а напротив, в шифоньере, одна моль постоянно перепархивала с костюма на пуловер и обратно), чувствовал все большую подавленность, поскольку, абзац за абзацем, осознавал, насколько плохо, несовершенно, по сравнению с этим, и зависимо от бесосновательной лени собственное его творчество, он вдруг вспомнил — незадолго до того, как заснул, — что отец, много лет назад, пригласил его провести с ним несколько дней здесь, в Париже.

Он чувствовал себя обязанным принять это приглашение, хотя уже тогда испытывал глубокую, но не поддающуюся дальнейшему определению неприязнь ко всему французскому вообще и, в особенности, к Парижу — городу, который казался ему

лишенным достоинства, не испытывающим ни к чему уважения и, главное, низменным. У этих вельшей все фальшиво, даже их общие места: *Soyez violent et original dans votre vie, afin d'être réglé et ordinaire comme un bourgeois dans vos œuvres.*

Нэгели ошущал глубочайшее отвращение к улиткам в соусе из красного вина, лягушачьим ножкам и мерзкому заячьему рагу, которые отец расхваливал ему — если и не как деликатесы, то как высочайшее выражение далеко превосходящей их собственную, более глубокой культуры. Поэтому отец каждый день гурманствовал в городе, тогда как Эмиль тайком, по ночам, в маленьком обветшалом пансионе (поскольку они могли себе позволить только такой) делал себе бутерброды из купленного крестьянского хлеба, бернского струганого сыра, помидорных кружочков и сваренных вкрутую яиц. Для последнего вечера их французского путешествия отец Нэгели — за несколько месяцев — заказал столик в ресторане «Максим» (посредством письма, написанного бледно-лиловым карандашом, который только ему самому казался эксцентричным, — еще из Берна). Едва они вошли в темный — лишь точечно освещенный, — роскошно декорированный ресторан, отец, который с трудом подавлял свою возрастающую нервозность, надменно объявил, что заказал место заранее; да, действительно, сказал администратор, испытующе окинув исполненным сочувствия взглядом маленького иностранца и его приличный темный костюм, отметка о резервировании есть, минутку, подождите, пожалуйста, — *et voilà, une belle table pour Monsieur Bourgeois et fils?*

Нет-нет, ах, это, должно быть, ошибка, его имя Нэгели, доктор Нэгели, *de Berne*, пожалуйста, посмотрите еще; и Эмиль стыдился амбиций своего отца и потом, только чтобы сделать ему приятное — после бесконечного наказания шпицрутенами, то есть когда под рассекающими взглядами посетителей они наконец добрались до указанного им столика рядом с дверью к дурно пахнущим мужским туалетам, — он вгрызался в противные, покрытые серым салом *Tournedos Rossini* и в хрящеватых улиток (резиновую плоть которых невозможно было прокусить

зубами, так что он, давясь, заглатывал этих тварей целиком, как сырую устрицу) и хвалил неприлично дорогое бордо, хотя с тем же успехом мог бы пить забродивший виноградный сок, настолько мало он разбирался в винах и настолько мало они его интересовали.

В довершение прочего какой-то полупьяный посетитель, вытирая влажные руки о штанины, выбрался, шатаясь, из туалета, оказался возле их столика и, когда поворачивался, толкнул его бедром; и хотя красное вино из бокалов выплеснулось на скатерть, человек этот — на французский манер — уклонился от извинений. На Эмиля пахло аммиачным духом, под которым скрывался целый букет, тяжелый и сахаристый, из запахов экскрементов.

8

Непрестанные мысли — в Париже — о мертвом отце затуманили ему разум. Подавленный, он покинул этот город, вторично искаженный в его сознании чтением Флобера, и двинулся в направлении Скандинавии. После неудачи с мадам Тюссо он собирался снять свой первый звуковой фильм для датской кинокомпании *Nordisk*; однако Нэгели в этот период не снял ни единого метра, а начал преодолевать катастрофу в голове посредством движения в пространстве, совершая бесцельные поездки в разные места. При этом ни малейшего намека на новый замысел в голову ему не приходило; мысли его противились даже самому представлению, что речь актеров отныне будет накладываться на куда более содержательную речь визуальных образов, что лирически-парящее движение кинокамеры в будущем подчинится звуковой ухабистости заурядных диалогов.

Он провел несколько недель на острове Готланд, совершал прогулки по берегу, встретил одного старого, рано постаревшего

друга, напивался, собирал листья, потом поехал выше, в поблекший под дождями *Sørlandet*, чтобы встретиться с Гамсуном (Нэгели планировал, по поручению кинокомпании *Nordisk*, обсудить с этим неприступным, строптивым норвежцем возможную экранизацию его романа «Мистерии» — тот же заставлял Нэгели часами ждать, сидя на деревянной скамейке перед домом и подкрепляя силы ломтиками яблок с водой, пока сам писатель наверху, в доме, не закончит предаваться йоговским выкрутасам); в те дни, значит, он был пленен постоянным, серым, растягивающимся, как резина, ожиданием; наконец его секретарь переслал ему по-тевтонски точно сформулированное приглашение от киностудии УФА — приехать в Берлин (оно настигло Нэгели на почтамте в Осло; Гамсун же по-прежнему оставался незаинтересованно-отстраняющим); он поехал на поезде опять на юг, в направлении Гётеборга, потом — в Мальмё, но теплее от этого не стало.

В поезде, задремав наконец, он увидел во сне морщинистую шею отца, его медицинские точечные татуировки, его доброе, покрытое старческими пятнами лицо, посеребренные волосы, которые ниспадают на изборожденную трещинами, словно земля пустыни, выю, его ультра-светло-голубые, косо поставленные киргизские глаза, а позже, уже в самом конце, — посмертную маску на стене больничной палаты, там в алькове, и скользящие по ней легкие тени швейцарских берез.

9

Детство Масахико Амакасу, в его уклончивых воспоминаниях такое же глухое и тусклое, как зимнее небо, на самом деле было детством чрезвычайно — не по годам — умного и странного ребенка, который еще в неполных три года с эмпатией читал родителям вслух статьи из газеты, театрально, едва ему исполнилось

пять, предавался точнейшим образом придуманным, утонченно нюансированным фантазиям о самоубийстве и однажды в родительском саду тайком вырыл ночью яму под кустами дрока, чтобы спрятать в ней свое внушительное собрание брошюрок с изображениями сцен насилия, владеть которыми ему запретили под угрозой суровой порки.

Масахико очень рано отдали в интернат — конечно, слишком рано; он не ожидал, что родители, которые всегда старались казаться людьми либеральными, современными и образованными, направят его в одно из самых безжалостных муштровочных заведений империи, — случилось ли так по незнанию, или же господин и госпожа Амакасу тем самым преследовали некую воспитательную цель, он никогда не узнал.

Но с их открытостью по отношению к новым веяниям дело продвинулось не столь уж далеко; собственная бабушка еще в такой мере зависела от старых традиций, что — хотя это тогда уже было исчезающим идеалом красоты — покрывала свои зубы черным лаком.

Каждый год в осенние каникулы он отправлялся по железной дороге на расположенный к северо-востоку Хоккайдо, чтобы собирать там грибы и заодно восхищаться роскошными метаморфозами листьев, жизнеутверждающей, хотя и окрашенной меланхолией, прелестью коих отец и мать могли наслаждаться на протяжении целого лета.

Юный Масахико всякий раз, едва семья успевала выбрать место для пикника (и мать тщательно расстилала снежно-белое льняное полотно, расставляла на нем кувшины, черно-красные лакированные ящички, бутылки с миндальным молоком и пивом — в то время как над ними листья кленов, кроны лиственниц и буков переливались сотнями тысяч экзотических колористических оттенков), исчезал, будто бы для игр, за каким-нибудь деревом: чтобы там, после успешного освобождения такого укрытия от осторожно прокладывающих свой путь ползучих тварей, во всех подробностях воображать себе паноптикум собственного погребения.

Мать, неприлично громко плачущая, сидела тогда перед его урной, как и отец, который, глодая внутренние поверхности щек, молча и тихо предъявлял себе непомернейшие упреки; и даже школьные товарищи в формах цвета морской синевы — те самые, что на протяжении многих недель каждое утро перед уроком географии подвешивали его, низенького и почти патологически тихого Масахико, за резинку трусов на одежный крючок, — даже они стояли, будто онемев, несколько в стороне, испуганные перед лицом смерти, в то время как солнечный свет порцинно обрушивался на них сквозь листву.

Один из его учителей подходил — узкоплечий, немощного вида, в очках — и, потеряв висок внутренней стороной запястья, заявлял, что всегда желал детям только самого лучшего, но теперь не может не осознать, насколько неправильной, более того, катастрофически ущербной была эта жесткая система школьного воспитания (и, в частности, использование розог как инструмента муштры).

Мысленное высвечивание этой фикции наполняло мальчика таким приятным трепетом, что он спускал штаны и начинал, все более энергично, тереться нижней частью туловища о шершавый древесный ствол, и наконец, когда он представлял себе, как родители будут палочками для еды выковыривать из пепла остатки его костей, за прикрытыми веками, где-то в *nucleus accumbens* его мозга, вспыхивал скудный — к сожалению, слишком короткий — фейерверк искр, и юный Масахико, беззвучно задыхаясь, эякулировал на ствол липы.

С подгибающимися коленями возвращался он к ничего не подозревающим родителям, которые теперь (мать обычно в этот момент пробуждалась от послеобеденного сна) позволяли ему принять участие в полюбившемся им семейном ритуале: лежать в осенней листве, поставив рядом с собой грибную корзинку, и наслаждаться стихами Гейне, которые его отец, оставший профессор германистики университета Тохоку, когда-то с большим трудом перевел на японский, а теперь, под влиянием двух или трех смягчающих голос стаканов пива, декламировал

в оригинале, обращаясь к небесам и не без комичности во время этого представления всюду заменяя звук «р» на «л». Как же он ненавидел отца!

Масахико давно самостоятельно освоил немецкий язык, и теперь его внутренне корбило от речевых ошибок — лишь наполовину притворных, — допускаемых отцом, который хотя безусловно гордился гениальностью своего сына, но, вместе с тем, испытывал из-за нее странное ощущение неловкости: Масахико был для него чем-то в высшей степени жутким, как кому-то могут казаться зловещими океанические глубины и смутно угадываемый там, внизу, слепо прокладывающий себе путь в вечной тьме *джаггернаут*.

Его сын — который в неполных девять лет овладел семью языками, который был уже на пути к тому, чтобы самостоятельно изучить санскрит, который, смущенно улыбаясь за чашкой подаваемого к завтраку риса, записывал сложные алгоритмы, сочинял на домашнем рояле концерты для фортепьяно и читал по-немецки Гейне — казался отцу одержимым каким-то беспощадным демоном, навязывающим этому мальчику все более гротескную жажду знаний. Многие родители были бы счастливы иметь столь одаренного ребенка, однако родителям Амакасу он внушал страх.

Иногда они усаживались на пол перед небольшой картонной коробкой и вместе рассматривали фотографии, которые запечатлели сына как новорожденного, или при первых попытках ходить, или в момент, когда он с восторгом плескался в деревянной ванночке, или когда ощупывал пестрый резиновый мяч, — и испытывали тогда подавляющую все прочие чувства печаль, как если бы пытались одной лишь силой своей тоски вновь наколдовать, вернуть себе замороженное, никогда не возвращающееся вспять время, как если бы подозревали, что их дитя у них противоестественным образом отнято.

Если вспомнить об айнах, древнейших жителях Японии, которые иногда отказывались фотографироваться, поскольку боялись, что процесс фиксации их изображения украдет у них

душу, то можно сказать, что и родители Масахико порой ощущали нечто подобное, но в перевернутом виде: что будто бы такие изображения — это и есть их настоящий сын, а тот мальчик, что вырос рядом с ними, — только копия, неподлинная зеркальная версия, отвратительный гомункул.

10

Когда же птица его сексуальности научилась взлетать из низших регионов тех детских фантазий об угнетенности и смерти к действительной эротике? Рано, тоже рано: ему, Масахико, наверное, было тогда лет девять или десять.

И произошло это благодаря одной маленькой девочке, чьи изящные, покрытые лисьим пушком руки выглядывали из рукавов, длиной до локтей, лилового клетчатого платица: когда она, высоко подобрав подол, вдруг закинула свои длинные, слишком тонкие ноги-соломинки поверх его ног, в то время как они вместе, лежа на животе и соприкасаясь висками, листали иллюстрированный альбом, в котором изображалась победа японской армии над трусливо обратившимися в бегство советскими солдатами в китайском Мукдене; дыхание девочки пахло бисквитами.

И в то время как он почувствовал тяжесть ее ног и сокращения ее мускулов, а также обнадеживающий, высокий трепет связанного с ними дыхательного аппарата, он засунул указательный палец в ее полуоткрытую, влажную ротовую полость. Она тогда тихо произнесла его имя и слово *iki*! — что значит: *я иду!*

После они лежали вместе, тесно обнявшись, и слушали, как ветер, с помощью ветки, стучится в *сёдзи*. Он любил ее больше, чем будет любить кого бы то ни было. Четыре месяца спустя она погибла в результате несущественной, можно сказать, автокатастрофы в Токио: рулевая колонка машины, которую девочка, по

причине своего нежного возраста, вообще не имела права водить, прижала ее к сиденью и раздавила ей легкое, дождем брызнули калейдоскопические осколки стекла, и кровь, как желе, потекла у нее изо рта.

11

Отец ударил его только раз, зато — тыльной стороной кулака в лицо; Масахико имел привычку жевать ногти, а поскольку серьезного урожая — с пальцев рук — уже нельзя было получить, он принялся и за ногти ног. Дело кончилось тем, что однажды после полудня мать подвела его к писчому пюпитру отца, со словами, что она больше ничего не понимает: вот пожалуйста, пусть он посмотрит на ногти у сына на ногах, они почти совсем исчезли, полностью обкусаны; мальчишка в смущении подогнул пальцы ног к полу, чтобы спрятать их, как если бы они были уже не существующими когтями, — и в следующее мгновение получил совершенно неожиданный удар кулаком, тупая, грубая весомость которого заставила его качнуться назад и, подобно сорвавшейся с ниток марионетке, грохнуться на деревянный неполированный пол.

По отношению к матери он чувствовал большее презрение, потому что она его сперва выдала отцу, а потом не защитила; падая, он успел подметить на ее лице что-то вроде одобрительного удивления: часть лица, где были глаза, скукожилась под нахмуренным лбом; в глазах, правда, читалось недоумение по поводу суровости наказания и столь внезапно проявившейся агрессивности отца, но, как если бы ее накопившийся гнев в отношении странных наклонностей Масахико нашел свое естественное выражение в отцовском ударе кулаком, она этот удар тайне приняла как должное и даже санкционировала.

Мальчик скорчился, подвывая, на полу, в его ушах вибрировало и грохотало подобие колокольного звона; господин

Амакасу разминал ушибленную руку. На письменном столе крошечные бледно-лиловые кружочки бумаги, которые отцовский дырокол постоянно — год за годом — выплевывал, к радости ребенка, и которые тот, еще будучи новорожденным, всегда пытался засовывать себе в рот, незаметно забились поглубже в выемки на столешнице, будто стыдились происходящего. Снаружи, в вольере, тропическая птица — купленная как символ их антибуржуазности — продолжала незаинтересованно глотать кусочек печени.

12

Сам ли доктор Нэгели — или, может, его жена — решил подарить маленькому Эмилю зайца, теперь уже, собственно, не узнаешь. Как бы то ни было, однажды в сарае, напротив окон усталой желтым ковром детской комнаты, обнаружилась внушительная деревянная клетка; в ней сидело (обратив вперед лапы и мордочку, в выжидательной, чуть ли не подкарауливающей позе) это самое животное — и смотрело на Эмиля; и Эмиль тоже заворожено уставился на него и дал ему имя Себастьян.

Эмиль помнил из детских книжек, чем любят лакомиться кролики, — но, приблизившись к зайцу, чтобы скормить ему морковку, он был больно укушен в подушечку пальца; малыш до глубины души испугался: ведь до сих пор он жил, защищенный мыслью, что бытие и мир, по сути, устроены честно. Никогда прежде не приходилось ему сталкиваться с нечестной — направленной на всех без исключения — жестокостью природы.

Себастьян был строптивым альбиносом с красными глазами, и маленький Эмиль любил его с мучительно утаиваемой силой чувства. Хотя приблизиться к нему он никогда не мог, мальчик каждые два-три дня убирал клетку, просовывал кончики

пальцев сквозь проволочную сетку маленькой дверцы — и его опять кусали, — часами сосредоточенно созерцал подрагивающие усы на недоверчиво поворачивающемся в его сторону милевидном розовом носике, рассматривал мягкие лапы: как они передвигают пищу. Эмиль мечтал, что когда-нибудь погладит пушистую шерсть Себастьяна, обнимет его и будет ласкать; он приносил ему целыми охапками листья одуванчика, собранные на лугу, однако никакой возможности сближения не предвиделось, если не считать наивной, наверное, мысли, что с этим животным нужно обращаться любовно, и тогда заяц в один прекрасный день ответит на выказываемую ему любовь.

Заячья клетка отвратительно и резко воняла — той едкой сильной вонью, что присуща экскрементам животного; маленькие темно-зеленые кормовые палочки, которые мать приносила домой в пакетах из оберточной бумаги и которые Эмиль — на пробу, чтобы почувствовать их вкус, — засовывал себе в рот, неоднозначно и отдаленно напоминали каучук. Себастьян их, тем не менее, ел: нежные, свежие одуванчики или дешевый прессованный корм — зайцу это было без разницы; однажды соседская кошка прокралась в родительский сад, и Эмиль открыл дверцу клетки, чтобы его Себастьян обрел товарища по играм. Но заяц, встопорив шерсть и издавая убийственно-фыркающие звуки, погнался за непрошеной гостьей по газону, и кошка в паническом страхе ретировалась на свою территорию.

Малышу теперь каждую ночь являлась во сне эта маленькая, треугольная, перемалывающая что-то зубами заячья мордочка; если же он пытался проснуться, то по большей части выпадал из кровати и лежал тогда на полу, вызывая о помощи в безнадежной темноте детской комнаты, не будучи в состоянии отличить верх от низа и то, что слева, от того, что справа; это замешательство бывало настолько стихийным, что даже когда мать, привлеченная визгом ребенка, прибежала из своей расположенной двумя этажами выше спальни, и хватала хнычущего Эмиля, и встряхивала его, и шептала ему успокоительные, утешительные слова, ей на протяжении долгих минут не удавалось

справиться с такой потерей ориентации — ощущаемой на телесном уровне, беспощадной — у плачущего от страха сына.

Ему казалось, будто мать не может к нему проникнуть: будто он парит под водой, навсегда заточенный в полусне ночного кошмара, а мать стоит по другую сторону от мембраны, удерживающей его в плену, и зовет сына, и говорит ему ласковые слова — оттуда, снаружи, — но для него нет никакой возможности когда-нибудь туда вернуться.

Все это, конечно, было полной чепухой! Едва заявлял о себе светлый день, едва кто-то раздвигал в комнате зеленые клетчатые шторы — и знакомый сад, и относящиеся к нему тени благодаря проекции этой спасительной камеры обскура начинали подрагивать на детских обоях, а напечатанные на самих обоях, выстраивающиеся в приятной повторяемости ветки и цветы вишневых деревьев удостоверяли успокоительную панораму горизонта его детских переживаний, — как все страхи рассеивались, изгнанные дружественным утренним светом. Ведьмы опять прятались под его кроватку и на протяжении целого дня больше не осмеливались показаться ему на глаза.

После полудня Эмиль, лежа навзничь на шелковой родительской софе, подкладывая себе под голову подушку и мог часами рассматривать формирующиеся за окном нагромождения облаков; он засыпал, просыпался снова через пару секунд, которые в действительности оказывались шестью часами, и в этом промежуточном мире узнал о своем особом даре: проклясть кого-то, но только один-единственный раз за всю жизнь, — так, чтобы это проклятье стопроцентно исполнилось.

И еще, пока он так лежал, он обнаружил — на среднем отдалении или еще дальше — одно совершенно особенное дерево, которое позже, на протяжении жизни, ему предстояло видеть вновь и вновь; он потом находил его не только в Швейцарии, но и на немецком побережье Балтийского моря, в Итальянском Сомали, в Японии и Сибири, и лишь гораздо позднее, в последней трети жизни, осознал, сидя в этот момент на толчке какой-то уборной, что такое же дерево он увидит в момент своей

смерти — не в состоянии помрачения, как его отец, но отчетливо, и при полном сознании, и с ощущением счастья.

Когда однажды он раньше, чем планировалось, вернулся со школьной экскурсии — детей возили к Свято-Беоатовым пещерам на Тунском озере, к тому месту, где, согласно преданию, этот монах-отшельник громко провозглашенной молитвой заставил некоего красного дракона убраться вниз, в озеро, — клетка Себастьяна оказалась пустой.

Эмиль, всхлипывая, пробежал по саду, выкликая имя своего зайца, затем обыскал сперва весь дом, потом — маленькую улочку, по дуге впадающую в другую, побольше; а когда он начал изготавливать объявления с поспешно, но тщательно нарисованными на них кроликами, которые собирался расклеить по соседству, появилась мать и тихо сказала ему: мол, доктор Нэгели схватил зайца за уши и отнес соседям, простой крестьянской семье, которая еще в тот же вечер убила животное и содрала с него белую шкурку, ну и что тут такого, этот заяц ведь все равно только кусал его, нельзя было ни поиграть с ним, ни его покормить, поэтому так, как получилось, все же лучше, и нечего Эмилю смотреть на нее столь печально.

Нэгели сидел в поезде; воспоминание о Себастьяне, в которое он вдруг провалился, длилось не дольше секунды, он вздрогнул, снаружи тянулся мимо окна не поддающийся определению весенний ландшафт, и в этот момент он снова услышал свою мать, которая рассказывала ему — через посредство телефонной трубки, будто обволакивающей голос слоем ватина, — что двоюродную бабушку всегда приходилось держать запертой вне дома, потому что она так сильно кашляла, что никто бы этого шума не выдержал. И зимой и летом бабушке приходилось спать в амбаре, у нее был, наверное, коклюш или туберкулез, и в какой-то момент, не вынеся одиночества, она бритвенным ножом перерезала себе горло. Но как вообще можно жить с этим, спросил он свою мать по телефону, и ему было сказано, что так уж оно получилось. В некоторые моменты у него кусок застревал в горле, стоило ему задуматься о безжалостности и жестокости его семьи.

13

Много месяцев спустя, когда он уже давно был в Японии, Нэгели — после увлекательного, но и очевидно изнурительного странствия, которое влекло его сперва мимо зеленых, покрытых молодыми всходами рисовых террас, потом по безлюдным, темно-пожухлым холмам, — вдруг, в конце мягко поднимающейся вверх тропы, уже почти полностью вернувшейся под власть природы, увидел перед собой деревянную хижину, само положение которой в ландшафте погрузило его в состояние невыразимо глубокого восприятия совершенной гармонии.

Сосновые леса оставляли свободным мягко зазубренный хребет, наполовину скрытые от взгляда отроги которого терялись в бесконечности, в обусловленной наземным туманом нечеткости очертаний, как если бы они были вырезаны из покрытой пестрыми рисунками прозрачной бумаги. Хижина, которая располагалась в некотором отдалении от Нэгели — впереди и чуть ниже, — казалась совсем хрупкой, обмазанные глиной стены были возведены кое-как.

Он осторожно приблизился к этому жилищу и ногтями робко постучал в дверь. Ни один японец, как ему объяснили позже, так бы не сделал: ведь только лисы, эти вредоносные воплощения коварства, тихо постучали бы хвостом, если бы хотели, чтобы их впустили, — человек же хлопнул бы в ладоши.

Крестьяне поэтому выглянули в маленький потайной глазок и крикнули чужаку, чтобы он вошел, Нэгели отодвинул в сторону *фусума* и поклонился (при этом очки едва не слетели у него с носа); он увидел глиняные чашки с рисом, чай, маринованные огурцы, луковицы, редьку — для мяса хозяева, очевидно, были слишком бедны; какой же роскошной показалась ему неприхотливость этих людей, которые работали и жили в уединенности, вдалеке от всех современных удобств, таких как электрический свет, ватерклозет и тому подобное.

Хотя он действительно очень ограниченно владел японским (знал десять или, может, пятнадцать слов, которые произносил со швейцарским гуттуральным акцентом), зато начал с одобрительными жестами испытующе вертеть и наклонять в тусклом сиянии свечи чайные чашки — как будто он, светловолосый *гайдзин*, мог по тому, как сделаны эти сосуды, догадаться о многовековой истории породившей их изысканной культуры, — и когда один из стариков, улыбаясь, налил ему чаю, он, наклонившись к нему, осторожно принял чашку обеими руками. Какая трогательная разница, по сравнению с простыми людьми у него на родине, подумалось ему. Японцы казались насквозь проникнутыми бытием, ощущением сиюминутности Универсума.

И вот, пока он пил чай, а атмосфера в помещении становилась все более созерцательной, ему вдруг вспомнилось одно обстоятельство: что, когда он был мальчиком, отец часто посылал его в крестьянские семьи, в горы, во французские окрестности Берна, в Ружмон, Шато д'Экс и дальше, вплоть до Грюйера, на позднелетние луга и горные пастбища, чтобы он помогал на сборе урожая, — это были те же крестьяне, которых отец когда-то забалтывал, убеждая продать ему столетнего возраста резные или пестро раскрашенные деревянные балки, чтобы после перепродать их антикварам в Берне, в пятьдесят раз дороже.

Те сельские жители были грубыми и уродливыми, их руки — в шрамах и мелких порезах, напоминающих о длившемся много десятилетий крестьянском труде; в их темных, пыльных комнатах пахло теплой живностью, вареным окороком и парным молоком; их козы спали вместе с ними в жилой комнате; их речь отличалась тупоумием и приземленностью.

Маленький мальчик боялся их непосредственных, гадких манер: того, как они хлопали друг друга по плечу, и тупо напивались, и из-за этого погружались в угрюмое, часто длящееся часами молчание; он чувствовал: они тоже ему не доверяют, однако таинственный пакт между ними и его отцом, касающийся деревянных балок, должен быть соблюден, даже если

для крестьян мальчик — скорее обуза, сам же он испытывает к ним отвращение.

По ночам он натягивал клетчатое, превратившееся в лохмотья, пахнущее прогорклым окороком одеяло до самого лба, страстно надеясь, что никто не станет его искать. Часто ему хотелось — это было одним из сокровеннейших желаний его детства — выкопать для себя нору, темную яму, в земляном мраке которой он мог бы спрятаться от мира.

Но теперь, в хрупком уюте этой японской крестьянской горницы, он воспринимал непритязательную простоту ее обитателей как магическую оболочку, в которой можно устроиться и обрести защиту. Для него без единого слова разложили обычный тюфяк и знаками дали понять, что теперь, мол, лучше быстро заснуть, потому что в лесу вокруг хижины бродят жуткие существа, призраки и ведьмы, волосатые и с коварным взглядом, и ночью он не должен вслушиваться в какие бы то ни было звуки, а главное — уж пожалуйста, ни при каких обстоятельствах не должен ночью свистеть.

Вынужденно и без особой охоты он все же — после того как некоторое время пребывал в подвешенном состоянии между сном и нашим миром (и потребность помочиться стала чересчур сильной) — отправился во тьме к уборной. Он — после того как, двигаясь на ощупь, преодолел короткий, выложенный теплыми половицами коридор, навигация по которому была вообще возможна лишь благодаря шумному дыханию крестьян, — уселся на деревянный ящик и стал прислушиваться к дождевым каплям, которые там, снаружи, осторожно соскальзывали с листьев растущих перед *сѣдзи* деревьев. Он подавил в себе желание засвистеть, или, может, с его вытянутых в трубочку губ все-таки сорвался один-единственный опрометчивый звук.

Утром, кое-как подкрепившись неудовлетворительным завтраком, состоящим из нескольких рисовых пирожков и небольшой порции саке, он опять спустился на радостную, озаренную солнцем равнину, над которой тянулись, словно беззаботные мысли, облака.

14

Об интернате, куда отправили Масахико Амакасу, рассказывали, что он — один из лучших в стране. Не особенно примечательные, оплетенные плющом темно-красные кирпичные здания жались к лесному массиву, было там и маленькое мутное озерцо, или пруд, на котором, начиная с марта, ученики, в порядке спортивного состязания, пускали плавать пестро раскрашенные деревянные модели парусников, похожие на дневные грезы; и там же, в некотором отдалении, мягко и маняще высился красивый холм, карабканье на который относилось к самым первым занятиям новичков.

Масахико делил комнату с семью другими мальчиками, которые уже в первый вечер прибытия схватили его и крепко держали, пока двое парней со смехом опорожняли принесенный им клетчатый чемодан, подняв его, в открытом виде, и перевернув, чтобы вывалить содержимое на пол: немецкие книги, льняные салфетки, которые дала ему с собой мать, нотные листы, микроскоп, набор палочек для еды из тисовой древесины, плитку шоколада, бронзового Будду и плюшевого мишку, на которого они тотчас набросились, чтобы с избыточной жестокостью оторвать ему руки и ноги и выдрать пуговичные глаза, укрепленные матерью с помощью иголки и нитки.

Масахико не кричал и не плакал, он становился все более замкнутым и молчаливым, вообще больше не разговаривал, за исключением тех случаев, когда на уроке учитель задавал ему вопрос или просил прочитать что-нибудь наизусть; у него не было друзей, но зато он запомнил вожака тех мальчишек, что уничтожили его плюшевого мишку, и много месяцев спустя, когда тот уже и не помнил об этом случае, хитростью заманил его в граничащий со школьным участком лес.

Там этого проблематичного юнца — после того как он целых двенадцать часов отсутствовал в интернате и начальство уже

было близко к тому, чтобы вызвать полицию, — в конце концов и нашли: привязанным спиной к дереву, без каких-либо телесных повреждений, однако в высшей степени испуганного и не способного рассказать, что с ним произошло или кто его здесь привязал.

После этот юнец страдал от отвратительных кошмаров, кричал во сне так громко и страшно, что учителям приходилось раз по двенадцать за ночь наведываться к нему, и через считанные дни его временно освободили от школы, а позже родители вообще забрали его из интерната, и ближайшие годы своей жизни он провел в лечебнице для нервноболезных детей в окрестностях Осаки — в звукоизолированной, выкрашенной светло-зеленой краской одноместной палате.

Наказания, которые им назначали в школе за малейшую провинность, едва ли можно превзойти в плане изобретательности и сопутствующего ей тупоумия. Школьникам приходилось с полчетвертого утра таскать точно установленное число кирпичей вверх по крутому склону и опять вниз, каждый раз по два кирпича — за самую малую провинность; по четыре и больше — когда, например, одна пуговица на форменном пиджаке не была должным образом застегнута или белые перчатки на кончиках пальцев оказывались запачканными; или, например — если ты повстречался на гравийной дорожке со старшим учеником и недостаточно быстро сорвал с головы фуражку, — ну и так далее. До двенадцати кирпичей могли нагрузить на ученика, а потом совершался переход к более тяжелому виду наказания: если, например, провинившийся заслуживал тринадцать или более кирпичей, то его били эластичной свистящей розгой по раскрытой, предварительно натертой солью ладони.

Никому, однако, не пришло в голову, что, может, именно тихий Масахико запугал того мальчика, — так что наказан он не был; тем не менее, в столь чреватой слухами и лживыми измышлениями атмосфере интерната стали распространяться кое-какие предположения, и другие дети и даже преподаватели начали избегать его общества, будто он неизлечимо болен или будто всюду таскает за собой какую-то отвратительную тень.

15

Только учитель немецкого господин Кикучи, который вообще больше не был уверен, продолжает ли он работать на немецкую разведывательную службу — поскольку отчеты об умонастроениях и обстоятельствах жизни его соотечественников, которые он много лет составлял и направлял в немецкое посольство, не вызывали никакой реакции и никаких комментариев, — нашел подход к юному Масахико и распознал в нем феноменального гения.

Кикучи до Первой мировой войны, еще будучи молодым человеком, выступал как балетный танцовщик в Вене, в гастрольной труппе Мишеля Фокина; теперь, вернувшись на родину и имея за плечами богатый опыт освободительных мужских спортивных практик в Центральной Европе, он преподавал немецкий язык молодым представителям японской элиты — юнцам испорченным, на его взгляд, обладающим в своем большинстве весьма посредственными способностями и болезненно склонным к конформизму.

Как бы то ни было, письма его отнюдь не игнорировались, а внимательно прочитывались, причем не кем иным, как самим Вильгельмом Зольфом, тогдашним послом Германской империи в Японии; и когда в этих отчетах все чаще стал упоминаться высокоинтеллигентный мальчик, который не только с исключительным совершенством говорит и читает по-немецки, но и, ощущая себя принадлежащим к немецкому культурному кругу, с радостью и жадностью к знаниям изучает санскрит, индолог Зольф распорядился (это был самый первый резонанс, полученный господином Кикучи от немцев), чтобы об этом юном мотыльке, уж пожалуйста, позаботились, чтобы ему оказали дружескую поддержку, ведь порой благожелательного воздействия одного-единственного взрослого человека хватает, чтобы помочь детской душе расцвести. Кикучи, правда, и без всяких указаний не занимался бы с такой охотой ничем иным.

Зольф, сверх того, в один из свободных дней приехал в окрестности интерната, чтобы тайком понаблюдать за юным Масахико — с парковой скамьи, во время прогулки мальчика в город, совершаемой под присмотром учителя Кикучи. Пока солнечные лучи бросали веселые световые кляксы на газон парка, Зольф для видимости скармливал содержимое бумажного кулька — льняное семя — ватаге белок, которые сперва робко, а потом все бойчее оприходовали столь беспечно роняемые под скамью зерна, в то время как блуждающие глаза посла, спрятанные за солнечными очками, следили за мальчиком там напротив, который, хотя внешне лишь незначительно отличался от других японских подростков, но все же, резво играя с учителем Кикучи в бадминтон, отчасти проявил свой необычный характер, что произвело на дипломата глубочайшее впечатление.

Зольф предпочел проигнорировать то обстоятельство, что прыгающий за воланом учитель Кикучи совершенно очевидно влюблен, зато отметил действенность обольщающих приемов, которыми пользуется Масахико, чтобы, так сказать, поддерживать воодушевление седовласого мужа. Эластичная хореография игры была шедевром манипуляции: если учитель держался чересчур сдержанно, то мальчишка, возвращая волан, как бы случайно задевал партнера рукой; если же тот переходил в атаку, он падал навзничь и увлекал запыхавшегося Кикучи за собой в шелковистую траву.

Игра *вакасюдо* — то есть старая традиция поведения красивого молодого человека, *бисёнэна*, проявляющего послушание по отношению к учителю, — инсценировалась здесь безупречно, и наблюдение за ней наполняло Зольфа приятным трепетом и пониманием того, что вот этому мальчику определенно стоит протезировать, его нужно, так сказать, инструментализировать: с целью последовательного культивирования агента, который еще и десятилетия спустя, даже после его, Зольфа, смерти, будет доказывать свою чрезвычайную полезность.

Так и произошло, что Масахико Амакасу начал работать на Германскую империю, еще даже не зная об этом. Кикучи — юноша

к тому времени уже покинул школу и поступил в Военную академию — при неизвестных обстоятельствах был подвергнут тюремному заключению, но вскоре вновь выпущен на свободу, получил какой-никакой апанаж и освобождение от школьной службы.

Масахико же между тем впредь должен был оставаться в театре теней Зольфа; секретный перевод выделенной на нужды юноши определенной денежной суммы (там-то), в другом месте — продвижение его отца на университетскую должность более высокого ранга, еще где-то — пожалуйста, открытие нового, современного парикмахерского салона под руководством его матери, в столице: все это не наводило Масахико ни на какие догадки. Даже когда ему, окончившему Академию со всеми возможными почетными наградами и отличиями, дали понять, что теперь он должен начать многообещающую карьеру в министерстве — при условии, конечно, что выдержит вступительные экзамены, — никто, кроме Зольфа, не знал о связях молодого человека с Германской империей. И он чудесным образом с блеском выдержал эти четыре следующих один за другим экзамена, на которых подвергалась испытанию отнюдь не поразительная образованность Масахико, а только и единственно — его позиция, его нерушимая верность по отношению к императору, отпрыску солнечной богини Аматаэрасу.

Итак, уже было посеяно семя, подобное спящей ракете, и ничто больше не могло заглушить предстоящий ему рост, предотвратить его звездный полет, — ни поверхностное презрение Масахико к западному миру, ни столь очевидно нацеленная на экспансию и на унижение других народов душа Германии, которую этот молодой человек умел так точно почувствовать, будто с помощью каких-то этерических проводников подключил к ней, словно к электрической розетке, собственную душу.

16

А что же учитель Кикучи? Он отдал его, отдал в мир, своего мальчика. Не прошло и года (тюремное заключение было проигнорировано), как его отправили на пенсию, и перед ним разверзлась бездна свободного времени, бесконечный океан ничегонеделанья.

Он испугался, потом ушел в себя и не без удовлетворения осознал, что еще все-таки остались кое-какие дела, которые нужно уладить. Прежде всего, он хотел удалить непривлекательные стальные зубы, которые ему когда-то ввинтили в челюсть, потому что ребенком он слишком неумеренно предавался наслаждению сладостями.

Из-за гложущего страха перед предстоящей пыткой — и еще ради усмирения своего тела и духа — он начал ежевечерне посещать спортивный клуб, чтобы научиться стрельбе из лука.

Там его уважали, и он проявлял талант и спортивную элгантность; и когда он поднимал лук выше лба и опустошал свое бытие, чтобы оно стало единым целым со стрелой и мишенью, ему удавалось заставить исчезнуть не только лицо Масахико, но и непрерывные чудовищные мысли о своих зубах и о предстоящей операции.

Каждый раз после двух выпущенных стрел он, в соответствии с педантичными правилами стрельбы из лука, проskalзывал, словно дух, в своих белых носках, обратно в заднее помещение, склонялся в поклоне перед красным солнечным кругом японского флага, висящего над ним на стене, и брал две следующие стрелы, которые лежали, приготовленные для него, на специальном столике.

И когда поздним вечером он возвращался домой, ехал на трамвае через оживленный квартал, он, благодаря этой стрельбе из лука, больше не чувствовал одиночества старости, которое после ухода на пенсию тесно облегало его, словно содранная с зайца шкура. Он знал, что дома сварит для себя чай, съест немного риса и будет наблюдать за тенями.

Осторожно, чуть ли не с робостью, чтобы не спугнуть эту хрупкую фантазию, думал он о возможности обзавестись каким-нибудь хобби. Когда-нибудь, с улыбкой представлял он себе, он будет собирать фарфоровые наперстки... Стальные зубы он так и оставил во рту. О немцах, о германском после Зольфе никогда больше не слышал; однажды вдруг пришел маленький денежный перевод, который он отложил на потом, чтобы в последний свой — перед смертью — день рождения с круглой датой позволить себе волшебный ужин в одном из изысканных столичных ресторанов.

17

Много времени спустя после того, как учитель Кикучи превратился в пепел, молодой Масахико однажды поехал к скалам Тоджинбо. Падал пригоняемый с севера поздний снег, было ощутимо холодно, поездка на поезде закончилась в Сакаи, там заснеженный замок Маруока был окутан непроницаемым зимним туманом. Масахико, хоть и укрытый шарфом и пальто, похлопал, не снимая перчаток, в ладоши — чтобы согреться — и на вокзальной площади сел в неотапливаемый автобус, который доставил его к скалам; он был единственным пассажиром.

Ему недавно исполнилось тридцать, он несколько месяцев назад начал привыкать к курению, и теперь стал зажигать себе сигарету (автобус, окутанный мутным облачком выхлопов от дизельного мотора, уже снова удалился по направлению к городу), и держал крошечное желтое пламя спички перед лицом, в то время как перед ним — пепельно-серо, и мглисто, и спокойно — простиралось море. Несомненно, что никакие дубовые листья у его ног не лежали.

Базальтовые скалы тянулись влево и вправо, как беспорядочно громоздящиеся струпья резаной раны, тысячелетия назад нанесенной земле и давно затянувшейся. В безветрии

предвечерней поры на обрыве стояла, покачиваясь, молоденькая девушка, которая — через несколько секунд неуверенности и промедления — обрушилась, подобно падающей тени, вниз.

Масахико затоптал сигарету и, спотыкаясь, быстрым шагом подошел к тому месту, где только что стояла эта женщина, взглянул через край выступа на изборожденные трещинами, недвусмысленно острые, цвета тени, скалы там внизу, и поскользку (хотя, как моряк, поднес к бровям вытянутую ладонь) ничего и никого не сумел рассмотреть, кроме разве что пурпурного или красного носового платка, осторожно начал спускаться вниз, пятясь задом, что заняло около получаса, пока он, оказавшись внизу, чуть не поскользнулся на подстилке из податливых, тихо поскрипывающих водорослей, благодаря чему только и узнал — ведь уже давно стемнело, — что добрался до морского берега.

Он зажигал одну спичку за другой, защищая пламя оперчаточенными пальцами. Как бы сейчас пригодился карманный фонарик! Проклятье, спичечный коробок опустел... Он крикнул пару раз — никакого ответа, ничего, только мягкое светлое шепуршение одинокого и холодного моря. Он обыскивал глазами берег и откос — там сзади вроде что-то шевельнулось, но то была, как оказалось, всего лишь темно-серая морская чайка, выклевывающая из водорослевого салата какую-то пищу.

Правда, на одной скале он обнаружил немного окислированной темно-бурой крови; возможно, здесь женщина и упала, здесь стукнулась головой — он снял перчатку и кончиками пальцев дотронулся до этого места: не скажешь, свежее ли пятно, или оно тут существует годами. Между тем уже совсем стемнело, безлунное небо не отличить от моря.

Он прошел несколько сотен шагов вниз вдоль берега, на запад, держа приподнятые руки перед грудью, и остановился возле скальной пещеры, из которой сочился слабый свет мерцающей свечи или керосиновой лампы. Потом, осторожно ступая по освещенной желтым полоске берега, приблизился к входу.

Внутри сидела на корточках молодая женщина; откинувшись спиной к стене, она сделала знак, чтобы он вошел;

ее волосы торчали всклокоченной гривой, и, если не считать кожаных лохмотьев, прикрывавших верхнюю часть туловища, она была обнаженной. Она выкрасила себе ноги, и руки, и лицо кармазинно-красным. Невозможно, чтобы это была та самая, которая прежде стояла на скалах. Внезапно она схватила Масахико, прижала к земле и уселась верхом на его плечи. Он извивался, бросался то в одну, то в другую сторону, но она оказалась чрезвычайно мускулистой; он чувствовал ее жесткие, жилистые бедра, он не мог избавиться от нее. Из ее промежности струился отвратительный запах тления и заразы.

Ему казалось, будто внезапно разверзлись трещины во времени: черно-серые тучи появились на горизонте; ростки маиса проросли в самых невероятных местах; вьющиеся растения оплетали колоссальную статую каменного Будды; крылатые, будто нарисованные ребенком животные — наполовину мышь, наполовину дракон... — некоторые из них передвигались в перевернутом с ног на голову положении; повсюду едко пахло аммиаком; высокое, темное человеко-дерево, чье лицо располагалось в тени, выдохнуло несколько раз: *Ха*.

Он вжимал пальцы ей в бока, колотил ее кулаками; ничто не помогало, она держала его в плену, словно жуткий суккуб, но потом внезапно, взыв, соскочила с него, обняла, стала гладить и ласкать его лицо, гортанно ворковала теперь непонятные, нежные слова утешения и заботы.

Она — аристократка, да, вырвалось у нее, после того как она снова присела на корточки возле стены пещеры, и здесь находится вопреки своей воле, это все очень прискормно, и беда ее велика, ей бесконечно жаль, что так оно получилось, но она лишь пыталась удержать его здесь, она уже много месяцев не видела ни одной человеческой души; под конец она принялась горько плакать и пожаловалась, что питается только водорослями и дождевой водой, да еще иногда, когда нет сил терпеть голод, ловит и убивает морскую чайку и пьет ее теплую кровь.

Масахико увидел, что влажный глиняный пол пещеры усеян десятками мелких птичьих костей и бесчисленными рыбьими

скелетами, в темных же углах маленькие камни тщательно уложены в виде храмообразных сооружений; и еще он заметил, что она напрасно пыталась разжечь костер, используя влажные сплавные деревянные.

А та женщина, что бросилась со скал, недавно, — выходит, была не она? Нет, конечно нет, она уже много месяцев не покидает этот берег: отсюда невозможно бежать, обрыв слишком крутой, чтобы на него вскарабкаться. Поначалу, дескать, она каждое утро пыталась идти вдоль берега, в поисках помощи и пищи, но, продвигаясь вперед, через какое-то время ты уже ничего не видишь — только непроницаемый, жуткий туман, и ни одной человеческой души, — здесь конец мира.

Эти три свечи здесь, эта горстка спичек и рваная безрукавка — единственное, чем она еще владеет, скоро в пещере воцарится ужасная тьма. Да, но как же она попала сюда, кто ее здесь бросил? Она больше ничего не помнит, сказала она; однажды ее похитили из ее покоев в замке Маруока — она, дескать, заснула в коридоре, перед своей дверью, а проснулась уже здесь, на этом заснеженном берегу, с телом и лицом, выкрашенными красной краской.

Вы должны уйти отсюда, сказал Масахико — он, дескать, поможет ей бежать, — и сунул в ее грязную руку полплитки шоколада; но она ответила: нет, мол, это не имеет смысла, такова уж ее судьба — всегда оставаться здесь, на краю земли, питаясь сырым мясом морских чаек и червями, а потом ночное небо станет для нее могилой, и луна — ее погребальной лампой.

Масахико теперь, со своей стороны, обнял ее, утешая, и прошептал, что сейчас он отправится за помощью, пусть только она наберется терпения на несколько коротких часов; и он накинул ей на плечи свое пальто и осторожно покормил ее шоколадом. Пожалуйста, не уходи, крикнула она, это была дрожащая жалоба, и он мягко ответил, что она не должна терять присутствия духа: какая-то надежда, мол, есть всегда, ведь, в конечном счете, он именно ради нее приехал на этот безотрадный берег и очень скоро вернется сюда — с врачом, одеялами и рисом.

И, в то время как она все еще продолжала плакать, умоляя его остаться, он покинул пещеру и вышел на берег; потом вернулся к месту, где прежде обнаружил на скале кровавое пятно, и под всхлипывания, доносившиеся теперь издалека — очень-очень тихо, — начал карабкаться вверх по склону, с трудом нащупывая свой путь; и так оно продолжалось, пока, по прошествии доброго часа, он не вылез наконец на давешний скальный выступ и не поднялся оттуда к плоскогорью, которое теперь показалось ему стабильным, надежным местом, защищенным от ужасного сновидческого мира там внизу.

Опять начал падать снег, и Масахико шагал через ставший однотонным кристаллический мир обратно — приблизительно в направлении Сакаи или туда, где, по его предположениям, располагался этот город, — и с каждым шагом, отдалявшим его от скал, все больше забывал случившееся в пещере и забывал о плачущей, одинокой, погубленной женщине там внутри, которой он пообещал, что скоро вернется.

Лишь несколько месяцев спустя — дома, в Токио — она снова начала являться ему, стояла возле его кровати, в исполненные страха секунды незадолго до пробуждения; или иногда, в подстерегающей тьме кинозала, когда фильм еще не начался, он видел ее перед собой: как она сидит на корточках у противоположной стены, отвернув от него выкрашенное красной краской лицо, под экраном, рядом со складчатым бархатным занавесом.

18

Когда мы видим, что кто-то страдает, мы находим в себе готовность простить ему почти все. Вернувшись из Скандинавии в Цюрих, Нэгели однажды отправился в расположенный перед самыми воротами города Эрликон, чтобы в тамошнем представительстве датской кинокомпании *Nordisk* ему показали фильм,

который, так сказать, следует причислить к первоисточкам кинематографии, а именно — ленту «Танцовщица-вампир» Аугуста Блома, снятую в 1912 году, — неровную, но отнюдь не бесталанно инсценированную драмолетту, которая, однако, прямо посреди сеанса начала гореть (видимо, потому, что кинолентку неправильно вставили в проектор).

Сеанс был прерван; киномеханик, многократно извиняясь, вышел из своей будки, после того как неумело попытался там внутри воспользоваться огнетушителем — и напустил пены, которая теперь медленно и робко стекала с внутренней поверхности проекционного окошка.

Нэгели, словно зачарованный, остался сидеть, поскольку калейдоскопическое мелькание гипнотических оттенков пурпурного, зеленого, синего, желтого, бирюзового цвета, там на экране перед ним, которое порождалось проходящим через пену световым лучом все еще браво работающего кинопроектора, проникало глубоко в его душу, и он молча спрашивал себя (слегка склонив голову набок): не получится ли так, что изобретение цветного фильма, которое когда-нибудь да произойдет, повлечет за собой еще более далеко идущие эстетические последствия, нежели уже теперь возникающее звуковое кино. Две эти вещи, не правда ли, имеют в принципе противоположную природу — цвет и кинолентка; ведь очевидно, что отображение реальности посредством такого метафизического инструмента (этого внетелесного центрального органа), как кинокамера, всегда должно быть черно-белым. Цвет — да, это психотическая игра, это незрелый хаос сетчатки, показывать такое бессмысленно.

Вдруг ему представилась Ида — утонченная, изысканная Ида; и он увидел перед собой ее веснушчатую кожу, ее светлые винтообразные локоны, часто дерзко выбивающиеся из-под темно-синего берета, только что законченный рисунок — над которым склонилась она, погруженная в работу художница, — и все это в рамочном обрамлении. Ида! Какими же бесценными были те отпускные дни на немецком побережье Балтийского моря: там, в белом отеле, уже за завтраком танцевали квикстеп,

она съедала роскошно увенчанный взбитыми сливками кусок торта, потом они спустились к морю, окаймленному жизнерадостными сине-бело-полосатыми пляжными тентами, которое изливалось на берег без приливов и отливов — укрошено, волна за волной.

И вот, они зашли в воду, чтобы освежиться, но внезапно изумрудный водоворот одной волны захватил его и утянул вниз; и он — спотыкающийся, и отфыркивающийся, и счастливый в радужном солнечном сиянии — снова вынырнул; подняв руку для успокоительного приветствия, он увидел, как она стоит там, на берегу, — бронзово загорелая, в матросской синевы купальном костюме, изящные пальчики ног наполовину зарыты в песок, из-за тревоги о нем узкие руки подняты к открытому рту; потом, увидев, что Нэгели цел и невредим, она с облегчением улыбнулась; там были: розы, брызги соленой воды, уютный, напоминающий грецкие орехи запах водорослей, детские крики, светло-розовая пена с раковинками, лай собак, кости-кораллы, безоблачное экстатичное небо, ее тонкие руки, перлы вместо глаз; ни одного мгновения не думал он больше об умирающем отце, а вместо этого бормотал, стоя по пояс в океане: именно так пахло мое детство. И одним целым стали для него красочный субъект и красочный объект, созерцаемое и созерцатель, как если бы ему на немногие секунды была дарована возможность пробить ту завесу времени, которая мешает нам, смертным, постичь космологию нашего бытия.

Позже, в гостиничном номере, который располагался в самом дальнем конце длинного, устланного дорожкой из кокосового волокна коридора, Нэгели, почувствовав сильное желание, обусловленное главным образом воздействием солнечных лучей, сорвал с тела Иды (чья впитавшая летние краски шея уже в лифте неприлично пахла фисташками, сырой овсяной соломой) влажный еще купальник и на двуспальной кровати, сопя и задыхаясь, вошел в нее сзади, как если бы она была страстной кобылой, — но потом ему показалось, что Ида, отстранившись от него и повернувшись к стене, подавила беззвучный зевок.

Нэгели еще долго сидел в демонстрационном зале, в то время как наверху светился белый, и пустой, и ненужный теперь экран: как будто и экран, и он сам утратили какое бы то ни было значение. Мыльная пена уже стекла. Нэгели принялся набивать трубку, не обращая внимания ни на табачные крошки, сыплющиеся ему на ботинки, ни на теплую слезинку под глазом.

Теперь, значит, отца больше нет. Тень его навсегда вырвана из времени. Он чувствовал себя так, как если бы его наконец заключили в объятия мириады возможностей собственного воображения; он вжался в пиджак и задремал, трубка же оставалась зажатой в покоящейся на спинке стула руке.

И теперь он смотрел, незаметно посапывая (сон есть роза, как говорит этот русский), длящийся часами, совершенно свободный от действия, матово-серый фильм — и видел в этом странно уютную, утреннюю, дрожащую Европу: покосившиеся фасады фахверковых домов видел он, которые непрерывно теснят друг друга, толкаются и пихаются; живущих там, под гнутыми крышами, поэтов, в ночных колпаках весной, которые перед восходом солнца слагают свои дифирамбы; церковные колокола с дивно глубокими голосами, возвещающими эйхендорфовы тайны, которые созывают бургеров к ранней мессе; он слышал невозмутимое *хлоп-хлоп-хлоп* лошадиных копыт; он видел большие, роскошно нагруженные серебряные тарелки с сыром, ветчиной, кровяной колбасой и виноградными кистями сверху, сладковато-плотские ароматы которых развеиваются над булыжными мостовыми рыночных площадей, а вдобавок еще и пиво к завтраку — поспешно и покружечно переливающееся через край; он видел над собой висячие черные, кованого железа, фонари, которые теперь, потушенные при дневном свете, болтаются, словно пустые клетки (в коих прежде выставляли для наказания людей); и он видел эту больничную палату — после того как оттуда уже забрали тело его отца, — и само смертное ложе, и подушку с изломом посередине, которую положили так, будто вмятина на ней, от отцовского затылка, должна еще лишь очень короткое время напоминать о нем, а потом бесследно исчезнуть.

19

В самом конце, в последний день своего последнего школьного года, Масахико выкрал из шкафчика учителя Кикучи ключ от чердака и тайком поднялся на самый верхний этаж интернатского здания. Он задвинул за собой засов на металлической двери, вскарабкался между стропилами к тому месту, где изолирующая древесная шерсть на добрый кусок выпирала из конькового бруса, сел на одну из балок и съел два рисовых шарика.

Напоминающий о грецких орехах запах дерева и знакомый вкус непритязательной еды наполнили его большим, глубоким чувством удовлетворения, отвлекающим от самого замысла: уничтожить эту школу, которая годами терзала и унижала его. Он, свесив ноги, стал наблюдать за крысой, которая пробежала вдоль внутреннего края крыши и исчезла среди затененных балок, в каком-то укрытии. Он просидел там довольно долго, не двигаясь.

Потом запустил руку в карман форменных брюк и достал коробок спичек; погруженный в свои мысли, повертел его в руках и наконец, очень осторожно, положил рядом с собой на поперечную балку; затем одним движением спрыгнул на пол чердака, покинул это место через ту же маленькую дверь и опять незаметно повесил ключ в школьный шкафчик Кикучи, на крючок; после чего вышел на школьный двор, чтобы, усевшись на газоне, заняться решением каверзной математической задачи, связанной, среди прочего, с доказательством существования некоторых колец многочленов.

И пока он так сидел и считал, в нос ему проник землисточадный запах — еще прежде, чем он увидел огонь. Он погрузился в свои записи, в это время кто-то ударил в школьный колокол, а под конец еще и взвыла, мучительно, неблагозвучная сирена. Ученики, как вспугнутые воробьи, высыпались из главного портала, собрались во дворе и зачарованно смотрели вверх, на конек

крыши, откуда теперь выползали желто-красные языки пламени: сопровождаемые черным дымом, они постоянно увеличивались в размерах и, радостно возбужденные, полыхали в небе.

Хотя пожарная команда прибыла не позднее, чем через полчаса — представленная двумя пожарными автомобилями и внушительным отрядом бравых пожарников в форме, — спасти школу было уже невозможно. Мощный столб дыма поднялся над ней, и пламена пожирали все: они перекинулись на гимнастический зал и уничтожали с присущей им яростной жадностью классные комнаты, дортуары, столовую, кабинеты учителей.

Тысячи документов и школьных тетрадей стали пищей для огня, сотни ластика расплавились с шипением, карандаши и кисти сгорали в один миг; даже неопишуемые кучи кирпичей, из которых ученики рано утром должны были брать орудия для своего наказания, превращались в черные, липкие от копоти маяки.

Масахико незаметно выскользнул за ворота, взобрался на ближайший к территории интерната холм, уселся в траву и наблюдал за пожаром издали, как будто поднес к глазам перевернутую подзорную трубу.

И пока рядом с ним выпрыгивали из сорной травы маленькие темнокрылые кобылки, указания учителей и пожарников, выкрикиваемые через мегафон, достигали его ушей в странно приглушенном виде. Он лег на спину и наблюдал за незавершенным маленьким облаком, которое там, в блекло-голубом небе, соединялось с другим, более крупным. Мы живем не только в мире мыслей, думал он, но и в мире вещей. А прошлое, оно всегда было интересней, чем настоящее.

破

20

Через несколько недель после того, как он отправил фильм и письмо в Германию, Амакасу — ранним вечером, затянутый во фрак, — поехал в американское посольство на прием, устроенный в честь всемирно известного актера Чарльза Чаплина, который в те дни, вместе со своим японским фактотумом Тораси Коно, совершал рекогносцировочную поездку по Японии.

Эти потешные фильмы, в которых Чаплин играет преследуемого ситуативными неудачами бедняка, выстаивающего вопреки всем превратностям судьбы, имели здесь, в Японии, просто невероятный успех. Что-то во внутренней, крайне анархичной позиции этого маленького, плохо одетого, всегда меланхоличного и склонного к иронии персонажа с усиками, что-то в его — воплощаемом в будничной жизни — *sang-froid* глубоко затрагивало японскую душу; зрители аплодировали его кинематографическим эскападам, и его протест против власти, представленной, как правило, фигурой кретина-полицейского, воспринимался публикой как несущий в себе сильнейший освободительный заряд.

Амакасу и сам несколько раз вдруг осознавал, что в одном или другом кинотеатре, в Гиндзе, хлопает себя по коленям и не-принужденно, от всей души, смеется. Совершенно необычным было то, что творилось там, на экране: удары судьбы, которые герою приходилось переносить, и следующие за ними победы этого маленького пролетария одновременно и смущали зрителя, и дарили ощущение счастья.

Итак, Амакасу, пройдя по гравийной дорожке, поднялся по четырем или пяти каменным ступеням к главному входу ярко освещенного прожекторами посольства; склонившийся в поклоне слуга принял у него насквозь промокший комбурги и зонтик, и какой-то офицер в белых перчатках поспешил по-военному отдать ему честь. Амакасу, проходя мимо, кивнул.

В сверкающих залах, выделенных для приема, царила праздничная атмосфера: местные джазовые музыканты добросовестно играли занимательные, но не слишком навязчивые шлягеры, и волны из десятков голосов накатывали одна за другой, проникая ему в уши. Недалеко от него стоял нидерландский посол (педераст), подальше — известный китайский коммунист (азартный игрок), а в углу курил, держа сигарету кончиками пальцев, итальянский полковник (импотент). Амакасу заметил седого премьер-министра Инукаи, склонился, повернувшись в ту сторону, в глубоком, как положено, поклоне, прижав ладони к швам на брюках, и потом запустил руку в поднесенную ему серебряную чашу, чтобы с улыбкой приколоть к лацкану фракчного пиджака выуженный из нее симпатичный значок: два маленьких перекрещенных флага, японский и американский.

Там сзади стоял он, просто невероятно: там стоял Чаплин — узкоплечий и стройный, волнистые волосы на висках чуть тронуты сединой, неотразимо очаровательный; и, да, выглядел он достаточно бесшабашно в своем черном фраке, с бокалом шампанского в левой руке, с сигарой в правой, обрамленный гирляндой из трех очень привлекательных хихикающих японок и одного jovially гундосящего бородатого адмирала, рядом с цветочной композицией из орхидей, нагроможденной хоть и искусно, но со свойственным американцам отсутствием чувства меры; Чаплин совершенно искренне рассмеялся над какой-то шуткой, но тотчас прикрыл рот обеими руками, будто стыдился состояния своих зубов, и черная прядь волос, упав ему на лоб, теперь там подрагивала. Он выглядит совсем не так, как в своих фильмах, подумал Амакасу, — и скорее напоминает маленького симпатичного грызуна или, может быть, лиса.

Подошел какой-то японец и протянул ему звякнувший стакан виски — это был Тораиси Коно, невоспитанно ухмыляющийся ассистент Чаплина: он уже успел нализаться в такой мере, что лишь в последний момент, по мере своего приближения, осуществил обратную метаморфозу от американца к японцу, и выглядело это натужно и неестественно. Само собой, сказал он,

само собой, он знает, кто такой Амакасу, и очень рад знакомству, в самом деле. От него, очень слабо, пахло немытым старьем.

Теперь к ним приблизился, как бы ковьяля, сам Чаплин; Амакасу не мог определить, актерство ли эта странная походка, или она подлинная; и вот уже Чаплин схватил его за обе руки, потряс их и сразу, без всяких экивоков, поделился недавними впечатлениями: мол, вчера вечером он видел «Токийский хор» Одзу, это фантастический *ше-девр*, и теперь он твердо решил, что будет, как и Одзу, продолжать снимать немые фильмы. Ведь он, Чаплин, — прежде всего актер пантомимы, и он может без ложной скромности сказать, что является в этой сфере непревзойденным мастером.

Здесь ведь о кинотеатрах говорят, что они — сады электрических теней, разве это не потрясающее определение, хотя в последнее время, увы, люди повсюду насвистывают *Sous les toits de Paris* (этот звуковой фильм Рене Клера как раз демонстрировался, с большим успехом, в токийских кинотеатрах); и Амакасу не мог не отметить для себя, насколько (все же) харизматичным и интеллигентным кажется Чаплин, и насколько опасным был бы такой враг, и какой властью над умами обладает культура, к которой он принадлежит, и, главное, насколько родственны между собой кинокамера и пулемет.

Он вспомнил о той катушке киноплёнки со страшным фильмом, которую несколько недель назад отправил в Берлин, и в нем шевельнулось мимолетное сомнение, было ли это вполне правильно — может, лучше бы он послал им какой-то более поучительный фильм, что-то радостное, смешное, в духе *shōshimin* например, то есть непритязательных историй о заботах и горестях маленького человека, — и он быстро и незаметно прикусил нижнюю губу, но тут Чаплин, развивший в себе сенсориум, чрезвычайно восприимчивый к эмоциям других людей, мягко тронул японца за плечо (ибо тоже знал, кто такой этот неприметный Амакасу) и предложил покинуть прием, все-таки не в меру экзальтированный, и поужинать вместе с ним в Императорском отеле, в компании истинных поклонников кино; и Амакасу, чей дипломатический нюх на какую-то — допущенную по небрежности — секунду его

покинул, почувствовал, пока с облегчением давал согласие, почетность такого приглашения и одновременно стыд.

21

Они, значит, отправились (с автомобильным эскортом), усевшись позади «дворников», которые продолжали биться о гипнотическое полукружие из дождевых струй, через швыряющуюся световыми бликами, сверкающую Гиндзу к тому самому Императорскому отелю: построенной американским архитектором Фрэнком Ллойдом Райтом удивительной, эксцентричной коробке, которая всегда напоминала Амакасу заросший вьющимися растениями храм — индуистский или индейцев майя — либо пародию на старинное и почтенное вавилонское культовое сооружение, с его висячими садами и лабиринтными водостоками, цистернами для сбора воды, цветочными шпалерами и прудами.

Он, правда, по каким-то неведомым причинам еще никогда не бывал там внутри, и потому само вхождение в вестибюль, воздушная атмосфера в котором регулировалась громадными незримыми машинами, стало для него неожиданным, желанным сюрпризом — асептическая прохлада изгоняла за дверь душную липкость естественного климата, промокший от дождя фракный костюм и надетая под него рубашка внезапно образовали тесно прилегающие к телу, приятно-влажные слои, из-за чего Амакасу почувствовал легкий озноб и почему-то вспомнил о кварцевых кристаллах, десятками тысяч наслоенных друг на друга, которые своей льдистой математикой смущали его и казались бездонными.

Продвигаясь дальше в недра отеля, он к своему неудовольствию дважды ударился головой: какие-то зазубренные углы неожиданно вторгались внутрь помещений; стены были пористыми и испещренными оспинками, словно остывшая лава; вделанные в бетон лампы, вспыхивающие матово-желтым, указывали

направление пути по полутемным коридорам — пока их группу, тем временем увеличившуюся до дюжины человек, не направили в элегантное *separe* ресторана, где им подали холодное саке «Кику-Масамунэ» и исчезающе-маленьких поджаристых рыбок, посыпанных морской солью. Все уселось, и Амакасу вдруг невольно подумал о свежевыпавшем снеге, а один из гостей зарядил ручную кинокамеру Гольдберга и начал бойко снимать всех по кругу.

Какая-то молодая немка заняла *симодза* — наименее почетное место за столом. Она скривила лицо, попробовав рыбку, и сразу стала самозабвенно сосать ломтик лимона; Амакасу нашел ее летние веснушки забавными, а модную летнюю форму — привлекательной, и пододвинул ей красивую глиняную чашу с маринованной редькой. Она улыбнулась и зажгла себе сигарету; Амакасу ответил на ее улыбку с любезностью, которой вообще от себя не ожидал.

Между тем Коно, водитель Чаплина (Амакасу мысленно понизил его до такой должности), хлопнул в ладоши и пустился в наставительные рассуждения, подняв деревянную чашку с саке и зажав между зубами кончик сигареты: мол, японская культура обычно заимствует какие-то феномены и потом совершенствует их — точно так же, как подвергается очистке сахар; по сути, здесь всё — китайского происхождения; Китай же — это страна, с беспутствами которой уже невозможно мириться, поскольку Китай, который мы знаем сегодня, во многом сформирован безвкусными представлениями маньчжуров, то бишь смехотворно мелкого огрызка династии Цин, в то время как императорская Япония переняла четкий абрис и очевидную эффективность более ранней династии Сун.

Дескать он, Коно, — поборник *хокусин-рон*, то есть северного экспансионистского пути: ведь это совершенно естественно, что Япония захватывает большие районы Северного Китая, чтобы когда-нибудь, в конце концов, начать сражаться против Советского Союза за Сибирь. Кто знает, возможно, ей удастся оккупировать даже Аляску, пробиться до самой Калифорнии.

Тут Чаплин сказал, что Китай можно будет умиротворить только после полного уничтожения бесчисленных *warlords*, что

у коммунистов нет ни малейшего шанса (услышав такое, Амакасу про себя удивился политическому дилетантизму знаменитого актера): мол, только Япония способна совладать с анархической ситуацией, установившейся на большей части Азии. А Чан Кай-ши? Ах, Гоминьдан — слабая и декадентская партия, поэтому после Мукденского инцидента японцы и захватили Маньчжурью, чтобы создать для себя новый, утопический плацдарм, богатую полезными ископаемыми колонию грез: Маньчжоу-го, еще одну — так сказать, тыловую — манифестацию божественной императорской власти.

Чаплин — настоящий мелкий японский националист, подумал Амакасу; и, видимо, он стал таковым в результате индоктринации со стороны этого Коно; что ж, пусть им и остается... Между тем на стол, под одобрительные ахи и охи, подали сырую каракатицу, а итальянский полковник, извинившись, направился к туалету.

Ида (та самая молодая немка, которая очень внимательно прислушивалась к разговору) хотела было возразить, что только *нансин-рон* — южный экспансионистский путь — приведет Японию к успеху, но внезапно, будто что-то ослепило ее, закрыла лицо руками, правда, слишком поздно: чих уже отделился от ее лица, вырвался, как тайфун, на волю, длинная сверкающая капля повисла у нее под носом, и в капле этой отразились не только стены *сепаре*, из рисовой бумаги, и лампы на потолке, теплого желтого оттенка, но еще и до крайности возмущенные лица присутствующих японцев.

Амакасу прикусил нижнюю губу, чтобы не рассмеяться, и начал под столом, сантиметр за сантиметром, выдвигать вперед ногу в шелковом носке, пока она не коснулась Идиной щиколотки — и там наконец успокоилась, теперь лишь слегка поглаживая добычу кончиками пальцев. Ида, со своей стороны, не отдернула ногу, а допустила такого рода поглаживания — невероятно, что она себе позволяет? Чаплин и Коно обратились к новой теме, другие гости уже позабыли о чихе, чтобы не продолжать стыдиться за молодую немку.

Если мы в самом деле хотим понять какую-то загадку, сказал Амакасу и улыбнулся, то решение явится из самой этой ситуации, ведь ответ и проблема неотделимы друг от друга.

Подобострастные кельнеры принесли глиняные чашки с прозрачным весенним супом, в котором плавал один-единственный ароматный ранневесенний гриб. Снаружи, на склонах Фудзиямы — в большом отдалении, — начал грохотать гром.

Ида как ни в чем не бывало ответила, что порой все бытие забывается, все твоё существо смолкает, и кажется, что ты обрел все, — при этом она взглянула ему прямо в глаза, и Амакасу, чья стопа под столиком медленно взбиралась все выше, вдруг почувствовал уверенность, что именно такой обмен мнениями однажды уже имел место в его жизни, он только не может вспомнить, где и когда.

Утратив интерес к аскетичному хороводу блюд, гости мало-помалу потянулись к танцевальному залу отеля, роняя обрывки разговоров, словно скомканные ненужные бумажки. И теперь, под современными люстрами, они начали, несколько робко, двигаться в ритме джаза, пол же служил для них всех резонатором. Чаплин хлопал в ладоши, посверкивая наманикюренными ногтями, и смеялся слегка порочным смехом.

Когда музыканты вдруг заиграли аргентинское танго, Амакасу схватил молодую немку за руку и закружил ее — она, удивленная тем, как искусно он танцует, улыбалась; свет настенных ламп странным образом тоже танцевал в уголках их глаз, пока они описывали круги и Амакасу элегантно наклонял свою даму к полу. Гоп-ля, очень может быть, что она выпила слишком много sake.

22

Цуёси Инукаи, премьер-министр Японии, приглашает своего сына Такэру Инукаи, Чарльза Чаплина и Масахико Амакасу, через курьера, чтобы они — будьте так любезны — отужинали

с ним в его резиденции. По причинам, которые так никогда и не удастся удовлетворительным образом прояснить, это послание не попадает к Чаплину. Премьер-министр сидит дома за *чабудаи* — низким, простым столиком, давно доставшимся ему в наследство от деда, — и, погруженный в ожидание, созерцает сад, мягко освещенный горящими в комнате электрическими лампочками; прислушивается, тихонько насвистывая, к освежающему журчанию фонтанных струй там снаружи.

По прошествии трех четвертей часа он открывает карманные часы, тихо вздыхает и отпускает слуг, которые, вместе с охранниками, удаляются во флигель для обслуживающего персонала, предварительно выполнив его поручение — унести из комнаты обе бутылки драгоценного красного вина и хрустальные бокалы.

Чаплин в этот вечер, вместе с Инукай-младшим и Амакасу, вместо ужина у премьер-министра посещает представление театра Но, в то время как юные кадеты военно-морского флота, в одних носках, пробираются в резиденцию, чтобы убить премьер-министра и, как они думают, находящегося там же приезжего актера, поскольку оба они представляют собой угрозу для *кокутай* — национального характера японцев, более возвышенного, чем у других народов.

Чаплина тут нет — с ума сойти, — они зажигают дымовую шашку и приставляют к груди седого премьера револьвер; он еще успевает крикнуть: *Если бы мне дали возможность говорить, вы бы меня поняли*, — но они холодно и деловито отвечают: *Любой диалог бессмыслен*; и потом нажимают на спусковой крючок, раз, два, много раз: *хлоп-хлоп-хлоп* слышится теперь, как будто вылетают разнузданные, бесцеремонные пробки от шампанского, премьер сразу умирает, черные следы дыма пятнают спереди его белую рубаху, в бороде — что-то липкое, ежевичного цвета, как темные остатки недоеденного пудинга.

Тем временем в другой части города, в полутьме театра Но, сидят: Такэру Инукай, Коно, Амакасу, Ида и Чаплин, которому еще до спектакля объяснили, что самые изысканные истории в театре

Но отличаются почти полным отсутствием фабулы и представительных действующих лиц, а также присутствием привидений.

Все они не подозревают о попытке переворота, предпринятой молодыми военными; снаружи длившийся целую неделю дождь наконец перестал, и Ида, которая уже посещала несколько таких представлений, внезапно чувствует, что все это напоминает ей о часах, проведенных с Эзрой Паундом, об одной давно потерянной ею книжке про театр Но, но тут появляется первый актер, в красной маске, в желтом шелковом одеянии, с железным ободом на голове, с выкрашенными красным кистями рук — под пронзительную, скользящую мелодию флейты, — и вот уже все забыто под воздействием чар происходящего. Наступил час, когда тоскование возвращает...

*В тот самый час, когда томят печали
Отпльвших вдаль и нежит мысль о том,
Как милые их утром провожали,*

*А новый странник на пути своем
Пронзен любовью, дальний звон внимая,
Подобный плачу над умершим днем...*

Однако тут снова вмешивается Коно: невзирая на свежесть и чистоту этого меланхоличного мгновения (и на сидящего рядом и обладающего несравненно более высоким рангом сына премьер-министра), он шепотом объясняет, что, мол, самое существенное в театре Но — это концепция *дзё-ха-кю*, которая подразумевает, что темп событий в первом действии, *дзё*, должен начинаться медленно и многообещающе, потом в следующем действии, *ха*, ускоряться, чтобы в финале, *кю*, сразу, но по возможности плавно, достичь кульминации. Пожалуйста, внимательно следите за актерами, говорит Коно: они должны двигаться по сцене, как деликатные дүхи — шаркая ногами и скользя, но не отрывая ступни от земли.

Это история о *канава* рассказывается там наверху, на слегка приподнятой сцене, — история о железном ободе ревности.

Смотрите, у актера на лице *ханья* — демоническая маска снедаемой ревностью женщины. В правление Сага Тэнно жила некая принцесса, которая любила понапрасну, и от ревности и тоски она впала в такую ярость, что отправилась к святилищу Кибунэ и там семь дней молилась, потому что хотела превратиться в *ханья* — демона. На седьмой день бог сжалился над ней, и явился ей, и сказал: «Если хочешь стать *ханья*, ты должна прийти к реке Удзи и там двадцать пять дней пролежать в воде». Она сделала, как ей велели, и потом, очень радостная, вернулась в Киото, и заплела свои волосы в пять косиц, и выкрасила лицо и тело красным, и возложила себе на голову железный обод, на котором укрепила три свечи. И взяла в рот двойную огненную палочку, которая горит с обоих концов. И когда она вышла на улицу, люди подумали, что видят перед собой демона.

И Амакасу, который ощущает пусть и иллюзорную, но глубокую душевную близость с Идой, складывает ладони, будто для молитвы, и задумывается, как бы ему затащить ее на свой тюфяк-футон; после представления, которое заканчивается действительно поразительно быстро, как и предусмотрено для *кю*, эти двое сперва теряют друг друга на улице — где слышат, что премьер-министр убит, как и знаменитый американский актер Чарльз Чаплин, хотя он-то только что стоял рядом с ними; потом, кивнув друг другу, в приступе легкой паники они садятся в два такси и, подавленные и молчаливые, разъезжаются по домам: ведь случилось нечто из ряда вон выходящее.

23

Нэгели, мы помним, путешествует в этом дребезжащем самолете — после того как ни в косной Швейцарии, ни в Скандинавии, ни во Франции не нашел ничего, ну совершенно ничего вдохновляющего, — над серым, словно свиное сало, занавешенным

туманом Боденским озером, наверх в Германию, чтобы представиться на берлинской киностудии *Universum Film AG*.

Его пагубные предчувствия — что самолет в результате детонации какой-то запрятанной в чемоданчик бомбы взорвется прямо в воздухе — исчезают в тот самый миг, когда облака рассеиваются и он начинает различать там внизу светло-бежевые, прямоугольные архитектурные глыбки Берлинского центрального аэропорта.

Самолет долго кружит в воздухе, потом шумно снижается по нисходящей спирали (кофе у Нэгели расплескался); садится, отнюдь не мягко — колеса несколько раз подпрыгивают, прежде чем машина начинает катиться по полосе уверенно. Нэгели привычно поддергивает манжеты рубашки поближе к обкусанным ногтям, снимает с верхней полки маленький ручной чемодан, спускается по трапу и предьявляет ожидающему на летном поле униформированному немцу — тот, конечно, не отвечает на дружелюбную улыбку швейцарца — свое удостоверение.

Здесь ему собираются доверить грандиозный проект, сообщил его секретарь из Цюриха, проект мирового значения: Гугенберг, неприлично много золота, немецкого золота, иностранного золота, может, сто тысяч долларов, — боже, на нехватку тщеславия он может не жаловаться; и вот уже его, всему удивляющегося, везут на автомобиле по весенним улицам: в этой метрополии, видно, давно не показывают всякое старье, вроде «Конгресс танцует», как в *sleepytown* Цюрихе, а только действительно совсем новые, достойные внимания, радикальные, с точки зрения формы, фильмы, о них среди бела дня возвещают гипнотические неоновые рекламы гигантских размеров — сверкающей бегущей строкой, которая сама себя кусает за хвост: не успевает мерцающая фраза погаснуть впереди, как она уже начинается снова, сзади.

Отвесно, современно, зазубренно высится фасад административного здания студии — в то время как его, Нэгели, заставляют ждать внутри, в облицованном мрамором атриуме, рядом с почти засохшей пальмой в горшке, в одном из этих

прогрессивно-немецких черных кожаных кресел с хромированными деталями. Там за его спиной: окна зеркального стекла, агатовые статуи, слабый аромат одеколона. Рядом с местом, где он сидит, юнец в красной ливрее усердно нажимает щелкающие кнопки двуглоточного лифта: люди торопятся войти, деловито откашливаются, с шумом взмывают вверх.

Это — средоточие мировой кинематографии; они ведь все собрались в Берлине, все, и старые, и молодые: Вине, Ланг, Пабст, Бёзе, Штернберг, Рифеншталь, Учицки, Дудов (Мурнау, правда, недавно умер в Голливуде, но ведь мысли свободны, никто про них не прознает); Нэгели вдруг ощущает настоятельную потребность причесаться, встает, безуспешно ищет туалетные комнаты: он смущен и обеспокоен, как человек, заблудившийся в нехорошем сне.

Но к нему уже спешит светловолосый непоседливый человечек (двубортный пиджак, тончайшая полоска, германец-недомерок), ритмически трясет ему обе руки, заверяет в своем глубочайшем уважении и неизменно дружеских чувствах к швейцарцам, «нашим гельветическим братьям»; все это обычная трепотня, радостно ухмыляющееся жонглирование любезностями, ему демонстрируют светлый юношеский оптимизм, чтобы никогда в жизни не мог он предположить, что за всем этим скрывается еще и что-то другое: темные гешефты, расчетливое плебейство.

Да-да-да, немецкий у Нэгели совершенно безупречен, лишен акцента, безукоризнен: гость говорит даже лучше, чем сами немцы (*Хаха! Грммпффф!*); Нэгели... — *ах, что за вздор*, он, Хайнц, отныне будет называть его просто Эмилем; и вот уже Хайнц Рюман согнутым указательным пальцем приманивает, буквально притягивает — будто тот действительно все это время ждал, прятаясь, как Мефистофель, за мраморной колонной, — второго немца, контрастной, можно сказать, наружности, напоминающего полуночное видение: темная кожа, темная, падающая на лоб шевелюра — маслянисто-черная, с пробором посередине; брутальные кисти рук, хорошо сидящий костюм с подбитыми ватином

плечами; большой — не человек, а целый дом, — элегантный, мощный, и на мизинце золотое кольцо-печатка; вот этого, похожего на дубовый шкаф, все его здешние друзья называют Путци, Путци Ганфштенгль, смеется Хайнц; и теперь: Путци откидывает полу пиджака, вывихривает карманные часы, кругообразным движением руки отщелкивает крышку, театрально подмигивает, приподнимая одну бровь — как Яннингс, — в сторону циферблата: что у нас, дескать, ага, уже половина третьего, а мы все еще ни в одном глазу; теперь: я вас приглашаю, самое время немного поразвлечься втроем в Берлине (темное верхнебаварское, с вибрирующим язычком, «р» в словах *поразвлечься, втроем и Берлин*).

Нэгели пытается отмахнуться — он, мол, устал, — но тут опять вмешивается Рюман: *ах, что за вздор* (на сей раз даже: *вздор на постном масле*); тебе, швейцарец, придется составить нам компанию, тут никак не отвертеться. Да, но ведь ему назначена встреча? Ну, пусть же он наконец вникнет — двойной поклон и расшаркивание, — *они* и есть эта встреча, о которой он так беспокоится: они, Хайнц и Путци, *at your service!*

24

Они, значит, едут вместе в какое-то варьете поблизости от Ноллендорфплац, внутри пещерной непостижимости коего в стенах-зеркала отражаются легко одетые танцовщицы. Шампанское (Иеровоам); стеклянный столик, кажется, изгибчиво клонится к полу. Путци гигантскими пальцами чрезвычайно бережно снимает бандероль с сигары; на его лацкане, на маленьком гербе, серебряно мерцают слоги *ve-ri-tas*, хвастливо возвещающие, что он является членом Гарвардского клуба. Девочки из ревю перешептываются, хихикают; Рюман чертовски рад, что его тут узнали, а Нэгели вдруг с изумлением отдает себе отчет в том, что этих двоих он просто на дух не переносит.

Через щель в темно-синем бархатном занавесе выдвигается загримированное густой белой пастой лицо: что-то высматривает; лишь середина его нижней губы выделена кроваво-красным штрихом. Теперь занавес полностью раскрывается, лицо обретает руки и ноги, обнаруживается и строгий фрак: это тощий, словно скелет, конферансье, который жестом оперчаточенной руки умело и *unisono* переключает внимание на себя; потом оркестр играет маленький туш: *silenzio*, темнота, единственный желтый прожектор высвечивает лаковые туфли человека на сцене; искусственный туман, сперва разрозненные щелчки, потом все более ускоряющийся треск: ритмично вытанцовывающие ноги становятся пишущей машинкой, пулеметом... и потому никто в публике не обращает внимания на появление рейхсминистра Гугенберга в сопровождении трех слегка окультуренных великанов, который выбрал именно этот момент начального номера, чтобы незаметно плюхнуться в зарезервированный для него угол дивана.

До неприличия орехово-загорелый после швейцарского лыжного отпуска, владелец и единственный бог студии *Universum Film AG*, самый могущественный человек немецкого кино и т. д. и т. д.: это и есть Гугенберг. Из-под расстегнутых пиджаков его сопровождающих заметно выглядывают рукоятки пистолетов, а один носит револьвер даже спереди, засунутым за ремень. «Гангстер», — бормочет уже подвыпивший Нэгели.

А теперь тут оказался еще и представитель датской кинокомпании *Nordisk*: человек, которого Нэгели прежде никогда не видел, но который теперь заговаривает с ним по-английски; именно он заверил Гугенберга, после приватного показа «Ветряной мельницы» Нэгели, что берется этого режиссера, Нэгели, *заставить прискакать*, не позднее чем через неделю, в Берлин — нужно только, мол, связавшись по телефону, нарисовать ему в воздухе достаточно большую долларовую бумажку. Что ж, давайте, плаксиво пискнул разбитый с похмелья Гугенберг, который во время демонстрации фильма успел отключиться; через директорские синапсы тогда проплывали затянутые

вступительные секвенции: бесцветные тени, поленья, отапливаемые углем печи, унылые служанки, швейцарская *еппи* (слишком много такого), — но теперь Гугенберг движением глыбистой руки переключает всеобщее внимание на Рюмана.

Вот этот, сидящий напротив, этот худощавый Хайнц, блондинистый Хайнц, малыш Хайнц, невзрачный, как красный томатный соус, — это, дорогой наш швейцарский друг, величайший, наряду с Чаплином, комедийный талант двадцатого столетия.

Поэтому нужно снять фильм с ним — комедию, — и для этого полететь самолетом Германской Люфтганзы в Японию (или отправиться туда морем, уж как вам угодно); там, в Токио, он, Нэгели, мог бы вновь встретиться со своей невестой и потом снять там же фильм, который в буквальном смысле затмил бы все, что делалось прежде (в том числе и его, Нэгели, тайное путешествие в Итальянское Сомали: пусть он вспомнит об оборвавшихся там, уже через неделю, съемках «Саламбо» по роману Флобера, — полный облом, забудем об этом, тут и говорить не о чем, чур меня, чур). К коллеге Фанку мы тоже обращались, скажу честно, но он скорее привязан в своем творчестве к земле, тогда как вы, господин швейцарец, — режиссер воздушных дуновений, светлого эфира, капризной солнечной пены, небесных теней, не так ли?

И теперь Гугенберг поднимается, не дожидаясь ответа, стоит, широко расставив ноги, слегка покачиваясь, как если бы был заторможенным морским капитаном, вырастает в размерах, пыжится, физически заполняет то пустое пространство, которое проецирует его аура, пристально смотрит на Нэгели и наконец громогласно выдает: дескать, двести тысяч долларов предоставят в его распоряжение. Он должен найти себе тему, специально для него создадут японско-немецкую кинокомпанию, и снимать он будет цейсовскими объективами, а не как-нибудь, да, — звуковой фильм, неважно о чем, вот с этим, нашим другом Рюманом, в главной роли; обо всем можно договориться, даже необязательно, чтобы получилась комедия, Нэгели вправе самостоятельно все решать.

Нэгели наклоняется через стол к этому железному человеку с подстриженными ежиком волосами, смотрит на него снизу вверх, в растерянности, отпивает глоток игристого вина (один из гангстеров нечаянно стряхнул пепел в его бокал): еще никогда немцы не пытались ему навязать, столь очевидным образом, свое слабоумие и манию величия.

Почему? Почему это все? Магнат сотрясается от смеха, но звучит это так, будто смеется рахитичная коза. Да, почему? Дружище, Гугенберг хочет не только насолить американцам, но и избавиться от заключенного с ними кабального *парамаунтского* договора; ну и потом, конечно, он стремится к контакту с японцами, сопротивляющимися звуковому кино, которые рано или поздно подчинят себе азиатский регион; только представьте себе эти гигантские рынки: ведь невозможно так просто, без борьбы, уступить их компании *Metro-Goldwyn-Mayer*; земной шар надо заполнить немецкими фильмами, колонизовать с помощью целлулоидной пленки — настоящего пороха для глаз. Кино, говорит Гугенберг и вставляет в рот одну из сигар Путци, кино — это продолжение войны другими средствами. Нэгели, озадаченно: «Все походили с ума».

И тут к их компании прибивается, шатаясь, Зигфрид Кракауэр, нехило напившийся, — руководитель отдела фельетонов во «Франкфуртер Цайтунг». Он спотыкается, пока трясет руку Нэгели, и Гугенбергу, и Путци, и Хайнцу: самые лучшие, искренние, теплые пожелания должен он передать, от Блоха и Беньямина (ирония приглушена, не прослушивается); вскоре, наверное, им придется покинуть Германию, скверно тут все выглядит, но, как бы там ни было, остается еще коллега Кестнер, который здесь, в Бабельсберге, будет писать *лучшие* киносценарии, — Гугенберг, который уже не может не замечать этого враждебного тона, раздраженно отворачивается.

Нэгели просит сигарету, после чего ему втискивают в руку стакан безвкусного теплого пива, вроде того, что охотно пьют англичане; он одним глотком опоражняет его, потом — еще один; теперь Путци заказывает еще и виски, а под конец — снова

шампанское, проглотим и его, четыре бокала, двести тысяч долларов... Ах, эта славная, пьяная Германия, думает Нэгели.

Женщина с дымящейся сигаретой подкатывает, решительно и самоуверенно, к их столику, явно кинокритикесса; ура, кричит, ясное дело, конечно, фильмы Нэгели она знает все: снимаю шляпу, очень рада, в самом деле, «Ветряная мельница» — несравненный шедевр. Теперь она показывает какой-то фокус с монеткой, и, пока оркестранты от приятного шлягера (под который стайка фей, к этому моменту уже совершенно голых, на удивление незротично покидает, разбегаясь влево и вправо, туманную сцену) переходят к слегка выдохшейся тарантелле, Кракауэр локтем толкает Нэгели в бок: мол, это сама Лотта Айснер, пользующаяся дурной славой за свое безжалостное уничтожение фильмов, которые разбиваются об утесы ее острого, как нож, ума, и тогда оказывается, что они плохие или (что еще хуже) вообще никакие. И Айснер, да, она подмигивает Нэгели: поцелуйный рот.

Путци поправляет манжеты и наливает всем; кельнера, неизменно стоящего поблизости в положении навтыжку, ментально отправляют за новой бутылкой шампанского. И теперь Лотта Айснер, совершенно на голубом глазу, берет руку могущественного главы УФА, пожимает ее и говорит: мол, лучшего кинорежиссера, чем этот застенчивый швейцарец, не существует; как хорошо, не правда ли, что он не еврей.

Смущенное молчание; однако рассеянный глуповатый Гугенберг заметно тронут этой шуткой (которая не является таковой), тогда как лизоблюд из кинокомпании *Nordisk* — само собой, сперва дождавшись реакции Гугенберга, — ревностно щелкает каблуками и поднимает бокал шампанского, а Хайнц Рюман, совсем уж богозабвенно, ухмыляется во весь рот. И гляньте-ка: даже на окаменелых, на протяжении последних часов, физиономиях горилл с револьверами робко появляется некое подобие улыбки.

25

И Кракауэр с Айснер (у которой, как пришло в голову пьяному Нэгели, дивно соблазнительный ротик) начинают теперь (Гугенберга, и его блондинистую обезьянку Хайнца, и Путци-Голема они наконец, в полчетвертого утра, высадили возле «Адлона»), начинают вместе с Нэгели отчаянную гонку на такси, по ходу которой швейцарцу приходится попросить, чтобы машину все же ненадолго остановили — вон там, у ограды Тиргартена. Выкарабкивание. Небо, оно темно и беззвездно опрокинуто вверх.

Нэгели опускается на одно колено, блюет и блюет, опираясь о заднее грязезащитное крыло черной машины; его лицо театрально искажено и сбоку подсвечено желтым задним фонарем такси (как будто он сам внезапно стал исполнителем роли в каком-то из этих построенных на преувеличенно резких контрастах, ультра-маньеристских и уже слегка устаревших немецких фильмов); потом наступает облегчение, он вытирает рот тыльной стороной ладони, возвращается в автомобиль, Кракауэр тепло и дружески обнимает его за плечи, а Лотта Айснер подносит флакончик с каплями Гофмана к носовым крыльям его неширокой швейцарской души.

Теперь оно продолжается дальше, это ночное странствие на черной гондоле через Берлин, под размытым — так кажется из-за опьянения — светом уличных фонарей, мимо устремляющихся высоко вверх, стальных, отвесно возведенных колоссов, мимо десятков по-клоунски накрашенных, вызывающе позирующих у края проезжей части проституток, мимо чистильщиков обуви, крысоловов, калек. Грузовики, нагруженные горланящими молодчиками, которые спешат от одной политической драки к другой, несутся, не останавливаясь на красные огни светофоров.

И над ними сверкает, уже далеко не в первый раз — как будто они все время ездят по кругу, — ядовито-зеленая неоновая реклама компании «Филипс», восхваляющая преимущества пентодов.

Как ты отважилась выдать такое этому Гугенбергу? — обращается Нэгели к Айснер. И та отвечает: мол, правда выглядит так: в Германии можно будет жить, вероятно, еще лишь полгода. Максимум. Поэтому очень существенно — не изменять больше самому себе, ни на минуту. Да, это относится и к нему, Нэгели, дополняет сказанное Кракауэр: ведь режиссер должен верить в абсолютную реальность своего материала, более того, должен верить даже в вампиров, и духов, и чудеса. Только таким образом возникает *presto*: правда. Нэгели кивает, сглатывая резкий привкус недавней рвоты: да, они правы, его новые друзья.

Впереди шофер такси теперь заводит какую-то тираду на трусливо мямлящем берлинском диалекте, что-то весьма отвратительное: мол, евреи виноваты во всей этой неразберихе, во всех бедствиях. И прекрасно, если всех их теперь погонят взащей — в Тимбукту, в отдаленнейшие первобытные джунгли, где этим животным самое место. Кто не хочет жить здесь прилично, по-немецки, тому придется уйти, или ему в этом помогут, — и он красноречиво проводит ребром ладони по своей шее.

Нэгели хочет, с заднего сидения, закатить ему пощечину, Лотта перехватывает и крепко удерживает его руку — лучше, мол, не обращать внимания на подобные вещи; но тут Кракауэр, который сидит впереди, рядом с водителем, тычет ему в глаза два растопыренных пальца; шофер вскрикивает, отрывает руки от руля и прижимает к лицу, и оставшийся теперь без водителя мерседес, вильнув влево, едва-едва не сталкивается с автомобилем на соседней полосе (гудки раздаются такие, как если бы ты сидел в дьявольском звуковом туннеле: сперва непосредственно впереди, потом сбоку и, наконец, сзади); машине удается разминуться с почтенным каштановым деревом слева, с каким-то дубом справа, но затем она врезается в афишную тумбу и с дымящимся, испускающим пар, погнутым радиатором останавливается под одним из тех кричаще-пестрых избирательных плакатов, что восхваляют невыполнимые, по всей видимости, обещания второго списка (работа и хлеб).

Нэгели и Лотту Айснер слегка швырнуло вперед, но, за исключением Кракауэра — у которого пошла носом кровь и который

в приступе смеха обнажил зубы, просветы между которыми постепенно заполняются другой кровью, изо рта, — никто не пострадал.

Двоим полицейским — скорее пришкандыбавшим, нежели спешно явившимся к месту происшествия — Лотта Айснер сует в руки долларовые бумажки, и они снова исчезают (в любом случае, неподалеку, на Ноллендорфплац, происходит нечто более важное: группа боевиков кратковременно запрещенных коричневорубашечников схлестнулась с командой Гамбургского Красного Флота, тоже запрещенного, и там кровь течет в гораздо больших количествах); Кракауэр отвешивает шоферу — сидящему возле своего разбитого такси и теперь похожему на тевтонского, комедиантского Вергилия — еще один легкий пинок, и все трое спешат вниз по аллее, налево, направо, опять налево, новые приступы смеха, новые объятия; и потом, в какой-то конспиративной квартире на Тауэнтциенштрассе, на светло-зеленых бархатистых обоях которой вскоре будут дрожать первые струи утреннего светового ливня, эти трое лежат навзничь на ковре перед камином и курят, и Лотта и Зигфрид не сомневаются, что нашли в нем, Нэгели, правильного человека, и они роняют в интимность этого мгновения мысль, что Нэгели, которого оба считают лучшим из лучших, должен снять фильм ужасов — аллегорию, если угодно, наступающего кошмара.

И Нэгели — который, с одной стороны, видит, как перед ним сияют двести тысяч обещанных Гугенбергом магических долларов (к сожалению, сопряженных с условием, что он должен пригласить в фильм Хайнца Рюмана), а с другой, находит гигантский потенциал иронии, заключенный в этой идее, совершенно великолепным, — смеется, пускает дым к потолку и чувствует, что обрел желанное освобождение; он ведь в последнее время думал: блондинистый подхалим никоим образом не окажется перед его камерой, — и да, это та самая идея, которую он искал уже много месяцев; он снимет фильм ужасов, нужно только как-нибудь сделать так, чтобы и киностудии УФА такое понравилось, а Рюмана он просто не будет больше упоминать;

да, он поедет в Японию и начнет там снимать фильм, ведь его, как он понял Гугенберга, для того и пригласили и ему все оплатят. И ведь совершенно очевидно: *Немертвого* в фильме должен играть привлекательного вида стройный азиат, то есть полная противоположность Хайнцу Рюману.

Да, нужно просто мыслить масштабно, а все остальное приложится, кудахчет Лотта Айснер, открывая еще одну бутылку шампанского; и Кракауэр, который отправился на кухню, чтобы сварить яйца, кричит оттуда: «Дружище, между прочим, там могла бы быть и госпожа Немертвая, какая-нибудь азиатка — Анна Мэй Вонг, например, что позволило бы окончательно избавиться от Рюмана». Яйца ему не удалось, поэтому он просто разбивает над сковородкой еще полдюжины и через наикратчайшее время, бодро насвистывая «Интернационал», вносит готовый омлет в гостиную.

Дескать, двести тысяч долларов — этого отнюдь не достаточно; из Германского Рейха надо выдоить побольше, Нэгели должен еще раз встретиться с Гугенбергом и потребовать у него три... да что там, четыреста тысяч долларов на реализацию УФАических фантазий о мировом господстве. Но это было бы гигантским надувательством, протестует протестант Нэгели, и ему — для таких претензий — вообще нечего предъявить, у него пока даже идеи никакой нет; на что Лотта возражает, что гораздо непорядочней ведут себя другие: *furschlugginer* рейхсминистр, культур-доценты, крупные капиталисты, да и журналисты тоже (тут она с удовольствием ухватывает себя за нос), которые поддерживают вопиющую коррупцию, и подлую структуру власти, и навязывание и сохранение со страхом защищаемого нынешнего порядка — поддерживают своей пустопорожней, посредственной писаниной.

Она бы плюнула на все это, плюнула, не будь это так печально... Кракауэр, улыбнувшись, нежно дотрагивается до Лоттино плеча. В какой-то момент начинают петь птицы, и споры мало-помалу улетучиваются, затихают, сливаясь в одно с нарастающим арпеджио раннеутреннего уличного шума.

Так и получилось, что Нэгели (после того как он восемь часов совершенно неподвижно проспал, лицом вниз, на софе Кракауэра)

под влиянием игольчато-свистящей головной боли легкомысленно связался по телефону с бюро Гугенберга, попросил назначить ему встречу и действительно получил приглашение на вторую половину дня, хотя его швейцарская совесть и старалась ему внушить, что он, ради всего святого, не должен туда ехать, а должен поскорее вернуться в свой надежный Цюрих: ведь еще есть время, последний шанс, чтобы не согласиться на этот неуместный фаустовский пакт, еще можно все с бухты-барухты отменить — *basta, baphes, finito finale...* Но, конечно, он все же едет к Гугенбергу. По пути туда бесчисленные флаги со свастикой обрамляют фасады Берлина: словно унылые ласточки, висят они повсюду.

26

Чаплин, можно сказать, принудил Амакасу провести эту пресс-конференцию, на которую теперь собралось более ста журналистов, в реквизированном специально для этой цели танцевальном зале Императорского отеля: вся свора аккредитованных в императорской Японии многонациональных репортеров и их фотографов. Тут присутствуют и французы, и итальянцы, и шведы, и русские, американцы и немцы (само собой), потом, конечно, китайцы, наверняка еще и дюжина англичан: конца не видно вздыбленным блокнотам для стенографирования, рисовальщикам, набрасывающим эскизы, трескучим фотовспышкам.

Как всегда, в качестве языка-посредника выбрали английский, и уже полетели кувыркком по всему помещению дурацкие, чуть ли не бесстыжие вопросы. Образовался ли теперь в Токио, по его мнению, вакуум власти; действовали ли молодые военные на собственный страх и риск; как именно Чаплину удалось избежать покушения, вооружился ли теперь знаменитый киноактер, в ожидании дальнейших попыток убить его, и если да, то чем? Имеется ли у него револьвер? Если да, то какой марки? Покинет ли Чаплин

теперь Японию и останутся ли у него плохие воспоминания об этой стране? Конечно, такое не поставишь в вину ему, человеку, которого здесь ошибочно приняли за американца, но разве не следует справедливости ради сказать, что покушение было направлено скорее против него как символа — против маленького бродяги, теневого отображения актера, — а не против него персонально?

В то время как на Чаплина сыплются все новые вопросы, он пытается найти для себя какой-то промежуточный образ — нечто среднее между чувствительным англичанином и неуклюжим объектом всеобщих симпатий; было бы неверно ограничиться констатацией того факта, что он делает какие-то нелепые движения: потому что усмехаясь, или взмахивая рукой, или отирая платком вспотевший лоб, он рассчитывает на воздействие своего шарма, доведенного до совершенства за многие — прочувствованные им — века публичных выступлений; к репертуару таковых относятся и кокетство, и показная застенчивость, и всяческие уклонения. И журналисты принимают это от него — это умелое выступление такого вот *idiot savant*: дескать, что он, в конце концов, может сказать о случившемся, он лишь актер, и изощренные византийские ухищрения японской государственной политики для него остаются делом таким же темным, как сложный механизм его швейцарских наручных часов. Кроме того, он уже опять пьян.

Амакасу сидит, с окаменевшей улыбкой, рядом с ним — то и дело поглядывая искоса на двух сопровождающих их офицеров из министерства иностранных дел, которые дают ему почувствовать, что, если только он не сумеет достаточно быстро вернуться, они уже в следующее мгновение вонзят ему кинжал в спину, или накинута на шею удавку, или ударят ногой в крестец, воскликнув при этом: *Десять тысяч лет! Банзай!*

Возникают какие-то сны наяву, картины недавно пережитых им унижений, и хотя он противится их появлению, они так же осязаемы и реальны, как это помещение, полное журналистов, и те два офицера за его спиной: приглашение на ужин в доме одной аристократической, близкой к императору семье, которое он, конечно, с огромным удовольствием принял; предложение

сесть за стол принца, слева от самого Его Высочества, хотя это место, собственно, предназначено для лиц более высокого ранга; Амакасу, несмотря на свое относительно низкое происхождение, почувствовал, что наконец добился признания. Он с изысканной любезностью и элегантностью поддерживал беседу, в то время как вокруг него мелькали слуги; к его присутствию, так он думал, здесь относятся не без удовольствия: ему задавали вопросы о его мнении, и он, в соответствии с поводом для встречи и с составом гостей, пусть и с вежливыми экивоками, но все же, по каплям, это мнение раскрывал; вечер получился прекрасным, и он вернулся в свое невзрачное жилище восторженно-возбужденным, окрыленным.

Спустя две недели его снова пригласили туда; слуга проводил его, полного радостных предчувствий, от дверей виллы к отведенному для него месту за столом, каковое оказалось, однако, самым далеким от принца, какое только можно вообразить, — между торговцем каучуком из Индокитая и неведомой греческой танцовщицей, очкастой и волосатой, чьи лучшие дни совершенно очевидно остались позади.

Он при всем желании не сумел объяснить себе, чем он мог провиниться; это было как если бы кто-то вдруг выключил щелчком солнца: застольные разговоры текли теперь вяло, с трудом, и принц, который на прошлом ужине чуть ли не обхаживал его, теперь не только полностью его игнорировал, но, похоже, даже проинструктировал других гостей, чтобы они так нарочито избегали обращений к нему, как если бы им внезапно овладела какая-то обезображивающая и заразная болезнь. Даже торговец каучуком не отвечал на его вербальные авансы. С тех пор его ни разу больше туда не приглашали.

К моменту, когда пресс-конференция наконец завершается, он все еще испытывает стыд из-за этих мучительных воспоминаний. Ему кажется, будто его уши на несколько градусов теплее, нежели остальное тело. Он с шумом выдыхает воздух. Оба офицера, между прочим, — вовсе не вероломные убийцы: они, с сознанием своего долга и как приличные люди, сопровождают

его и Чаплина до выхода из Императорского отеля и дальше, через толпу бодро щелкающих фотоаппаратами журналистов, — до самых дверей уже ждущего лимузина; и один из них, молодой лейтенант с почти прозрачными оттопыренными ушами, даже незаметно дотрагивается до его рукава, отвешивает низкий поклон и говорит: он, мол, испытывает глубочайшее уважение к Чаплину, так не согласится ли он, Амакасу, попросить у артиста автограф, для его маленькой дочери, — разумеется, только в том случае, если это не причинит ему слишком большого неудобства.

27

На глазах секретарши — уродливой и властной старой карги, депонированной в приемной Гугенберга (она указала Нэгели на место для ожидающих, какой-то стул посреди помещения, как если бы он был маленькой, неприличной, заслуживающей наказания комнатной собачонкой), — он катает ботинком, назад и вперед, валяющийся на полу бледно-лиловый карандаш (который материализовался здесь, перенесясь через эфир, из какого-то другого места); смотрит на часы; напрасно, пока засовывает в карман пачку сигарет, ищет взглядом пепельницу; снова смотрит на часы — пока через пять или шесть растягивающихся, словно жевательная резинка, минут створки двери наконец не распахиваются и не появляется, с грохотом и ухмылкой, сам магнат, уже расставив руки с широкими, как лопаты, ладонями для приветственного объятия.

Виски разливается по стаканам, туда же падают звякающие кубики льда, ему, Нэгели, указывают на полотна, висящие на стенах титанического бюро: *voilà!* — Энгр, Гро, Делакруа, де Нёвиль, да, только француз может должным образом изобразить войну, вы только посмотрите, мой друг, как точно все это выписано, эти мускулистые, окровавленные бока смертельно раненной лошади на поле боя под Бородино...

И Нэгели смотрит на все это, на это убогое и вульгарное отсутствие чувства меры. Тут имеется белый, изготовившийся к прыжку ягуар из фарфора, в человеческий рост. И кричаще-пестрый, как в кошмарном сне, расшитый современный ковер. И — маленькая черная кошка, которая, жалобно мяукая, пытается своим царапаньем заставить раскрыться дверцы гротескно превосходящего все мыслимые размеры холодильника.

Через панорамные окна открывается широкий вид на Берлин. Нэгели подавляет бездонный зевок, пытается совладать со стучащими молоточками в голове, слышит и видит только наполовину, исследует ледяные кубики в стакане, распознает в этих исчезающих белых кубиках поочередно листки клевера, цилиндры, слезы, слоги *ve-ri-tas* — и ему, вроде как, мерещится, что этот морозный, связанный с перемешиванием, новый вариант памятного с детства гадания на растопленном свинце в самом деле является, благодаря высвобождению формы в процессе таяния, идеальной редукцией воспоминаний.

Он внутренне проклинает своих новых друзей, Кракауэра и Айснер: ведь именно они уговорили его проституировать себя перед этим фанфароном, который еще и страдает от того, что сделался богатым парвеню; собственно, здесь не хватает только золотых столовых приборов... Как бы теперь просто выбраться отсюда, оставаясь приличным человеком? И вот Гугенберг, продолжая болтать в режиме нон-стоп, садится к роялю на ножках, изображающих орлиные лапы, высоко подкинув за спиной воображаемые фалды фрака, и с отвратительным воодушевлением начинает играть «Друг, верный друг», не выпуская изо рта изжеванной сигары, незажженной, — и под роялем видны его шелковые носки, торчащие из бархатных, с золотыми монограммами, домашних туфель, а в углу орет кошка.

Нэгели чувствует себя так, как если бы был канарейкой в шахте, ожидающей ядовитых испарений. Здесь царит величайшая несерьезность, будто все это только разыгрывается, как цирковой аттракцион, как маскарад; будто речь идет не о сотнях долларов, а об игрушечных деньгах в кукольной комнате,

в бумажной торговой лавке; этот Дзампано Гугенберг, этот ма-рионеточный театр, эта оперетта, буффонада, обряд народа ма-конде... над хозяином кабинета висит картина с изображением обнаженной одалиски, которая проводит *staring contest* со своим приятелем-скелетом... Нэгели, очень тихо и сдержанно, начинает говорить о связанных с фильмом планах. Больше всего он хотел бы, чтобы никто их не слышал. Гугенберг между тем стучит раздутым, как сарделька, указательным пальцем по клавише с высоким звуком — *плинг, плинг, плинг*, — все по одной и той же.

Он хочет снять фильм ужасов? И чтобы все происходило в Японии? Оттопыренные губы, почесывание затылка с ежиком волос, монокль вставлен в глаз и опять вынут; Нэгели ждет, что его немедленно выкинут вон, и уже отступает на шаг по направлению к двери, но тут Гугенберг поднимает руку. Стоп! Так-так. Смелая идея. Вполне. Ему импонирует «Шанхайский экспресс». И смелость — импонирует тоже. А для того, чтобы снять азиатский фильм ужасов, смелость придется черпать ведрами. Да, ему это нравится, нравится. Нэгели уже думал об Анне Мэй Вонг? Но минуточку: тогда ведь никак не получится, чтобы играл и Рюман. Как это будет выглядеть — такой малыш-блондин среди сплошных желтолицых?

Нэгели пытается изгнать со своего лица все эмоции; но мог бы и не пытаться: ведь страшный человек самостоятельно пришел к такой мысли. «Это, конечно, обойдется гораздо, гораздо дороже, — пыхтит Гугенберг, — тут двухсот тысяч долларов никак не хватит, чтобы свести концы с концами».

Значит, сперва о сценарии. Он правильно слышал, что невеста Нэгели уже в Японии? Ну вот, тогда она и могла бы — при условии, что волосы у нее светлые (Нэгели кивает, курит, смотрит на свои обгрызенные ногти), — сыграть, ах, такую непорочную барышню, которую нужно защитить от испорченности Немертвого. Он думает о Брэме Стокере, и «Отранто», и «Носферату», и так далее: одним словом, о серных испарениях; юную фройляйн, конечно, укусят в шею, прежде чем бедняжку удастся переместить в безопасное место. Тут все очень тесно увязано одно с другим, и просто, и возможностей для дерзких экспериментов

нет: тут требуется, с одной стороны, зло, само собой, сексуально окрашенное, — арийская невинность будет (только об этом, конечно, не стоит в *таких* выражениях рассказывать японским друзьям) погублена азиатским чудищем; а с другой стороны, должен найтись противник для Немертвого, который в конце концов заставит его увидеть светлый утренний свет и тем убьет, загнав ему в сердце — а как иначе — осиновый кол.

Да-да, лжет обессиленный Нэгели, примерно такой фильм он и представлял себе, но ведь Ида совсем не актриса, и вообще: как приложить к этому эстетическую мерную рейку, если все то, что тут предлагалось, пока что напоминает пародию или, в лучшем случае, оммаж.

Ах, терпение! И прежде всего — интуиция. Все остальное он сам придумает, ему не надо тревожиться. Нужно прислушаться к внутреннему голосу, этого будет достаточно, — погрузить кончики пальцев в океан сознания. Истории ужасов, дескать, универсальны, всегда очень похожи одна на другую, ведь речь идет лишь о вариациях одной неизменной темы. Однако зачем он все это говорит, ведь, в конце концов, именно Нэгели — гений, причём пользующийся его полнейшим доверием, не так ли?

Что ж, теперь начистоту: полмиллиона долларов будут в его распоряжении, сегодня даже самому Лангу столько не дадут — после фиаско с «Метрополисом»; в такой ситуации не следует слишком долго раздумывать: завтра «чрезвычайная касса» снова закроется или откроется в другом месте; между нами: часть этой суммы, из фонда Чинечитта, должна быть возвращена туда, но... что уже израсходовано, так просто не вернешь, и это никакая не кража, а называется перемещением средств, — *таинства экономики*, не так ли, Нэгели?

Теперь все очень быстро движется к «десерту». Крышка рояля захлопывается, без всяких аплодисментов, изжеванная сигара не без элегантности кладется на край музыкального инструмента, ассистентка, вызванная лающим окриком, wpłyвает в кабинет, со стопкой норовящих разлететься бумаг: вот здесь поставить подпись, здесь, здесь и здесь; и еще здесь внизу — нет, извините, в правом

нижнем углу. Все же накинём-ка мы ещё сколько-то. Восьмисот тысяч долларов должно хватить, нет? И ещё, строго *entre nous*: эти семиты Кракауэр и Айснер — они, собственно, не принадлежат к его дружескому кругу; нам, представителям нордической расы, нужно все же держаться вместе, не так ли? Исключение чужеродного — вот волшебное заклинание! Помните об этом! А теперь: шампанское! Но сразу после — на выход, будьте так любезны! Ведь у него на сегодняшний вечер назначены ещё четыре встречи.

И пока Нэгели, после бесконечно дрящегося спуска на лифте (куда мне теперь, умирающий в одиночестве отец, с этим *имаваси* взглядом?), пошатываясь, выходит из здания, там внизу плюхается на сиденье ждущего лимузина и клянётся себе, что в этой жизни никогда больше не будет употреблять алкоголь (остаточный запах спешно затоптанной шоферской сигареты, в машине, представляется ему крайне неаппетитным), наверху Гугенберг стоит, широко расставив ноги, у панорамного окна и кричит своей секретарше, что он ни одного немецкого режиссера не согласился бы послать к этим извращенцам в Японию, даже самого заурядного, так что все прекрасно: пусть они довольствуются этим швейцарским мастером нагонять скуку, он им желает всяческого удовольствия — прикройте дверь, будьте так добры; и потом он долго смотрит через стекло на меркнувшую метрополию, но видит перед собой тот странный фильм: документальную хронику умирания, присланную ему из Японии, ленту, которая привела его в столь патетичное настроение — и да, ещё и возбудила; и он слегка склоняет голову к плечу, и проводит пальцами сквозь щетину волос, и лыбится, как мерзкая свинья, каковой он в самом деле является.

28

Лотта и Зигфрид вечером того же дня садятся на Лертском вокзале в ночной поезд, идущий в Париж, прихватив с собой два

или три чемодана, внутри которых — оба свернутых в трубочку маленьких полотна Кандинского, несколько книжек, длинная льняная ночная сорочка для бабушки Кракауэра, засушенные цветы, сигареты, зубные щетки. Свернутые в трубочку доллары, скрепленные круглой резинкой, Лотта спрятала в колготках.

Во все более сумеречном вагоне-ресторане они прощаются со своей Германией, и пьют сладкий сидр, и не говорят о воспоминаниях, именно в данный момент рвущихся на клочки. Кто сам еще не покидал, с печалью и страхом, родину, тот не догадается, как они себя при этом чувствуют и какую боль испытывают, — никогда.

На французской границе, в исчезающем свете раннего лета, им без дальнейших проволок знаком позволяют пройти, тогда как других пассажиров резкой командой направляют к деревянной выгородке, расположенной рядом с рельсами; нет-нет, их паспорта в порядке, показывать содержимое чемоданов они не должны, чиновник отдает им честь, приложив два пальца к околышу форменной фуражки, все снова садятся в вагон, одинокий свисток, шипение колесного механизма — и поезд трогается.

За столиком напротив, по ту сторону прохода, теперь внезапно оказался новый посетитель: Фриц Ланг, который, с копией «Завещания доктора Мабузе» в багаже, тоже направляется в парижское изгнание, как будто какой-то усталый полубог специально измыслил такую комбинацию — и вот теперь Ланг, весь пожелтевший, сидит в том же поезде, даже в том же вагоне-ресторане, и из-за такого невероятного совпадения все вдруг представляется им новым началом.

Они тут же усаживаются вместе, сдвигают головы, курят, заказывают две бутылки красного вина, соленое печенье, огурчики, маринованный жемчужный лук, если таковой имеется. Надо же! Он должен наконец рассказать о постигшей его катастрофе. Охотно, охотно. Итак, Теа, разумеется, осталась в Берлине — сделала выбор в пользу Бургундии, как она выразилась, — а Фриц, она ничего против не имеет, может переселиться в ужасные шатры Аттилы; и тут Ланг, который редко смешивает в одно

искусство и жизнь, но на сей раз все-таки смешал, тихо сказал ей, что в таком случае, мол, она знает, кто в конечном счете сгорит.

Теа, еще когда он спускался по лестнице, бросала ему вслед проклятия, но потом стояла наверху, на балконе их большой квартиры на углу Кудамм, простирая вперед тонкие руки — в тот момент как раз подъехало такси, — и у нее вырвался пронзительный крик ярости и ужаса, из-за того что он в самом деле уезжает, но Ланг больше не слушал. Он не против, чтобы она и дальше продолжала рабски преклонять колени перед Гугенбергом.

Лотта, как бы выражая одобрение услышанному, одним махом выпивает бокал и рассказывает Лангу — конечно, в своей передаче событий немного привравшему — об Эмиле Нэгели, которого они двое посредством некоего трюка спровадили в Японию, но Ланг, который считает «Ветряную мельницу» одним из самых значимых фильмов всех времен, а самого Нэгели — гигантским талантом в не особенно щедро обеспеченной великими художниками Швейцарии, не вполне понимает, в чем, собственно, заключался их план, помимо желания надуть УФА, против коего он, естественно, ничего возразить не может.

Вернется ли когда-нибудь Нэгели? Он ведь по рождению гражданин нейтральной страны, говорит Зигфрид, поэтому мрачные потрясения, которые в скором времени произойдут в Германии, его не затронут; хотя, с другой стороны, из-за индивидов вроде этого неаппетитного Густлоффа Швейцария тоже может оказаться втянутой в сферу влияния наших новых властных структур — по крайней мере, ее немецкоязычная часть.

«Ах, к счастью Париж совершенно надежен, друзья», — говорит Ланг; и Кракауэр, уже несколько переусердствовавший с алкоголем, отвечает, что сам безмерно рад такому изгнанию: мол, это грандиозно — что отныне они будут жить в колыбели цивилизации, в стране, где действует *contrat social*, а не в этом отвратном, кровавом, морфологически связанном с мясом (и особенно: с колбасой) Берлине. От квартиры на Тауэнтциенштрассе, мол, мы, между прочим, не отказались, а просто бросили ключ в почтовый ящик. На мебель ему плевать: владелец квартиры может, по своему

усмотрению, сохранить ее или пустить на продажу; бидермейерского секретера, впрочем, чуточку жаль, книги же, напротив, все можно заменить... Снаружи, за окнами поезда, мелькают освещенные желтым французские деревни — ульи, лишь мимоходом оплодотворяемые рокотом железной дороги.

А леса! Как все же по-другому, смеется Лотта, дышат французские деревья, как эти затушеванные скоростью ночного поезда дубы там за окном — по ту сторону от только что пересеченной границы — свободны от тевтонского бубнежа относительно их германской почвы, которая будто бы столь магически шепчет что-то, разгоняя по ветвям друидическую силу, и которая еще в далеком прошлом показала римским цезарям, как языческий, связанный с землей принцип короля-оленья заключает в себе победоносную силу, способную преодолеть упадничество латинян — при поддержке со стороны мшистой земли Германии и растущих на ней древних дубрав. *Mon Dieu!*

Согласен, говорит Ланг, допивает одним глотком вагонно-ресторанное вино и, подхватывая сей монолог, но и не без иронии по отношению к себе, вынимает из глаза монокль: мол, я теперь больше не Фриц Ланг, я уже пересек границу к изгнанию и превратился в Виктора Гюго! Дайте мне Парфенон, Альгамбру, Нотр-Дам, великие пирамиды, галерею Уффици, фарфоровые минареты Исфахана; дайте мне Айя-Софию, Боробудур, Кремль, Эскориал; дайте соборы, мечети, пагоды; дайте Фидия и Басё, Данте и Эсхила, Шекспира и Лукреция, «Махабхарату», и Иова, и Генри Торо; дайте леса Франции, побережья Индокитая, просторные красные равнины Эфиопии, зеленые холмы Коннемары, дайте мне стаю мотыльков, орлана-белохвоста над Аляской, Сахару с ее скорпионами, Париж с населяющим его народцем; дайте Анды, Тихий океан, мужчину, женщину, старика, ребенка, синее небо, темную ночь, отчаянную малость колибри, чудовищную громадность созвездий; прекрасно; мне нравится все; у меня нет каких-либо предпочтений в сфере идеалов и бесконечности. Только, прошу, не навязывайте мне больше Хайдельберг и Баха!

Лотта и Зигфрид во время этой пламенной пьяной речи чуть не упали со стульев: выдержать такое почти невозможно. Им и в голову не приходит, что Ланг на протяжении всего следующего года будет мотаться взад и вперед между Парижем и Берлином, осторожно выясняя обстановку: не подвернется ли все-таки возможность какого-то сотрудничества с УФА.

Так что они храбро и сочувственно улыбаются Лангу: дескать, видит Бог, бывают худшие вещи, чем это временное — вызванное слишком поспешным бегством — умственное расстройство. Кельнер вагона-ресторана где-то прячется, поэтому вина больше нет; и через некоторое время, скрашенное дальнейшей болтовней, которая наверняка не затрагивала тему оппортунизма, они наконец, двигаясь толчками, достигают первых мутно освещенных пригородов Парижа — эти трое германцев без Германии.

29

По прошествии многих, многих лет — да, половины вечности — одетый в черное великан возвращается, тяжело ступая, через занесенный снегом внутренний двор своего узилища и хлопает замерзшими ручищами. Внутри только что покинутого сортирного барака выпущенная им моча давно превратилась в желтую кристаллическую колонку. Слишком холодно для птиц, слишком холодно, чтобы дышать: в Ирокез Фолз, Онтарио, — минус тридцать шесть по Цельсию.

Эрнст Путци Ганфштенгль, интернированный в Лагерь Q (Монтейт) в малопригодной для жизни части Северной Канады, отгибает, не снимая изношенных кожаных рукавиц, уже ни на что не годных, деревянные двери своего жилища, с треском захлопывает их за собой, отчего сосульки разлетаются вдребезги, садится поближе к убогой маленькой бойлерной печке и пишет длинное письмо — Джеймсу Брайанту Конанту, президенту его

alma mater, Гарвардского университета, — в котором жалуется на условия содержания заключенных и просит, чтобы ему загодя прислали *a pair of heavy black oxfords, size 15d*. Конант, который еще в начале тридцатых был яростным противником новых немецких властей, комкает письмо, не прочитав его, но и не особенно сердясь — самое большее, чувствуя раздражение из-за бесцеремонного намерения Ганфштенгля: написать из лагеря не кому-нибудь, а именно *ему*.

Вообще-то Путци пишет много писем, среди прочего — в Англию, в Аргентину, и своему другу Чарльзу Чаплину, и председателю *Hasty Pudding Club*, — содержание коих, меркантильное и поданное чуть ли не в тоне выпрашивания милости (ему, мол, прежде всего не хватает рояля), просматривается канадской военной цензурой, в немногих местах замазывается черными чернилами и потом корректно отправляется по назначению; сам же Путци, как правило, ежедневно является к началу рабочего дня в близлежащий лес.

Один подуржившийся с ним заключенный, из Вены, подарил ему грубошерстную куртку-макино: она, дескать, будет не только его согревать, но и, благодаря резкому цветовому контрасту, сделает узнаваемым для лесорубов и предотвратит возможность того, что он по ошибке будет застрелен охотниками. Путци благодарен, насколько это для него возможно. За время своего заключения он плакал только один-единственный раз, ночью.

Во время уединенной тяжелой работы с древесными стволами кто-то сказал ему, что волки этой зимой продвинутся дальше на юг, чем обычно, — и после захода солнца, часа в три, в полчетвертого, он действительно слышит, как они воют, по ту сторону замерзшего озера; он подружился с охранниками, насколько это возможно, и они время от времени суют ему плитку шоколада, а раз даже дали твердокопченной колбасы, но все равно Путци похудел на двадцать, двадцать пять килограммов, вместо толстых щек — кожа, обтягивающая скулы; и иногда по вечерам он аккуратно выкладывает на своей убогой кровати последнюю оставшуюся у него пару черных шелковых носков — рядом

с покрытой пятнами, обтрепаншейся по углам нотной партитурой Гольдберг-вариаций — и тщательно их разглаживает.

Может, ему стоило бы попытаться бежать: наверняка у него еще есть друзья на Западном побережье, и из Ванкувера он мог бы либо двинуться вниз, в Калифорнию и потом в Мексику, либо же просто остаться в Ванкувере, в той уединенной деревянной хижине, в Доллартоне, на острове Виктория, у четы Лаури, которую он знает еще по Лондону, — вот только как пересечь этот громадный континент, чтобы тебя не узнали и не подвергли преследованию? Придется дожидаться лета — или, по крайней мере, мая.

Однажды вечером, часов в шесть — дело происходит в при-скорбно холодном марте, снаружи уже опять идет снег, огромными хлопьями, после того как несколько более теплых дней фальшивой весны обманули Путци своей обнадеживающей радостью, — он стягивает сапоги и носки, которые всю зиму пытался, за неимением лучшего, утеплить с помощью газетной бумаги, рассматривает дурно пахнущие ступни (три ногтя на пальцах ног у него уже отвалились) и обнаруживает сбоку правого большого пальца воспаление — начало вызванной обморожением гангрены.

От страха он громко чертыхается, снова влезает в свои *сапоги*, которые, собственно, никогда не заслуживали такого названия, и, ковыляя, выбирается на внутренний двор лагеря. Лагерный врач, правда, бывает здесь только дважды в неделю, а Путци давно забыл, вторник сегодня или четверг.

В больничном бараке еще горит свет, звучит радиомузыка. Вооруженный охранник, когда он проходит мимо, его приветствует; он стучит костяшками пальцев в деревянную дверь и входит, не дожидаясь ответа. Доктор Лейл Блэнд опускает газету, вздыхает, смотрит, сдвинув брови, снизу вверх на Путци, будто смиренно ожидает одной из его бесчисленных тирад; однако тот, не говоря ни слова, снимает сперва шерстяную куртку, а потом правый сапог, кладет гигантскую голую стопу на скамеечку и указывает пальцем в направлении большого пальца ноги, на то место, которое сделалось жестким и темным и как бы онемело.

«Из-за такого пустяка, значит, вы и пришли ко мне», — спокойно говорит доктор Блэнд; и Путци — который всегда чувствовал робость, когда кто-то вел себя со спокойным достоинством, а главное, был уверен в себе, — будто съезживается на несколько миллиметров, возвращаясь к приемлемой мере фанфаронства.

Лагерный врач исследует больной палец, отгибает его вперед и назад, щекочет, осторожно катая по потемневшему месту свой бледно-лиловый карандаш, и потом корябает тем же писчим инструментом на отдельном листке бежево-коричневатой бумаги, что Путци до весны освобождается от лесных работ и до тех же пор должен получать двойную норму дров для бойлерной печки... Если станет хуже, придется оперировать, а пока еще — нет.

Ну вот. Доволен? А теперь доброй ночи, *jerry*. Еще что-то? Да! Уже понеслось, и врач нетерпеливо поглядывает сперва на свои ногти, потом — на наручные часы: он, Путци, не собирается состариться и сгнить здесь, в ледяной пустыне, он запрещает себе даже думать об этом; он — интеллеktуал, который, как-никак, вовремя перешел на другую сторону фронта, и медик, каковым является Блэнд, должен такие вещи понимать. Дескать, его интернирование, может, и оправдано с правовой точки зрения, но уж никак не с моральной: союзники, видимо, забыли, что именно он постоянно предостерегал от этого демагога в чарли-чаплиновском понимании, этого холерика, наркомана, вульгарного гансвурста; союзники же между тем обустроились в своем черно-белом, лишенном нюансов теновом кабинете, где каждый немец сразу признается виновным, и тогда получается, что всех без исключения немцев следует держать взаперти, — если додумать до конца этот злосчастный аргумент; на самом же деле он, Путци, — порядочный человек, который не желает для себя ничего иного, кроме спокойной, уединенной жизни в сельской местности: конечно, в тепле, с возможностью приносить пользу другим людям; природа, работа, покой, книги, Иоганн Себастьян Бах, любовь к ближнему — таковы его представления о счастье. Но разве он может жить так — здесь, в Ирокез Фолз,

на краю Арктики? Где у него плесневеют эти *fucking* пальцы ног? И — упоминал ли он уже о рояле, который, уж будьте так добры, должен быть доставлен ему?

Доктор Блэнд бережно натягивает ему сапог на вытянутую ногу в разглаженном носке, снова надетом после врачебного осмотра, и говорит неуклонно продолжающему что-то бормотать Путци, что теперь, дескать, довольно: пусть он, уж пожалуйста, встанет и покинет помещение — вон через ту дверь.

Немец выполняет что ему было сказано и, обескураженный, выходит в темноту занесенного снегом двора. Волоча за собой предположительно больную стопу, как если бы она была Мефистофелевым копытом, он исчезает в своем бараке, в то время как врач возвращается к радиоприемнику, сэндвичу с огурцом и стакану цельного молока; Финляндия, слышит он, сдалась Советам.

30

После причаливания парохода в гавани Кобе, которая почти не оставила на сетчатке обрамленных тенями глаз Нэгели стойких впечатлений (если не считать поседевших чаек на пирсе, строительных обломков, связанных с недавним землетрясением, двух искалеченных, непрерывно что-то бормочущих нищенствующих монахов и его первой японской трапезы, состоявшей из темно-красных, с кровавой подсветкой, сырых кусочков рыбы), он садится — после того как встречающий, превосходно говорящий по-немецки представитель кинокомпании *Towa*, исполнил перед ним настоящую виттову пляску поклонов, — садится в поезд, направляющийся в Токио, к его Иде.

Они приглашают друг друга — *осувари кудасай* — занять место на мягком, как облако, сидении вполне элегантного купе, откашливаются, протирают каждый свои очки (Нэгели, слегка оттопырив губы, выдувает перекрывающее оба стекла,

насыщенные парами о) и поправляют галстуки; японец разглаживает большим и указательным пальцами маленькие, не очень прилично выглядящие, усы; что же теперь, *тссск-тссск*, беседа никак не завязывается: ему кажется, что его визави с некоторым, лишь с трудом скрываемым напряжением ждет, чтобы он, Нэгели, который в сложившейся вагонной иерархии занимает куда более высокое положение, был столь любезен и первым начал разговор, задав ему, так сказать, подобающий тон (немое звучание мысленно произнесенного слога *tō* наполняет его ощущением невыразимого, темного обетования). Он подносит руку ко рту, чтобы не выпустить поднимающиеся по пищеводу газы — виной тому, возможно, сырая рыба, под коричневым соусом, и зеленый хрен.

В общем, Нэгели — с верхоглядством, которое ему самому не нравится, — на протяжении добрых трех четвертей часа разглагольствует о европейском кино (в то время как снаружи, за окнами мчащегося поезда, тянется Фудзияма: тихо подрагивающая, гудящая Гора Бога); и гляди-ка, соблюдение табели о рангах оказалось полезным: молодой человек, кивая и улыбаясь, изо всех сил старается дать почетному гостю почувствовать, что его взгляды — не просто в высшей степени интересные, но, можно сказать, окрыляющие.

Но все же, как утомительны эти тройные выверты, думает про себя Нэгели, хоть они и являются совершенным выражением высокоразвитой культуры, которая умеет выражать себя в формах, одновременно крайне искусных и отличающихся величайшей естественностью. Снова возникает долгая пауза. Они смотрят из окна на солнце, молодой японец шумно отвинчивает крышку термоса, заглядывает внутрь и снова ее завинчивает.

Ему, значит, придется научиться выдавать — покашливание — несвойственные его швейцарскому духу банальности, разбавлять речь общепринятыми формулами, проносится у него в голове... Ах, все же приятные температуры царят в Японии, он, Нэгели, просто поражен, что здесь, оказывается, такие же времена года, как дома: осенняя листва, снежные бури, летняя

жара. Да, продолжает он — подавляя зевок, — только тем цивилизациям, что расположены в умеренных климатических зонах, удалось возродиться к величию и славе, тогда как другие, расположенные в тропических зонах, позволяли людям предаваться безудержной лени, и по этой причине там не могло возникнуть никакой значимой или долго сохраняющейся культурной почвы, и уж тем более — почвы для создания империй... Для него мучительно (внутренне) произносить подобные глупости.

«Но — но как же тогда обстоит дело с пирамидами Мексики и Египта или с замечательными достижениями кхмеров, яванцев?» — спрашивает молодой человек, и Нэгели мгновенно понимает, что тот возражает ему настойчивее, чем это допускается правилами японского этикета: он видит, как его визави сильно прикусывает нижнюю губу (и, возможно, теперь ощущает во рту привкус крови).

Тот торопится взять сигарету из распаханного Нэгели серебряного портсигара, в знак благодарности — на восточный манер — подносит ее ко лбу; кивнув, прикуривает от поднесенной швейцарцем зажигалки и начинает выталкивать из ноздрей дымных эмеек. Как бы теперь исправить эту ужасную бестактность?

Появляется проводник: открывает дверь купе, кланяется и, не снимая белых перчаток, проверяет билеты. Позвякивание поезда по рельсам теперь слышнее и беспощаднее. Нэгели кусает подушечку пальца, никакого разговора больше не получается. Японцу, похоже, ужасно стыдно: он курит и смотрит в пол. Наконец, когда это становится почти невыносимым, поезд въезжает в квартал Кёдзимати и, после долгого и шумного приторможивания, останавливается на главном вокзале Токио.

Багаж вносится в вагон и выносится из вагона; курящие мужчины в темных костюмах, с аккуратными стрижками, нетерпеливо проталкиваются мимо дам в строгих кимоно, чьи щеки, интересно такое увидеть, покрыты бледной пастой, а поверх нее — подчеркивающими скулы румянами. Взгляд Нэгели следит за стрелками на циферблате вокзальных часов, которые, с искусно замедленным ускорением, скользят навстречу друг

другу, чтобы потом, наверху, соединиться на капризно изогнутой цифре «двенадцать». Гудок, вспышка, взмах голубиных крыльев, голоса из громкоговорителя...

Молодой японец подтаскивает чемодан — они едва успели выйти из здания светлой вокзальной каверны — к багажнику одного из ожидающих такси и говорит водителю в ливрее, чтобы тот отвез этого ценного иностранца по определенному адресу в квартале Акасака: мол, поездка займет не больше двадцати пяти минут; поклоны следуют за поклонами, Нэгели продолжает видеть их и через обрамленный черным овал заднего окошка тронувшейся машины, в то время как сам кланяющийся таким образом человек становится все более маленьким и неотчетливым.

31

Время от времени, по ходу поездки на такси, Нэгели фиксирует эти роскошные сцены через сложенные прямоугольником, поднесенные к глазам, как телесная кинокамера, руки: солнечный свет в полуденный час мягок и оживляет улицы; модно одетые юнцы (там — небрежно повязанные, пестро-полосатые галстуки-бабочки, здесь — карамельных цветов вязаные пуловеры, белые широкие бриджи) слоняются вокруг кафе-мороженых; железные колеса трамваев, ведомые сверкающими рельсами, скрежещут, удаляясь прочь под марширующими к линии горизонта телеграфными столбами; продавцы тофу толкают свои деревянные тележки против потока из сотен мельтешащих велосипедистов — и для предупреждения гудят в характерные для их цеха свистульки-окарины.

И все же без маленького дорожного происшествия тут не обошлось: неосторожный уличный торговец нечаянно загородил своей тележкой дорогу подъезжающему грузовику, тот не смог сразу затормозить, и вот теперь у бедолаги течет кровь изо рта; он сидит, пристыженный и как-то весь жалостно обмякший,

на краю бульжной мостовой и оплакивает свою разбитую тележку с тофу. Очкастый полицейский успокоительными жестами пытается рассеять набежавшую толпу.

Токио — это воодушевляющая полифония модерна, но одновременно глубокая, глубочайшая древность; город, который кажется совершенно свободным от позора вульгарности. Мимо бокового окна машины тянутся такие картины: благородные дамы, которые, не выказывая никаких эмоций, прогуливаются в тени двух солнечных зонтиков; меланхоличные деревья гинкго, прилепившиеся к старому каменному мосту, — аранжированные с таким совершенством, будто эту композицию составил некий художник; опять же тот самый очкастый полицейский, который — стойчески, окаменело, близоруко — воздетыми вверх белыми манжетами регулирует уличное движение; затем — военный парад, из-за которого такси приходится свернуть и выбрать другую дорогу, вниз по роскошному бульвару и вскоре опять вверх: как во сне, проплывают они под бледным балдахинном из светящихся пурпуром цветочных лепестков.

У него перехватывает дыхание: он любит то, что видит, здесь он мог бы остаться и создать что-то; да, какой-то аспект его сущности чувствует себя в Японии так, как если бы ему постоянно напоминали о чем-то давно забытом, чего сам он не мог пережить, и его охватывает совершенно непостижимое чувство удовлетворения: восхитительно, как этот пучок телеграфных проводов провисает там в середине; как парикмахер, с гребенкой в кармане халата, робко показывается на пороге своего парикмахерского салона и, прикрыв рот рукой, зевает; как пристыженная толпа любопытных рассеивается — после очередной мелкой, не стоящей упоминания автомобильной аварии; Нэгели кончиком языка пытается очистить свои зубы, покрывшиеся легким налетом.

Он чувствует что-то под ботинком, нагибается к полу такси и на ощупь отыскивает привлечший его внимание предмет. Это — карандаш, бледно-лиловый, забытый кем-то в машине. Нэгели катает по ладони звонкие грани найденного восьмиугольного тубуса и потом прячет его в карман пиджака, как если бы мог

догадаться о мнемонических связях и собирался хранить карандаш лишь до тех пор, пока не поймет, что, собственно, имелось в виду.

Швейцария и ее ограниченные нагромождения гор, эти лишь по видимости милостиво зазубренные массивы, морфологически дают о себе знать в мерзкой неуживчивости тамошних обитателей, которые, опираясь локтями на подушку, высовываются из кухонного окна и записывают что-то карандашом, если кто-то припарковался в неполюженном месте, — а записывают они номер машины, чтобы позже ревностно настроить донос на проштрафившегося водителя в кантональное полицейское управление. Однако даже они никогда не бывают так зловредны, как швейцарские чиновники от культуры, чьи ограниченные, мелочные взгляды гонят его, Нэгели, прочь из родной страны, вынуждая покидать ее так часто, как только возможно.

Он должен придумать для себя что-то новое, что-то еще никогда не существовавшее, пусть это и будет нечто ошибочное — да, именно в этом вся суть; уже недостаточно хотеть создать — посредством фильма — некую прозрачную мембрану, которая, может быть, позволит *одному* из тысячи зрителей распознать темный, удивительный колдовской свет, таящийся за вещами. Он должен создать что-то такое, что будет, с одной стороны, в высочайшей мере искусным, а с другой — вполне автореферентным. То хмельное видение, которое явилось ему много недель назад в Берлине, у Кракауэра и Айснер, и из-за которого он приехал в Японию, просто показало ему возможность — что вообще можно ступить на новый путь; но теперь он должен в самом деле совершить патетичный жест: снять фильм, распознаваемо искусно построенный, который будет восприниматься публикой как маньеристский и, главное, как совершенно анахроничный.

Это мог бы быть и фильм ужасов — но только, конечно, нельзя показывать жуткое так шаблонно, как предварительно сформулировал в разговоре с ним этот омерзительный Гугенберг в своем стеклянном фанфаронском бюро, в Германии. И не будет никаких вампиров, никаких испорченных, дегенеративных азиатов, и уж

конечно — никаких молоденьких немецких барышень, позволяющих себя совратить. Вместо всего этого Нэгели должен суметь изобразить метафизику современности, со всеми ее гранями, — изнутри нынешней эпохи. Ему придется еще сколько-то времени подумать, но потом он поймет, как приняться за такое, — поймет через какие-то считанные дни, может, уже завтра.

Такси сворачивает в боковую улицу, и Нэгели жестами просит водителя, чтобы тот остановился слева и пару минут подождал. Он выходит; покачнувшись, останавливается на тротуаре и закуривает сигарету. Потом снимает шляпу и с легким неодобрением рассматривает свое отражение в боковом зеркальце машины, в то время как шофер обеими руками в белых перчатках сжимает руль и, тщательно соблюдая приличия, выжидающе смотрит вперед, не поворачиваясь в сторону Нэгели.

В небе, низко над его головой, пролетает самолет, жизнерадостный рокот коего, соединяясь со щебетом какой-то птицы в ближайшей живой изгороди, запускает механизм подвижной цепочки воспоминаний, которая, как уже часто бывало, заставляет его обрушиться в давно затонувший мир детства. Нэгели видит перед собой белые, покоящиеся на круге руля, слева и справа, перчатки водителя: своей выжидательной терпеливостью они напоминают ему Себастьяна, его маленького зайчика-альбиноса, с которого — как если бы его подвергли китайской пытке — содрали шкуру; и в данный момент Нэгели воспринимает это так, как если бы мог ненадолго принять на себя всю боль и жестокость мира и перевернуть их, превратить во что-то другое, хорошее: как если бы мог посредством своего искусства исцелять.

32

Нэгели — с мыслью, что он хочет себя немного приукрасить, прежде чем встретится с невестой (но в то же время стесняясь

такого решения), — просит, чтобы его высадили перед парикмахерским салоном, и заходит в это заведение. Оказавшись внутри, он сперва позволяет, чтобы аскетичного вида, непрерывно что-то бормочущий парикмахер с помощью машинки обрил его голову наголо, а потом выбирает в стеклянном стенном шкафу — из множества других париков, которые, словно черные скальпы, музеечно затаившись, ждут своего нового предназначения, — экземпляр, сделанный из темно-коричневых человеческих волос.

Еще не покинув заведения (обои которого, выполненные в стиле *шинуазери*, приводят на память слегка запыленные фойе швейцарских провинциальных театров), он напяливает парик на свою теперь лысую, несколько болезненного вида голову, позволяет парикмахеру поправить его, и тот, слегка поклонившись, поддерживает и подтягивает — то тут, то там — какие-то прядки волос, а под конец бормочет, что, мол, пусть господин будет так любезен и хорошенько рассмотрит себя вон там, в том смежном маленьком помещении.

Два обрамленных агатом, начинающихся от пола, зеркала — тщательно занавешенные кисеей, поскольку некоторые, старомодные, японцы все еще придерживаются изысканного суеверия, что будто бы существует прямая взаимосвязь между отражением и человеческой душой, — висят строго друг против друга. Нэгели становится посередине между этими образующими дуэт зеркалами, и когда его образ, стократно умноженный, теряется в бесконечности, на глаза ему наворачиваются слезы.

Но разве он может догадываться, что именно в этот момент умирает его удивительно фотогеничная мать — его мать, чья аристократическая шея так никогда и не стала морщинистой, она, которая годами носила простую жемчужную нить поверх светло-серого кашемирового пуловера и чьи волосы цвета пепла всегда были подстрижены до уровня где-то посередине между подбородком и ключицей (как если бы холодный альпийский летний бриз бережно причесал их сзади, направив ломкими кончиками вперед), обрамляли лицо с высокими скулами и слишком мягкой линией рта, с выбеленными солнцем участками кожи

на висках, — что она умирает, в то время как он находится здесь, в Японии: умирает прямо сейчас, слишком рано, заходясь кашлем?

Воздействие парика, во всяком случае, совершенно удивительно: будто часы жизни Нэгели внезапно оказались переведенными на много лет назад. *Сэнсэй* (а он ведь действительно является таковым, этот мастер омоложения) радуется интимному, сомнительному удовольствию, которое испытывает иностранный клиент, и просит его — приложив высоко вздымающийся указательный палец к губам — занять место на трехногом стуле, и сперва черным карандашом осторожно обводит изгибы его бровей, потом обмакивает кисть в наполненный багряным кремом горшочек и уверенной рукой, круговыми движениями, виртуозно удаляя костяшками пальцев излишки краски, подрумянивает щеки швейцарца.

Теперь — один, вызванный незримым коленом и слегка смущающий его, вращательный поворот стула, новый, испытующий взгляд в магическое двойное зеркало (с предварительным втягиванием щек), финальный щелчок маленьких ножниц... и непокорные волоски бровей, чья задача на протяжении многих лет состояла в том, чтобы, в точности как щупальца насекомых, горизонтально вторгаться, на ощупь, в окружающее пространство, бесследно исчезают. Предложение оплатить эту процедуру хозяин заведения отклоняет, многими протестующими жестами.

Перед дверью парикмахерской Нэгели, полный неверия в определенно удавшееся преобразование его внешнего облика, еще раз (не так чтобы очень скромно) разглядывает свое отражение в витринах, совершив на тротуаре подобие пируэта, то есть повернувшись вокруг собственной оси, а потом этот пионер метаморфозы, неторопливо спустившись по улице, видит заманчивый, ярко-красный прямоугольник — *тори* ближайшего парка или святилища, — пружинистым шагом пересекает сей рубеж, какое-то время бездумно прогуливается под ультра-синим небом раннего лета и в конце концов останавливается под уже почти облетевшим вишневым деревом, на бледно-лиловую цветочную крону которого он теперь смотрит, задрвав голову и уперев руки в бока.

Механическая птица из искусно раскрашенной жести сидит там, на дереве, на ветке, чистит клювом свою одежду из перьев и щебечет: *Фи-ди-бус*. Цветок вишни падает, умирая — умирает в падении, — это и есть совершенство.

33

Масахико Амакасу и Ида фон Икскуль сидят друг против друга в салоне виллы, арендованной министерством для иностранных кинематографистов. Оба они сидят, закинув ногу на ногу, а перед ними на столике — полупустая чашка со снежно-белыми солеными *эдамамэ* и два каких-то сомнительных коктейля.

Они курят, стряхивают пепел в поставленную для этой цели чашу из кокосового ореха, играют с механической собачкой, пружина которой, как кажется, имеет какой-то изъян, ليستают без особого интереса иллюстрированные модные журналы. Легкомысленная, мягкая джазовая музыка — очередной шлягер — плещется то ли в коридоре, то ли наверху, на деревянной галерее: где именно находятся динамики, так сразу и не поймешь.

Амакасу вставил в правый глаз монокль, на нем приталенный темно-синий шерстяной костюм и темный галстук, немка же одета в летного покроя китель, который ей так идет, в брюки для верховой езды и высокие сапоги. Несколько дней назад она удалила из волос локоны и покрасила то, что осталось, в платиновый цвет — не чтобы резче отличаться от очень похожей на нее Барбары Стэнвик, но чтобы здесь, в Японии, выглядеть еще более по-немецки.

Ида большим и указательным пальцами вытягивает — из-под рукавов — манжеты блузки, как если бы хотела спрятать от японца свои запястья — части тела, которые она считает непривлекательными, чуть ли не грубыми. Ее руки не особенно

элегантны, и по ночам она грызет ногти, пока не появятся заусеницы и кровь, — обстоятельство, которое в дневное время она по возможности пытается скрывать. Амакасу, который тоже грызет ногти, разработал специальный метод, как заставить их расти — и обкусывать только в такой мере, чтобы они сохраняли приличную длину.

Ида ждет жениха, ждет уже несколько дней; он, который еще с парохода сообщил по радиотелеграфу о точном времени своего прибытия, хоть и является — уместны ли здесь столь нелицеприятные слова? — более или менее сносным обывателем, но все же сейчас она пребывает, можно сказать, в состоянии напряженного ожидания. Хочется надеяться, говорит она, очень хочется, что он, пока мы не виделись, постригся наголо. Он, дескать, всегда зачесывал волосы — сбоку — на лысину, но она этого никогда по-настоящему не замечала, пока однажды, во время совместного отдыха на море (они купались в плачевно холодных для конца июня водах Балтики), Нэгели не был застигнут врасплох набежавшей сзади могучей волной; он оступился, затанцевал на месте и при этом забыл втянуть живот. Когда потом он, со смехом и выплевывая фонтанчики соленой воды, приветственно вскинул руки, она увидела длинную, до плеч, прядь волос, которая свисала сбоку от виска, обмякшая и роняющая капли, — если не считать этого неаппетитного волосяного отростка и нескольких, торчащих в разных местах, клочков, он был почти совершенно лысым. Как потерпевший дурацкую неудачу цирковой клоун, который теперь печально надеется на аплодисменты, — так он тогда выглядел, этот бедняга.

Она все же оставляет неупомянутой унижительную топографию его половой активности, но перед глазами у нее возникает последовавший за тем посещением пляжа, внезапно выхваченный фотовспышкой памяти эпизод — там, на кровати не нуждающегося в дальнейшем определении гостиничного номера с видом на море, — эпизод, при спонтанной манифестации коего ей становится очень стыдно за Нэгели: он проник в нее, причинив боль, да еще и на спину ей из его рта шлепнулась двоякая слюнная капля, сопровождаемая коротким глухим

стоном, — через полминуты столь безобразного секса все уже завершилось.

Но ведь все мужчины ранимы из-за своего тщеславия и именно потому поддаются управлению, отвечает Амакасу; все, дескать, очень просто: нужно повернуть ситуацию так, чтобы возникло *эйкё* — это понятие, увы, только наполовину можно перевести словом «влияние»; такие слабости, мол, — единственные атрибуты, которые только и делают интересными представителей мужского пола, в других отношениях, можно сказать, irrelevantных; используя слабости, женщина принуждает мужчину работать на нее, ведь чем меньше женщине приходится делать самой, тем лучше для чаемой гармонии между полами, говорит он, улыбаясь; и потом встает, чтобы принести для них обоих еще какие-то напитки, и, проходя мимо, дружески кладет руку на плечо молодой немки. Ида ощущает в этот момент приятный озноб.

Амакасу — вспомнив о том обстоятельстве, что ни вчера, ни сегодня еще никакой пищи не принимал, — готовит себе на кухне большой кусок темно-коричневой свиной печени. Он вынимает его из промасленной, полупрозрачной упаковочной бумаги и кладет на столешницу буфета, только потом находит в выдвижном ящике острый кухонный нож, но, опробовав его и сочтя вестернизированным и непрецизионным, кладет обратно, достает из буфета *танто* и разрезает сырую плоть на две равные половины, которые с непристойным звуком отваливаются слева и справа от ножа. Потом он облизывает лезвие, чуть ли не сладострастно скривив лицо. Конечно, он не может видеть крови, но этот лакомый железистый привкус! Один из кусков он опять заворачивает в бумагу, другую долю печени поспешно заглатывает — с таким видом, как если бы совершал нечто запретное.

Ида зажигает сигарету, но потом отказывается от своего намерения и, так и не покурив, втыкает ее в заполненный пещком сосуд. Часы с кукушкой отбивают без четверти сколько-то, однако никакая птица не выглядывает — с криком — из деревянного окошечка.

34

Но теперь наконец: шум подъезжающей машины, хлопанье дверцы, голоса, шаги по гравию, потом — дзиньканье дверного колокольчика, один, два, три раза (как всегда три раза, как раньше, в Швейцарии); теперь: теплый, глухой стук чемодана, падающего на тиковый паркет, знакомое *Ида!* — вот оно, это претенциозное, слегка растянутое в глотке, швейцарское *i*, — господи, это и в самом деле он, думает она, сейчас он войдет и вращательным движением кисти бросит на софу свою шляпу.

Эмиль Нэгели, в ослепительном настроении, проходя мимо софы, бросает на нее шляпу. Ида прикрывает рот рукой — ее жених помолодел лет на десять, морщины в результате какого-то колдовства исчезли (Амакасу кричит из кухни, что водка, к сожалению, кончилась, мол, что если он приготовит коктейль Мартини на основе *шоджу?*), на голове Нэгели красуется темно-коричневый парик, сам он уже наклоняется вперед, чтобы поцеловать Иду. Твидовая ткань рукава задевает ее щеку; Нэгели, как всегда, пахнет карандашными стружками, она протягивает руки (потому что, как подсказывает ей приятный зуд, все еще чуточку любит этого человека) и обнимает его за шею, он выворачивается из ее объятий, бросается навзничь на софу, умелыми и удивительно гибкими движениями сбрасывает с ног коричневые будапештеры (разве не следовало ему, собственно, снять их уже у входной двери?), которые, один за другим — как если бы обладали собственной, приватной ботиночной жизнью, — исчезают под тумбочкой.

Скучала ли она по нему все эти месяцы, да, и вообще, в каком ужасном доме ее здесь поселили: такой (он, покачивая головой, ищет подходящее слово) эклектичный стиль — совершенно не подходящий к этой элегантной, ненавязчиво озелененной улице в квартале Акасака — уместнее всего охарактеризовать как *неотюдоровский*. Он потешается над тяжелой мебелью, напоминающей средневековую, над фантазийными гербами — глянь-ка, на стене даже олени рога

висят, возле камина из темной древесины, а рядом выстроились неоготические стулья, сиденья которых, все вместе и по-отдельности, обтянуты тканью с шотландскими клановыми орнаментами; страшновато все это выглядит, в таком доме ты себя чувствуешь, как на съемочной площадке, — но, минуточку, он кое-что привез для своей любимицы, он ведь столь безмерно рад... и тому подобное.

Ида несколько раз порывается спросить, почему он выглядит таким помолодевшим, почему теперь носит парик, и в пудре и гриме ли дело, или ему сделали операцию, чтобы лицо выглядело привлекательнее; ведь известно же, хочет она сказать, что некоторые киноактрисы удаляют себе коренные зубы, чтобы казалось, будто они не стареют; но он не дает ей вставить ни слова, будто хочет поскорее наверстать все упущенное ими совместное время — в режиме цейтрафера, если можно так выразиться; он говорит без пауз, рассказывает о путешествии на пароходе, о том, как его потрясла эта великолепная страна, о впечатляющей поездке на поезде мимо Фудзиямы и о принятом им решении: отныне носить парик. Нет-нет, парикмахер только совсем чуть-чуть подкрасил ему лицо. Ах, Ида! Ну, а как ты?

Это не имеет значения: ведь он уже, не дождавшись ответа, поспешил в прихожую (и едва не столкнулся — *сумимасэн дэсита!* — с Амакасу, который мгновенно и твердой рукой поднял повыше поднос с тремя коктейлями), чтобы открыть чемодан и достать обещанный подарочек: подписанную Эзрой Паундом — для Иды — книгу о театре Но.

Ида была уверена, что потеряла эту книгу — которую ей подарили десять лет назад (когда она была совсем юной, впечатляющей, не достигшей еще и семнадцатилетнего возраста девушкой) и которая почти сразу же куда-то подевалась, во время пикника в Тессине: Ида в тот день выпила больше шампанского, чем следовало.

И вот книга снова здесь, в самом деле: *pour Ida — ma Iseult assoiffée, il faudrait bien l'arroser*, — такое пожелание выражено собственноручно Паундом, его похожим на паутину почерком, на первой странице; *merci vielmal*, Эмиль, большое спасибо, где же ты сумел *это* вновь отыскать; а это, между прочим, господин

Амакасу, говорит она, тотчас опять позабыв о книге, брошенной на приставной столик: ей неприятно вспоминать о своем девчоночьем увлечении Эзрой Паундом перед этим японцем, соитиями с которыми она наслаждалась сегодня уже трижды, а вчера и на протяжении всей предыдущей недели — бесчисленное множество раз.

Амакасу и Нэгели еще в прихожей — так сказать, сновидчески — в порядке анамнеза обнюхали друг друга и удостоверились в истинной сущности каждого; обычно среди людей их сорта на это требуются какие-то доли секунды, после чего они друг друга игнорируют: путь от возрождения к возрождению слишком утомителен и ужасен, чтобы делить его с прочими посвященными. Мертвые — бесконечно одинокие существа, между ними нет никакой сплоченности: они рождаются одинокими, умирают и возрождаются — тоже одинокими.

Амакасу, само собой, был подготовлен письмом Гугенберга к прибытию Нэгели, на которое возлагалось столько надежд; что этот Нэгели, как выяснилось, относится к тому же человеческому типу, что и он, не делает происходящее более неинтересным, хотя швейцарец, похоже, ни в малейшей степени не догадывается об отношении Масахико к Иде. Амакасу понятия не имеет, куда это его приведет, но у него такое впечатление, что место это будет одновременно чудесным и очень странным, и пока он снова входит в гостиную, он переживает феномен обмана чувств, что позволяет ему ощущать в течение немногих секунд солодовый первобытный запах морской воды.

35

Распаковать свои вещи Нэгели сможет и позже, пусть он, ну пожалуйста, хоть один-единственный раз не будет таким педантом: Иде очень хочется сходить в кино, разве это не сказочная

идея? А потом можно еще зайти куда-нибудь и перекусить, иногда она мечтает о чем-то простом, вроде салата с валерианеллой, вся эта здешняя кухня — за исключением разве что свиного шницеля в панировке и омлетов — на ее взгляд чересчур ма-ньеристская. Эмиль, дескать, сразу увидит (будто он сам давно не почувствовал это интуитивно, во время путешествия), как здесь в Японии обстоят дела, какой магией здесь проникнута повседневность, ведь любую страну лучше всего узнавать именно в кинотеатре, пусть же он наконец скажет «да».

В кинотеатре, после того как в зале гаснет свет, его рука ложится на колено Иды, и в то время как кончик поспешно зажженной сигареты пылает оранжево-красным в белом свете прожектора, шляпа, лежащая на коленях, скрывает его пугающе жалкую эрекцию.

Масахико объясняет, что знаменитый — работающий почти так же, как работал он, Нэгели, в «Ветряной мельнице», — режиссер, Ясудзиро Одзу, специально велел накрасить губы актрисы Мицуко Ёсикава таким же снежно-белым гримом, что и все лицо, выделив только середину нижней губы кроваво-красным штрихом, как если бы мы имели здесь дело с птицей мертвых. Ее темные глаза кажутся швейцарцу столь же лишенными какой бы то ни было жизни, что и гуммированная текстура белой, как мел, кожи лица.

Ее снимали немного снизу, вы присмотритесь, говорит Амакасу: камеру держали примерно на высоте *мата-татами*, это связано с тем, что японское восприятие пространства не предусматривает никаких стульев и кроватей; обычная, более высоко расположенная перспектива наблюдателя и, соответственно, Я-глаза кинокамеры — это исключительно западный способ видения.

В то время как другие посетители кинотеатра, сидящие позади них, через несколько рядов, начинают сердито шипеть — дескать, пусть эти сидящие впереди, уж пожалуйста, замолчат и не мешают остальным, — Амакасу игнорирует все такого рода призывы и бойко продолжает свои объяснения: что Одзу, к счастью,

упорно отвергает звуковой фильм, эту империалистическую-западную-ложную идею, и вообще, принцип отказа от диалога вполне соответствует японскому обществу, в котором люди не дискутируют, считая такую практику варварской.

Нэгели уже не особенно слушает: он откидывается назад, слегка склоняет голову набок, как всегда в присутствии гениального, но втайне и по-протестантски радуется, что Амакасу знает «Ветряную мельницу»; слышны гудки автомобилей перед кинотеатром, сирена взрывает и удаляется, и он спрашивает себя, не может ли господин Амакасу, на чье лицо, попеременно светлое и темное из-за отблесков проецируемого на экран, перед ними, фильма, он неотрывно смотрит сбоку... — да, он не в силах освободиться от харизмы этого человека, делающей его беспокойным в самом сокровенном нутре, — не может ли, ах, да, скорее именно так: не должен ли Амакасу попросту сыграть главную роль в его новом фильме.

После того как сеанс закончился, они трое под неодобрительными взглядами других зрителей вышли из своего ряда в фойе, где Амакасу отвел взгляд от обнаженной молодой, покрытой красной краской женщины в самом дальнем углу кинотеатра, которая подавала ему знаки высунутым языком: после всего этого Нэгели заказывает три бокала шампанского и спрашивает — сперва откашлявшись, пошаркав ногами и испробовав несколько вводных фраз, — не согласятся ли они оба сыграть в его фильме, как исполнители главных ролей. Он, дескать, намеревается снять фильм, для того и приехал в Японию... Амакасу не находит нужным упомянуть, что сам же его и пригласил, через Гугенберга; он, правда, надеялся на прибытие отнюдь не этого швейцарца, ну да ладно.

Нэгели, во всяком случае, уже давно и основательно думал о том, что хочет работать без сценария; такого, правда, еще никогда не делалось, но он представляет это себе приблизительно так: что будет повсюду брать с собой кинокамеру, это должна быть простая ручная камера, и будет снимать при естественном освещении, следуя за ними обоими, Масахико и Идой, по всем

их путям через город — в трамвае, в ресторанах и кафе, в музеях, отелях, повсюду. Разумеется, сейчас его замысел еще не созрел, но нужно же когда-то начать, а значит, лучше всего прямо теперь, — так что они оба об этом думают? Правда, прежде он хочет провести несколько дней среди вольной природы, чтобы собраться с мыслями, погулять в одиночестве, но потом он вернется в Токио и тогда сразу примется за работу.

36

Нэгели, вернувшись на виллу, готовит себе в дорогу обе швейцарские шестнадцатимиллиметровые кинокамеры «Болекс», а также киноаппарат «Белл-Хауэлл», который по его просьбе ему дополнительно прислали — сюда в Токио — со студии УФА, самолетом. Замок одной крышки чуть-чуть заедает, но, повозившись немного, он заряжает все камеры кассетами с пленкой. Он протирает камеры тряпочкой и сперва просто болтает с Идой о том, какой обходительный и высокоинтеллектуальный человек этот японец, да и немецкий у него превосходный, — и лишь потом рассказывает, что после смерти отца наконец почувствовал себя свободным, что теперь ничто больше не препятствует его духовному росту и его творчеству. Мол, невыносимое состояние апатии уже преодолено, и Ида даже представить себе не может, какой груз свалился с его плеч; вероятно, жлет он, он, среди прочего, и поэтому так явно — в визуальном плане — помолодел.

Ида зевает, как львица, жалуется на мигрень и на целый час исчезает в ванной. К тому времени, когда она заканчивает свой вечерний туалет, Нэгели, не сняв подтяжки для носков, храпит, раскинувшись на кровати, словно ленивая блондинистая рептилия. Парик валяется рядом с ним на слегка запачканной гримом подушке. Ида поднимает эту косматую штуковину, перебирает пальцами, незаметно вздрагивает и кладет парик

на место; затем пересекает спальню и тихо спускается по лестнице в гостиную, выкуривает там внизу, на софе, несколько сигарет, выпивает бокал выдохшегося шампанского, подтягивает колени к груди и погружается в мечты об умелых, нежных руках Амакасу. Не будь все так печально с Эмилем, думает она, он бы, собственно, мог служить источником неиссякаемого веселья.

На обратном пути в спальню она случайно задевает ногой торчащую из стены, на высоте лодыжки, пневморозетку и таким образом активирует центральную пылеочистительную систему дома; возникает нервующий, доносящийся откуда-то из недр здания механический шум, который, в сочетании с прерывистым храпом Нэгели, крадет у нее — ведь это невыносимо — еще добрых два часа возможного сна.

Задремав наконец ранним утром, она, несколько боязливо, вступает — после того как спустилась по длинной, обрамленной цветущими вьющимися растениями улице и, добравшись до ее неожиданного конца, не без труда открыла тяжелую, резную деревянную дверь, — вступает в царство мертвых, в тот промежуточный мир, где сновидения, фильмы и воспоминания навещают друг друга, и там она слышит бесплотное придыхание: оно звучит как очень протяженное *ха*.

37

На следующий день они вместе едут в кабриолете за город, на новую площадку для гольфа в Асаке, и Нэгели берет с собой обе ручные камеры. Прошлую, омраченную глубоким чувством неловкости ночь он провел в безуспешных попытках чего-то добиться от Иды. Амакасу читает им вслух, на ходу переводя, заметки из бодро шуршащих под встречным ветром газет, где сообщается, что семь молодых морских офицеров, которые убили

премьер-министра, все вместе — как только им стало ясно, что их попытка путча плачевнейшим образом провалилась, — сдались властям. Против них, конечно, сразу возбудили процесс, однако волны возмущения по всей стране взметнулись очень высоко, и когда члены одной делегации отрубили себе мизинцы и послали их в знак верноподданнического почтения правительству, этих молодых людей — сегодня — очень поспешно и вопреки ожиданиям оправдали. Чаплин будто бы где-то спрятался, обеспечив себя всевозможным оружием.

Нэгели — который, с «Болексом» в руке, поднялся с заднего сидения машины — снимает Иду за рулем кабриолета и Масахико, читающего газетную статью; и он постоянно переводит камеру с одного на другого, обнаруживая в видеоискателе (как будто не мог увидеть непосредственно в жизни) признаки интимной близости, связывающей его невесту с японцем: сперва тот с улыбкой зажигает ей сигарету, а потом это становится еще более очевидным, особенно когда они стоят на насыщенно-зеленой площадке для гольфа и Масахико демонстрирует Иде правильный удар; слегка согнув колено (Нэгели продолжает снимать, бросает кассеты с отснятым материалом в прихваченный полотняный мешок) и занеся справа айрон — а небо разделено на порции красивыми облаками, — японец стоит позади нее (словно обнимает, не прикасаясь) и соединяет ее руки на рукояти клюшки... Все это не может быть правдой, думает Нэгели; и он, как истинный швейцарец, старается ничего не замечать и опускает камеру, улыбается, кивает, взмахивает рукой, кусает на большом пальце ноготь, серпообразный край которого, проклятие, опять никак не оторвется...

Поднимается ветер, и эти трое сидят на верблюжьем одеяле и едят захваченные с собою сэндвичи с ветчиной, упаковочная бумага уносится вдаль над площадкой для гольфа. Масахико ведет себя чересчур развязно: тычет обоим в бока, радуется, хлопает себя ладонью по лбу, направляется к месту парковки, чтобы принести забытую в машине бутылку шампанского.

Нэгели взглядывает на Иду; любовно, почти испуганно берет ее за руку, его брови приподнимаются в бессильном вопросе,

как будто здесь и сейчас между ними может проясниться все то, что пока еще заявляет о себе лишь в предположительном модусе; бездонное, желтое, дрожащее чувство беспомощности овладело им: он, который всегда высмеивал ревность как буржуазную эмоцию и, тем не менее, не мог воспринимать Иду в качестве самостоятельного, отдельного от него субъекта... Она отнимает у него руку, как только к ним вновь приближается Амакасу. Нэгели смотрит на свою ладонь: она вся влажная и какая-то про­резиненная.

38

На другой день Нэгели сидит, от отчаяния стискивая руки, в гостиной арендованной для них виллы, сосет кончик пальца, встает, чтобы достать из дубового шкафа стакан, и тут обнаруживает, что в шкафу — как бы во внутренней задней стенке — есть потайная дверца. Он смущенно оглядывается, никого не видно (куда же подевались эти двое?), втискивается в шкаф, отодвигает задвижку и попадает, пройдя насквозь через стену, в самое нутро дома, мимоходом отметив для себя, что здесь, в этой деревянной конструкции, пахнет как в тех неопи­сываемых крестьянских горницах его детства — пылью и прогорклым жиром.

Он чувствует себя так, будто вдруг очутился за кулисами — или, точнее, в самих кулисах — какого-то театра. Поперечные балки и укосины здесь внутри соединены без помощи гвоздей; и в то время как он, исходя из этого, осознает, что весь дом — неаппетитным образом — лишь имитирует привычную для западного человека среду обитания, он ставит ногу на нижнюю ступеньку прислоненной к стене лестницы-стремянки, в конце которой, наверху, через дыру пробивается светлый луч, освещающий противоположную стену.

Нэгели вскарабкивается на самый верх лестницы и через упомянутый глазок видит знакомую спальню: висящую там картину какой-то современный живописец дополнил красной кляксой. Дрожа, начинает он наблюдать за чудовищной химерой: за Масахико и Идой, которые, голые, валяются на кровати; и он все смотрит и смотрит и смотрит, как тот человек, наконец, под Идин уступчивый крик — который она подавляет, засунув себе в рот белый кусок простыни, — наваливается на нее. На ее правом бедре и на веснушчатых плечах, сверху, красуются синяки, возникшие в результате нажима его пальцев на кожу.

Эта отвратительная бесцеремонность их совместных стонов, эта униженность смотрящего... Светло-голубая радужка глаза — возле смотрового отверстия, освещенного происходящим в комнате: все выглядит почти так, будто сам его взгляд — кинопроектор, показывающий эту мерзость. Нэгели трижды сглатывает слюну, как если бы во рту у него была черная патока или как если бы его диафрагма начала плавиться.

Он быстро спускается с лестницы, ищет и находит проход назад, выбирается из шкафа и, в помраченном состоянии, хватая «Болекс», который — на приставном столике в гостиной — тихо дожидался этого момента. Теперь — скорее опять туда, в нутро дома, добраться до смотрового отверстия и приставить к нему линзу камеры, герметизировав все рукавом пуловера, чтобы в спальню не проникал трескучий шум. Нэгели дергает спусковой тросик и ждет, пока кассета с пленкой не заполнится этой неудобоваримой смесью из фарса и трагедии, — бесконечно благодарный судьбе за то, что у него нет звуковой дорожки, которая запечатлела бы еще и вскрики Масахико и Иды.

Вернувшись в гостиную, он с отвращением срывает с головы парик и в кухне бросает его в мусорное ведро; смывает с лица, над раковиной, остатки грима; видит лежащий на столе острый нож *танто* и быстро пытается сообразить: воткнуть ли его себе в шею или все же подняться наверх, в спальню, чтобы устроить там кровавую баню. Чепуха, думает он; и размышляет, как бы ему вступить в контакт с Чаплином, чтобы попросить

револьвер — в качестве дружеской услуги, обратившись к нему как один режиссер к другому. Боже правый, это ни к чему не приведет, они все под одним одеялом — очень может быть, что Ида и Чаплину уже отдалась... Эти ужасные фантазии доканывают его — и без того нездоровую — нервную систему, которую он сейчас ощущает так, будто все нервные окончания погружены в кислотную ванну.

39

Он упаковывает чемодан, набивает заплечный мешок камерами и кассетами с пленкой, награждает Масахико и Иду проклятием — дескать, пусть они, уж пожалуйста, скоро и мучительно умрут, — напоследок пинает еще раз, энергично (но без фантазии), какой-то торшер и, не долго думая, покидает виллу. Он доходит пешком до ближайшего вокзала и на протяжении следующих недель бесцельно странствует по японской империи: едет на теплый юг, в Нагасаки и Фукуока, потом — опять назад, далеко на северо-восток, в направлении Токио, в префектуру Канагава. На вилле он забыл свою шляпу: ох, разве это не символично...

В душевном помрачении, сбитый с толку, он спит — всякий раз какие-то считанные часы — в сомнительных гостиницах с низкими потолками, снимает несколько кассет материалов для ничего не говорящего ему фильма: пилигримов, которые направляются к тому или иному святилищу; автомобильные аварии; по-ночному освещенные, безлюдные сельские железнодорожные станции; старых женщин, которые, согнувшись в три погибели, помогают собирать рис; заросли бамбука, качающегося на ветру; с пренебрежением выброшенный, растоптанный и сделавшийся плоским картонный стаканчик. Он, Нэгели, почти ничего не ест, не моется, даже больше не чистит зубы.

Однажды вечером он сидит перед чашкой с остывшим лапшичным супом — в городе, имя которого забыл. Оранжево-красный фонарик, с электрической лампочкой внутри, висит перед дверью, рядом с которой прислонился к стене старый велосипед. Обеспокоенная хозяйка заведения принесла опустившемуся чужаку большой стакан с чаем, она колеблется — может, лучше вызвать полицию, — но тут ей приходит в голову, что непосредственно по соседству с ее убогой гостиницей живет один литератор, понимающий язык иностранцев.

Она вытирает руки о передник и идет в соседний дом, чтобы позвать этого человека; а тот, с любопытством выслушав ее рассказ, позволяет подвести себя к столику Нэгели и вежливо обращается к нему на английском: мол, все ли в порядке, он просит прощения, но господин кажется таким безутешным, не может ли он ему чем-то помочь, хотя и не хочет навязывать свою близость. Нэгели поднимает глаза, сглатывает, и две нежные слезинки скатываются по его щекам; хозяйка смотрит в пол, стыдясь столь откровенно выставленного напоказ проявления чувств, писатель же, человек добродушный, подсаживается к столику, снимает очки и просит эту женщину принести им немного sake и два стакана.

И тогда растроганный Нэгели изобретает какую-то историю: он, дескать, турист, у него в Токио сбежала жена (или что-то в таком роде); он ведь при всем желании не может здесь, в этом унылом месте, рассказать правду, заключающуюся в том, что он — стареющий режиссер, который однажды, много лет назад, сделал *один* хороший фильм; который потом, после творческого банкротства и смерти отца, поддавшись алчности и переоценив собственные способности, позволил немецкому монстру Гугенбергу заманить его в Японию, чтобы здесь осуществить некий проект, который — одной хмельной берлинской ночью — нашептали ему в уши два кинокритика; все это показалось бы слишком чудовищным (а что в действительности его пригласил сам Амакасу, он пока даже и не подозревает).

Литератор забирает режиссера, вместе с его багажом, к себе в дом, где рядом с входом на кухню висит в рамочке

отнюдь не невинная репродукция «Святого Себастьяна» Гвидо Рени, и первым делом отправляет в ванную; и внезапно — после того как он, взглянув в зеркало, форменным образом испугался, ибо его наголо остриженные волосы (отвратительного вида) отросли лишь местами, — Нэгели, движимый умилением, чувствует, что почти готов рассказать о бесстыдном оскорблении, которое ему нанесли. Умыв лицо и прополоскав рот, он садится на стул в кухне, запускает зубы в столь дружески предложенный ему рисовый пирожок и проводит рукой по влажным кустикам волос; руки его пахнут только что использованным мылом «Пирс», принадлежащим литератору. Очень может быть, что он уже снова плачет.

Минуточку, говорят ему, пусть он, пожалуйста, успокоится, литератор для начала с удовольствием сделает ему массаж; и вообще, дело обстоит так, что в мире существуют только две великие, близко родственные, направляющие идеи: секс и добровольная смерть. Оба *топоса*, как он их называет, проникнуты трансцендентностью и наслаиваются друг на друга... и Нэгели, которого стоящий сзади него человек теперь хватает за плечи (и начинает их энергично разминать), задумывается: как бы ему с минимальным ущербом для себя поскорее унести отсюда ноги.

Дело в том, говорит литератор — в то время как Нэгели ерзает на стуле, — что великий гул по ту сторону Бога познает лишь тот, кто твердо решится на самоубийство и примет его как свою судьбу: со всей концентрированной, непреложной мужской силой.

Нэгели, которому лишь сейчас попались на глаза многочисленные ножи в кухне, забывает о слезах, только что совершивших каботажное плавание вокруг его небритого подбородка, и с решительным, швейцарским выражением лица поворачивается к хозяину дома, который, обороняясь, вскидывает обе руки: дескать, его неправильно поняли.

Нэгели, со сжатыми кулаками и хоралом поющей крови в ушах, поднимается со стула, резко отталкивает от себя этого

господина, хватает свой покоящийся у входа багаж и сильным движением открывает не запертую на засов раздвижную дверь, ведущую на улицу: прочь отсюда, просто — поскорее прочь.

急
心

40

Чарльз Чаплин торжественно кладет белый — шероховатый из-за маленьких углублений и снабженный штемпелем *Veritas* — мяч для гольфа на маркированную зеленым мелом точку перед ним; небо безоблачно, Тихий океан ведет себя тихо. Гребные винты парохода монотонно взбалтывают океан, как венчик сбивальной машины — воду в аквариуме.

Чаплин заносит сверкающую клюшку высоко над головой. И едва айрон, описав безупречный серебряный круг, успевает пролететь вниз и мимо его двуцветных ботинок, как мячик, подобно снаряду, взмывает в небесную лазурь, чтобы в конце концов неслышно, незримо и бестолково упасть далеко в море. *Ver-i-tas*, насвистывает Чаплин, пытаясь переиграть свою ярость.

Они поспешно сорвались из Токио, даже ни с кем не простились, а побросали самое необходимое из одежды в два чемодана и под защитой ночи подались в Иокогаму, к гавани. На молу Амакасу спросил Иду, действительно ли она хочет ехать с ним, ведь потом возможности вернуть все назад не будет, и она улыбнулась ему, влюбленно? — сказать такое было бы преувеличением, хотя, с другой стороны, может, и нет. Сирена парохода оглушительно и меланхолично прогудела к отплытию.

Амакасу, который уже снял белый пиджак и загнул вверх манжеты рубашки, зажигает сигарету и проводит большим пальцем по нижней губе. Когда следующий мячик для гольфа исчезает в направлении горизонта, он прищуривает глаза, будто так ему легче проследить за параболой резинового болида. Чтобы не пришлось принимать клюшку, снова агрессивно навязываемую ему Чаплином, он засовывает руки в карманы брюк; его неспортивность граничит с патетикой. Чаплин опять замахивается и наносит удар.

Чего только не выдумывают люди, чтобы скоротать время в таком морском путешествии. Можно одолжить у капитана

теннисные ракетки, поиграть в шаффлборд, пинг-понг, бильярд; даже мячи для футбола и регби, всех видов и размеров, предоставляются в распоряжение пассажиров — нужно только внести себя в список, вывешенный возле лестницы, ведущей в салон. А каждый второй вечер здесь показывают кино — как правило, когда море спокойное, на экране, специально для этой цели растягиваемом на ахтердеке лайнера «Тацута-мару», следующего рейсом в Лос-Анджелес.

По вечерам, значит, Чаплин, Ида и Масахико располагаются в жизнерадостно-полосатых шезлонгах и смотрят практически каждый фильм из тех, что демонстрируются во время рейса. Они тем временем пьют «Бренди Александр», в больших количествах, и опорожняют сколько-то чашек дарового кофе. Они смотрят «Мумию» Карла Фройнда (ужасаясь и смеясь), и «Голубой свет» Лени Рифеншталь, и «Табу» Мурнау, и «Франкенштейна» с Борисом Карлоффом; и еще им показывают один старый фильм с Гарольдом Ллойдом — Чаплин, явно смущенный, с ходу его отвергает, как, будто бы, не отмеченный вдохновением: ах, говорит, это же *дилетантская кинетика*.

Коно на протяжении всего плавания в Лос-Анджелес дуетея и не покидает свою каюту третьего класса — после того как Чаплин в момент посадки на судно, когда секретарь в очередной раз начал чрезмерно пыжиться, резко сказал, что ему лучше попридержаться языка, иначе он будет тотчас уволен; и пусть не думает, будто Чаплин — идиот, не замечавший, как Коно годами крадет у него — по мелочи — деньги; с этим, дескать, он еще мог бы смириться, а вот что он его не только бросил на произвол этих психов-японцев, но и намеренно вовлек в ситуацию, когда на него совершили покушение, — это, мол, постыдно и граничит, если позволительно так выразиться, с психопатологией. Ах, он, раз зашел такой разговор, решил, что Коно уже сейчас уволен — *finito*.

Ночью — Масахико успел заснуть рядом с ней — Ида встает, покидает их общую каюту, выходит, босая, на ахтердек, крепко хватается руками за релинг и, запрокинув голову, смотрит наверх, в грандиозный случайный орнамент ночного неба.

Чаплин напроорочествовал ей, пусть и поглощая в больших количествах коктейли, что ее блестящий успех в американском кинематографе, путь к которому он хотел бы для нее облегчить, в самые кратчайшие сроки станет беспрецедентным, — на что она, с несколько наигранной скромностью, ответила, что, к сожалению, ей будет не так-то просто избавиться от немецкого акцента; «ну что вы, что вы, как раз он сейчас очень ко времени», ей только нужно ринуться именно в звуковое кино; и вообще, мол, ее платинового оттенка волосы и летние веснушки (и еще, конечно, большой талант) гарантируют успешную карьеру, часто весьма быструю; он, само собой, знает нужных людей и всем им ее представит, парочка таких у него уже сейчас на примете... Он при этом пускал в ход свой шарм и извивался, как скользкий угорь, но зачем бы он вообще такое говорил, если бы за его словами ничего не стояло?

Ида от души желает себе увидеть, как в ночном небе над Тихим океаном сгорает падающая звезда — тогда опять-таки можно было бы загадать желание, — однако черный небосвод там, наверху, остается не пересекаемым кометами: звезды сверкают бескомпромиссно и индифферентно... В последующие дни в море опять падают бессчетные мячики для гольфа, а во время трапез всеми овладевает особого рода флегматичность, какая-то странная инертность.

Однажды вечером — все выпили больше, чем обычно, и посмотрели вместе, на хлопающем под ветром пароходном экране, «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса, — дело доходит до безобразной ссоры между Чаплином и Амакасу.

Актеру Япония глубочайшим образом опротивела, он прямо так и говорит; а вскоре его высказывания становятся совсем грубыми и даже оскорбительными. Он гневно выкрикивает, что мирный, паназиатский социализм под протекторатом Японии не имеет никаких шансов хотя бы уже потому, что, дескать, японцы — фашисты: им как народу доставляет очевидную радость возможность унижать и втоптывать в грязь других. Они исходят из того, что все вокруг них — варвары: весь земной шар, так им

это видится, населен субъектами низменными, изнеженными, а главное, лишенными культуры.

Ида отправляется спать, заявив напоследок, что ей этот разговор представляется совершенно дурацким. Амакасу улыбается — чутьчку перебарщивая с самодовольством — и тоже хочет откланяться, но Чаплин хватает его за рукав и увлекает туда, где их никто не услышит, за киноэкран, продолжая ему толковать, как он рад сейчас, что возвращается в свободную страну: Амакасу, дескать, сам убедится, что в Америке все идут тебе навстречу, там ведь ценится индивид, там ответственность несет отдельный человек, а не коллектив... И актер одним глотком опорожняет бокал.

Амакасу снисходительно взмахивает рукой, перед его глазами еще стоит недавняя неописуемая пресс-конференция. Он, дескать, благодарен за то, что Чаплин и он совершают этот трансокеанский рейс вместе; однако благодарность его не настолько слепа, чтобы выслушивать такие глупые банальности от человека, который, очевидно, лишен какого бы то ни было политического чутья. Чаплин, мол, должен бы радоваться своим блестящим кинематографическим достижениям — тому, что он во всем мире снискал признание и успех. Или, может быть, он боится, что не сумеет вовремя встроиться в победное шествие звукового кино, черед которого гарантированно наступит... да, собственно, и уже наступил — везде, за исключением Японии. Но как раз туда он ведь больше не собирается возвращаться, добавляет он последнюю мелкую колкость.

Так-так, выходит, он — всего лишь маленький плебей, говорит Чаплин, и Амакасу отвечает, что ничего подобного никогда не говорил (уж не умеет ли тот, другой, читать мысли?). И тут Чаплин внезапно достает откуда-то сзади, из-за ремня брюк, прежде скрывавшийся под пиджаком револьвер; нетвердо держась на ногах, тычет стволом в живот своего визави и приказывает: Амакасу, дескать, должен прыгнуть в море, иначе он нажмет на спусковой крючок. Амакасу растерялся. Момент, момент. Это ведь не всерьез? Ну почему же, вполне. Все дело в том,

что Чаплин его — бездонно глубоко — ненавидит, и ненавидел всегда, со времени приема в американском посольстве. Так что пусть японец сделает свой свободный выбор: дырка в животе или исчезающе крошечный шанс, что он выживет, барахтаясь в Тихом океане. До Гавайев всего каких-нибудь сто километров в северном направлении, так что — прошу.

Амакасу пытается сообразить, успеет ли достаточно быстро выхватить у него револьвер; Чаплин, что очевидно, совершенно пьян — и, может, не сумеет вовремя нажать на спусковой крючок; не исключено, что пистолет вообще не заряжен... За какие-то доли секунды в голове его промелькивают эти сомнительные возможности и их следствия, но всякий раз заканчивается все невозможной болью в области солнечного сплетения.

Он поднимается на борт оградения, осторожно переносит одну ногу через перила, на обращенную к морю сторону. Чаплин, качнувшись к нему, сталкивает его в воду. Потом бросает туда же — вниз — револьвер.

Иде он позже скажет, что больше не видел Амакасу: дескать, он, Чаплин, вчера сразу же вслед за ней и сам отправился спать... Боже правый, уж не свалился ли ночью этот несчастный, в состоянии сильного опьянения, за борт? — Капитану он будет говорить то же самое; он — знаменитейший в мире актер, и люди всегда верили каждому его слову.

41

Масахико отфыркивается, проплывает сколько-то метров — непонятно, в каком направлении. Мгновенно протрезвев, он видит, как огни парохода все более уменьшаются, и, нечаянно глотнув несколько раз соленую воду, осознает всю жестокую чудовищность своего положения. Если бы у него хоть было за что держаться — кусок дерева, все равно что. Если бы он хотя бы знал,

в каком они направлении, эти Гавайи. Если бы предпочел, чтобы ему выстрелили в живот...

Он переворачивается на спину и позволяет волнам увлекать его куда-то, роняя и вновь приподнимая. Луна освещает, стеклянисто и серо, эту ужасную сцену. Вода не особенно холодная. Если морское течение несет его со скоростью приблизительно шесть километров в час, то через восемнадцать часов он мог бы оказаться на Гавайях — если, конечно, течение вообще движется в том направлении. Вот и все. Он равнодушно картографирует положение островов в океане: их ведь восемь, он это точно знает, он представляет их себе как гигантский гребень, между зубьями которого, широко расставленными, он и «поймается». Тридцать часов ему осталось: если до истечения этого срока он не достигнет земли, то умрет от жажды. Зря он пил так много коктейлей — а все Чаплин, этот проклятый псих...

От волны к волне он вновь и вновь на несколько секунд проваливается в сон. Во всей этой ситуации есть что-то необычайно прозрачное, но и смехотворное; он не хочет умирать, еще не умер. Он слышит какое-то потрескивание и шорохи: ведь задняя часть его головы, включая уши, погружена в воду; это фирменный шум нашей планеты, а в промежутках он улавливает, как бы издавдалека, некую глубинную вибрацию: робкий, модулированный писк морских млекопитающих, которые в океане переговариваются друг с другом посредством пения — через бесконечно огромные расстояния.

Ничто не бессмысленно, думает он и видит в своем воображении, как волны в конце концов выбрасывают его на берег, как, нежно и бессильно-тихо ярясь, обдают его пеной; там на берегу он рассматривает выброшенных из моря крабов, и раковины, и камни: осязаемый и чувственно воспринимаемый, белесый скелет Земли; а надо всем этим распростерт — в синеве, от которой захватывает дух, — нескончаемый дар: Небо.

42

Добравшись поездом до северной части Хоккайдо, Нэгели переправляется на пароме к Курилам — этой цепочке островов, расположенных по пути в Сибирь. В гавани он подходит к одной рыбацкой лодке, жестикулирует, довольно беспомощно, отвешивает поклон, показывает рукой в направлении северо-восточного горизонта. Ловцы крабов берут его с собой и довозят до следующего острова, а потом — еще до одного, ближайшего; и он размышляет, не подарить ли им в благодарность заплечный мешок с кинокамерами — после того, как заснимет их дубленые, добродушные лица и принадлежащие им сети, — но потом все-таки передумывает: может быть, кинокамеры ему еще пригодятся.

На границе с Россией рыбацкую лодку задерживают свирепого вида советские морские пехотинцы: они приплывают на шлюпке и проверяют документы рыбаков, на которых с судна пограничной охраны тем временем наводят тяжелый пулемет. Нэгели кое-как объясняет пехотинцам, что, хотя визы у него нет, он — швейцарский исследователь природы, так нельзя ли ему проплыть с этими рыбаками хотя бы до какого-то места на подступах к Камчатке? Дежурный советский офицер, разумеется, не разрешает ему следовать дальше и начинает досматривать мешок с кинокамерами. Прежде чем дело доходит до худших осложнений, Нэгели раздаривает солдатам все свои сигареты, отдает офицеру последние оставшиеся доллары, рыбаки — и Нэгели тоже — отвешивают поклоны; после чего японцы, с тысячью извинений, отправляются в обратный путь и вскоре снова высаживают его на берегу Хоккайдо. На прощание они еще дружески предостерегают его от бурых медведей, которые, дескать, в это время года иногда нападают на людей.

Он бродит, в разных направлениях, по дикому острову Хоккайдо, на котором теперь, в начале японского лета, горные склоны и крутые прибрежные скалы сплошь поросли лиловыми

дикими лилиями и примулами. Так Нэгели и странствует — по бездорожью, беспланово, все более углубляясь в эти дебри; по вечерам строит себе шалаши из древесных веток или спит прямо под звездами, наполняет флягу водой из ручьев, ловит голыми руками рыбу и съедает ее сырой, пытается осторожно приблизиться к бурым медведям (которые иногда показываются поблизости от него) и заснять их на кинолентку.

Здесьняя природа представляется ему буйной, и насыщенной, и исполненной сил; по ночам ему снятся громадные потухшие вулканы, склоны которых беспорядочно громоздятся вдалеке. Иногда он и наяву видит их оранжевое, успокоительное свечение — на фоне ночного неба, на отдалении в сотни километров. Лисье семейство сопровождает его на протяжении многих дней, соблюдая безопасную дистанцию; птицы, гнездящиеся здесь, щебечут *фи-ди-бус* своим тянущимся по небу — на запад — товарищам.

Иногда он чувствует, пока идет, как чья-то маленькая рука хватается его руку, как его большой палец вдруг оказывается охваченным детской рукой; а стоит ему посмотреть — и, само собой, никого рядом с ним нет, и он продолжает странствие, но не может избавиться от этого вполне конкретного впечатления: что кто-то маленький шагает вместе и рядом с ним; инстинкт подсказывает, что за ним наблюдают, но, если он оборачивается, то видит, что по-прежнему одинок.

Он уверен, что эти странные ощущения возникают именно из-за его одиночества среди природы, и больше о них не тревожится. Но тогда неожиданно вновь выныривает его отец, после долгих недель и месяцев отсутствия: вот его загорелый, тщательно выбритый затылок, с короткой, в полмиллиметра, щетиной волос, с забавными старческими пятнами; глаз подмигивает — да, черт возьми еще раз, его отец был не лишен чувства юмора, скрывающегося под всей этой рекурсивной, элегантной брутальностью.

И внезапно он понимает: отец однажды перестал любить его — потому что он, Эмиль, в какой-то момент забрал у него

свою руку, поскольку подростовому мальчику, так он подумал, уже не подобает ходить за ручку с отцом. Да, думает он, тогда-то и произошел разрыв между ними, и виноват в этом только он сам, а не его отец, которого, как он сейчас вдруг почувствовал, ему отчаянно не хватает.

43

Добравшись, после недели пешего странствия (за время которого, как и следовало ожидать, он натер себе на ногах мозоли величиной с луковицу), до убогого, почти безлюдного городишки Асахикава, над которым высятся, охраняя его, давно потухшие вулканы (кажется, будто эти великолепные горы, родные братья и сестры Фудзиямы, с незапамятных пор относятся к репертуару памяти Нэгели), он идет какое-то время вниз по главной улице, обрамленной слева и справа невзрачными деревянными домами, — в поисках гостиницы или пансиона.

Вместо них он находит какое-то заведение — магазин мелочных товаров или сувенирную лавку — и переступает порог двери из дерева и стекла, а над ним в послеполуденной тишине звенит колокольчик. Хотя он громко откашливается и потом выкрикивает приветствие, никто не появляется, магазинчик кажется покинутым: возможно, хозяева от него уже отказались.

Когда его глаза привыкают к герметизированной полутьме, он видит повсюду светло-коричневую пыль; на столиках разложены портьеры из темно-красного бархата, расшитого золотым шелком, поверх них расставлены чучела сов и зимородков, рядом лежат разрозненные, происходящие из каких-то наборов столовых принадлежностей серебряные вилки; есть тут и изысканный чайный сервиз, и засушенные цветы, и покрытый вмятинами, но все еще узнаваемо-ценный самовар, и заржавленная игрушечная железная дорога, и замшевые полусапожки на

колодках из светлого дерева, и даже копия посмертной маски Вольтера.

Над жаровней висят несколько картин, которые при ближайшем рассмотрении оказываются настоящими сокровищами; здесь, на самой дальней оконечности Азии, Нэгели чувствует себя так, как если бы находился в своего рода *Палате воспоминаний* о старой, исчезнувшей, давно забытой Европе. Он включает свет, щелкнув выключателем на стене рядом с ним, достает кинокамеру «Болекс» и начинает — медленно, уверенной рукой — снимать эту комнату и все, что находится в ней.

44

Первые дни в Лос-Анджелесе — столь невообразимо волнующие! Осиянная и убаюканная по-средиземноморскому мягким (только завистники не видят в нем ничего особенного) светом Калифорнии, Ида на трамвае ездит туда и сюда по этому городу-миллионнику, останавливается то в одном месте — чтобы подкрепиться жареными колбасками, — то в другом — чтобы в парке Макартура погладить маленькую таксу. Она ходит на бесконечные приемы с коктейлями и посещает бесчисленные музеи, восхищаясь выставленными там американскими живописными полотнами, которые своей шокирующей, наивной витальностью противостоят традиционным направлениям европейского модернизма; ей кажется, будто она заключена внутри великолепного вихря, который носит ее туда и сюда по городу, несравненно превосходящему Европу в плане разнообразия и культурного богатства.

Иде предстоит для начала сыграть в одном фильме, посредством которого студия УФА хотела бы познакомить американских кинозрителей с совершенно не известным здесь Хайнцем Рюманом, — но тот отклоняет кандидатуру Иды как

своей партнерши, потому что и он, со своей стороны, не желает играть с никому не известной актрисой. Он, конечно, уже не помнит вечер, проведенный им в Берлине совместно с Нэгели, и, тем более, не усматривает никакой связи между Идой и этим швейцарским режиссером. Затея с фильмом в итоге проваливается, и Рюман так никогда и не приедет в Соединенные Штаты.

На предварительной беседе по поводу следующего проекта Иде говорят: о'кей, ее стиль, «под летчицу», конечно, давным-давно *passé*, но роль она все же может получить. Похоже, что у нее есть могущественный покровитель (и тут говорящий подмигнул, подмигнул)... Речь, правда, идет всего лишь о «фильме категории Б», с Уоллесом Бири, — но она с душевным подъемом и усердием хватается за эту роль домашней хозяйки, которая горой стоит за своего мужа, спортсмена-борца, хотя он и терпит одно поражение за другим. Она твердо верит в него и помогает ему восстановить силы, но после победы в большом, решающем матче в Чикаго он изменяет ей с проституткой.

Сценарий написан ужасно, и расплывшийся, словно опара, Бири во время съемочных работ постоянно щиплет ее за задницу, а когда однажды они оказываются одни в вагончике для переодевания, больно тискает ее груди, но она не позволяет сбить себя с толку: она хочет стать кинозвездой, а такие штучки, в конце концов, — неотъемлемая часть профессии.

К сожалению, из-за вступления в силу некоего соглашения между *Paramount Pictures* и *Metro-Goldwyn-Mayer* фильм *Spirit of the Fight*, уже смонтированный, «кладут на полку» — то есть он исчезает, ни разу не показанный зрителям, в каком-то архиве. Ида получает маленькую денежную компенсацию и обещание, что в обозримом будущем ее пригласят сниматься в одном вестерне — при условии, что она сбросит пятнадцать килограммов.

После того как в течение ближайшего месяца она голодовками чуть не угробила себя, на киностудии ей говорят: мол, спасибо, но она, увы, не обладает явно выраженным талантом к актерской игре; что, может, само по себе и не столь плохо, однако дело в том, что сейчас в кино востребован тип темпераментной

южноамериканки, тогда как воплощаемый ею тип холодной нордической женщины уже *démodée*. Правда, еще существует возможность прибегнуть к пластической хирургии, если она готова к этому. Нет, она не готова. Что ж, отвечают ей: тогда, к сожалению, у студии связаны руки — помочь ей ничем не могут. Разве что дать совет на будущее: свою фамилию ей лучше изменить — здесь ни один человек такую просто не выговорит.

Она тогда начинает — сперва как бы между делом, а потом и на протяжении целого дня — заниматься уборкой в доме одной очень известной актрисы. Ей сообщили, что эта дама не хочет нанимать никакую негритянку и никакую еврейку; поэтому Ида, поскольку она арийка, может приступить к работе немедленно: пусть только приобретет себе светло-голубую форму горничной, после чего будет являться каждое утро на бульвар Сансет в Беверли-Хиллз — к воротам импозантной виллы, затененной высокими пальмами и построенной в испанском миссионерском стиле.

Сама актриса — с лицом, густо намазанным кремом, — каждый день, ближе к полудню, появляется на террасе дома, в утреннем пеньюаре и в сопровождении двух немецких доггов, Артура и Ланселота. Она ведет себя невыносимо: роняет пепел сигареты, куда ей вздумается, с похмелья может запустить в кого-то из obsługi куском салями или китайской вазой времен династии Цин; а после полудня обычно лежит — в солнечных очках, обнаженная и умащенная мазью — у плавательного бассейна, с хлыстиком для верховой езды в покоящейся вытянутой руке и с двумя огуречными кружочками на глазах.

Она, похоже, только и ждет, чтобы Ида совершила какой-то промах. Планируется большой званый ужин, на котором Иде предстоит ассистировать: подавать на стол суп и тому подобное. Когда приглашенные господа начинают собираться и проходят к празднично украшенному столу, предварительно выпив в желтой гостининой аперитив, Ида через приоткрытую кухонную дверь видит, что среди гостей стоит Чарли Чаплин, в превосходном на строении, покрытый шоколадным загаром; и она бросается туда, чтобы его обнять — уже не прежняя, совсем молодая, женщина,

а болезненно-исхудалая, в белом фартуке, — как если бы была его ошалевшей поклонницей; Чаплин, ухмыльнувшись, демонстративно поворачивается спиной к ней и лицом к хозяйке дома, а та, в свою очередь, хватая Иду под крылышки и тащит обратно на кухню, где закатывает ей две мощные оплеухи, одну слева и одну справа, после чего заявляет, что Ида уволена — прямо с этого момента.

45

Вернувшись после долгого морского путешествия в Швейцарию, Нэгели отворяет дверь в свою маленькую квартирку в Нидердорфе, кипятит себе чашку чая, бегло просматривает внушительную стопку корреспонденции, которая высится на его кухонном столе, выкуривает, одну за другой, три сигареты и, продолжая курить, направляет в свой кинопроектор фильм, который он предварительно смонтировал на новехоньком монтажном столе марки *Steenbeck* — в Эрликоне, в представительстве кинокомпании *Nordisk*. Просмотрев фильм два раза подряд, Нэгели тихо и гордо улыбается самому себе, потому что знает теперь, что это — шедевр.

Он запирает снаружи дверь, спускается к Лиммату, неторопливо и кротко вытекающему из озера, и довольно долго наблюдает за лебедями, которые — поскольку сейчас поздняя осень — грациозно и орнаментально прячут головы под крыло. В мелкой, прозрачно мерцающей воде у берега он обнаруживает медленно вращающиеся спицы велосипедного колеса. Вдалеке, по ту сторону озера, на юго-востоке, видны покрытые снегом Альпы, а над ними — громоздящиеся и гонимые фёном облака, на которые он часами смотрел, еще когда был ребенком.

Его волосы уже вновь обрели привычную длину, это чувствуется под посвежевшим ветром; он, передернув плечами,

ощупывает затылок, чтобы определить, насколько расширилась лысина. Благодаря долгим пешим прогулкам по Хоккайдо он стал мускулистым и стройным, взгляд у него — несколько отсутствующий, грезящий.

Швейцария больше не представляется ему такой чуждой, как еще год назад. По нему тут, видимо, соскучились: поскольку за истекшее с той поры время вспомнили о его творчестве и теперь предлагают ему место приглашенного профессора в Берне, а во французской Швейцарии — даже присудили какую-то бронзовую медаль. Кроме того, его попросили прочитать цикл лекций в ЕТН — о будущем швейцарского кино, — и он ловит себя на том, что рад этому новому, буржуазному, почти уже дружественному отношению к нему со стороны его родины.

Он показывает одну из «сырых» версий своего фильма, который он назвал так же, как эту книгу, — в маленьком, невзрачном демонстрационном зале в Зеефельде, совсем близко от оперного театра. Этот вечер — какой-то не по сезону теплый, из туч над озером высверкивают, шипя, молнии.

Пианистка и, к сожалению, совершенно бездарный виолончелист сопровождают своей игрой череду черно-белых, беззвучно вспыхивающих картин: зрители видят какого-то японца и светловолосую молодую женщину, он читает вслух из газеты, в открытой машине; потом — мячик для гольфа, удаляющийся по эллиптической дуге в небо; заснеженный конус потухшего вулкана; темный чулан, набитый не имеющей ценности старой рухлядью; смазанные, нерезкие силуэты животных, смахивающих на бурых медведей; крупным планом — руки азиатских рыбаков, штопающих свои сети; долго тянущаяся сцена с растоптанным бумажным стаканчиком... Не все зрители до конца остаются в бодрствующем состоянии.

После сеанса — сдержанные аплодисменты и распитие четырех бутылок охлажденного «Валлизер фендант». Здесь собралось несколько заинтересованных журналистов, также друзья — которые на следующий день, одобрительно смеясь, покажут Нэ-гели газеты, где его величают авангардистом и сюрреалистом,

а в «Новой цюрихской газете» — дебилом. «И такое творится в Швейцарии!» — напишут там. О тех местах в фильме, где Амакасу и Ида занимаются сексом, можно будет прочитать лишь одно: это, мол, хороший пример тех скандальных — и, главное, рассчитанных на материальную выгоду — тенденций в искусстве, которые в последнее время, к сожалению, распространились повсюду... В Германии на смену Гугенбергу уже пришел Йозеф Геббельс, который, похоже, забыл — или вытеснил из памяти — то обстоятельство, что Нэгели навсегда останется должником УФА, так и не снявшим заказанный ему фильм.

Иногда — впрочем, очень редко — Нэгели вспоминает об Иде и Масахико. Через друзей его друзей до него дошли слухи, что оба они уехали в Америку и там поженились. Ида будто бы стала актрисой и имеет неплохие заработки. Ему самому эта бескультурная страна мало что говорит. Ненавидеть? Нет, он больше не ненавидит Иду. Он очень охотно смотрит вестерны и, может быть, когда-нибудь увидит ее на экране. Может быть, говорит он себе, может, и стоило бы еще раз позвонить в дверь к Кнуту Гамсуну.

46

Бедная Ида. Она бодрится, от одного обещания до следующего. Но ни с одним фильмом ничего больше не получается. Один театр на Голливудском бульваре еще предлагает ей ангажемент, собираясь использовать ее как дублера, — но когда она, в соответствии с ролью, пытается покрасить свои платиновые волосы в каштановый цвет, в ее руке внезапно остаются смешанные с пеной клочья волос; выглядит она плохо — и вскоре снова оказывается уволенной, с четырьмя долларами компенсации в сумочке, и опять наведывается на обрамленную пальмами Говер-стрит, где ей говорят: детка, ты и этому должна радоваться.

Чаплин не подходит к телефону, или ее с ним не соединяют; каждый день она звонит по нескольку раз, но толку от этого никакого; все понятно: у него ведь бесконечное количество встреч, говорит она себе, или он вообще не помнит ее (но как такое может быть, если еще недавно он ее, совершенно очевидно, узнал?); вероятно, просто такая уж эта Америка, сама по себе, — полная невыполненных обещаний и намеренных обманов.

Из комнаты Иду того и гляди выселят, электричество уже отключили; так она и живет в подвешенном состоянии, от одной недели до следующей. Целыми днями нерешительно бродит, со своими клипсами в руке, вокруг ломбарда; хорошо еще, что в забегаловке на бульваре Кахуэнга ей пока отпускают в долг глазунью с корейкой — там к ней хорошо относятся.

Некий бразильский джентльмен (тонкие усики, сигарка, на мизинце — эмалированное кольцо в стиле ар-деко) однажды днем заговаривает с ней в этой забегаловке, пока она сидит перед двенадцатой чашкой дармового кофе. Он увозит ее с собой на виллу в каньонах; там, в похожей на изложницу, устланной бархатными подушками гостиной, их уже ждут другие молоденькие худенькие девушки, им всем предлагают бренди и героин, Ида отказывается, но ей требуется довольно много времени, чтобы осознать свое положение.

Бразилец тем временем аранжирует девушек на подушках; некоторые раздеваются догола; начинают работать одна или две кинокамеры; один из ассистентов приносит из кухни большую деревянную бейсбольную битую; дверь дома закрыта изнутри на засов; Ида не может скрыть овладевающий ею страх и получает оплеуху; снаружи крутятся поливальные установки, разбрызгивая миллиарды крошечных капель, которые удивительным образом соединяются в радуго, а потом все же соскальзывают с папоротников и суккулентов, падают в ярко цветущие калифорнийские кустарники.

Ида кричит и кричит. Тот же ассистент открывает перед ней стеклянные раздвижные двери; она — спотыкаясь, босиком — выскакивает на газон, поспешно пробирается сквозь

сверкающие, падающие сверху струи спринклерных установок; ее бежевого шелка, филигранно-короткое платьице промокает и становится прозрачным, а один из бегущих вслед за ней операторов все продолжает снимать: как она спотыкается, стонет, убегает прочь; издевательский смех сопровождает ее бегство с этой виллы.

Вернувшись к своему — гостиничного типа — дому, она обнаруживает, что замок на квартирной двери поменяли, а ее пожитки и мебель выставили на тротуар. Некоторые прохожие уже успели поживиться, оприходовав ту или иную из ее вещей. Она садится на бордюрный камень, поджав колени, и размышляет, не заплакать ли ей. Над собой, там наверху, на иссохших, как старые кости, холмах, она видит — словно библейское *мене, текел* — гигантские буквы памятного знака *Hollywoodland*, под безупречной синевой неба. Перед глазами встает Масахико — тот мужчина, который впервые по-настоящему дотронулся до ее тела. Может быть, однако, она тоскует сейчас и по Нэгели. Что все получится именно так — это на самом деле не планировалось. Собственно, ничего заранее не планировалось.

Уже вечерет, когда она начинает взбираться по каркасу буквы **Н**. Под ней и перед ней — хорошо различимый сквозь металлические прутья каркаса — раскинулся, сияя и полыхая, этот не знающий меры город, бесконечное продолжение которого на ультрамариновом горизонте, кажется, соединяется с постепенно чернеющим ночным небом; до горизонта простирается загадочная, эластичная поверхность: перспектива стягивается вдаль простым растром пересекающихся бульваров, под автомобильными фарами набухающих золотисто-желтым сиянием.

Ида карабкается все выше, потом садится верхом на окантованный сталью верхний край буквы, переносит теперь вперед и другую ногу. Ох, это так забавно, думает она: буква **Н**, точно такая, как в моем сне... Порой все бытие забывается, все твое существо смолкает, и кажется, что ты обрел все.

Ее голова клонится долу, пока не оказывается преодоленной самая нижняя точка, еще позволявшая сохранять

равновесие; Ида соскальзывает со своего места, в последний момент все-таки пытается удержаться, удивленно вскрикивает, шумно срывается вниз, и ее падающее, переворачивающееся в воздухе тело в конце концов обретает покой, распластавшись на кактусах, острые немилосердные колючки которых разрывают — чуть ли не сдирают вообще — кожу лица.

Полицейские приезжают вместе со «скорой помощью» и труповозкой; машины паркуются на самом верху, на шоссе Малхолланд. Тощий койот, привлеченный было запахом крови, снова тихо и незаметно скрывается в кустах. Трое полицейских в свете прожекторов что-то записывают в блокнотах; один сконфуженно отвернулся, и его рвет. Внизу, у выхода из каньона, огни Лос-Анджелеса все так же — вечно — с шипением выдают свои зашифрованные сообщения.

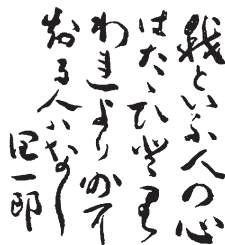
Полуобнаженное тело Иды осторожно укладывают на носилки; но прежде, чем их задвигают в труповозку, некий журналист успевает нащелкать несколько снимков ее жестоко изуродованного лица — позже он их продаст журналу, специализирующемуся на сенсационных смертях. В этих же заметках пусть значится, что она была словно огонь, который дремлет в кремне.

КОММЕНТАРИИ

СТР. 9. *Нам всем так страшно, так одиноко...*

Цитата из романа английского писателя Форда Мэдокса Форда (1873-1939) «Солдат всегда солдат. Хроника страсти» (1915; *Форд Мэдокс Форд*, часть третья, 1; перевод Натальи Рейнгольд).

У меня только одно сердце... Танка из рукописного наследия японского прозаика и драматурга Дзюньитиро Танидзаки (1886-1965), предположительно написанная в 1963 году (или позже):



СТР. 12. *...острейшим танто.* Танто — кинжал самурая.

...надрезал харамаки... Харамаки (дословно: «обмотка вокруг живота») — пояс, представляющий собой широкую полосу эластичной ткани, которая надевается вокруг живота и скрепляется со стороны спины. В прошлом — элемент одежды самурая.

СТР. 13. *...к бесконечно нежно написанному тушью какэмоно...* Какэмоно — вертикально висящий свиток из бумаги или шелка, наклеенный на специальную основу и снабженный по краям деревянными валиками. Может содержать рисунок или быть нероглическим. Как правило, такой свиток

помещается вместе с композицией из цветов в специальной нише — *токонома*, — предназначенной для украшения интерьера.

СТР. 15. *Sit! Снято!* (англ.).

СТР. 17. *...евангелической клиники «Эльфенштайн»...* Ее название означает «Скала эльфов» (нем.).

...с этим имаваси взглядом... Японское слово *имаваси* означает «отвратительный; зловещий, предвещающий дурное». «Когда боги проклинают человека за его жестокость, жадность и подлость, то такой человек при жизни становится демоном-оборотнем. Днем он живет как человек и ходит среди людей в человеческом обличи, а по ночам превращается в агрессивного, вечно голодного пса, *имаваси ину*» (см.: Китано Томеи).

СТР. 18. *...его наконец стали называть, нежно и целительно, Фи-ди-бус...* Слово «фидибус» в основном используется в немецком речевом обороте (в колдовской формуле, известной с XVII века) «фокус-покус фидибус» (*hocus pocus fidibus*). Считается, что этот оборот происходит от неправильно понятой формулы евхаристии, которую произносил священник: «*Nos est corpus*» («Вот тело [Христово]», лат.), и дальше, может быть, — «*fidibus*» («для верующих/верных», искаженная латынь). «Фидибусом» также называли в Германии свернутый в жгут кусок бумаги, с помощью которого разжигали курительную трубку и т. д.

...sotto voce... Вполголоса (*umal*).

СТР. 20. *...как какого-то преступника в императорском Китае подвергают наказанию линчи...* Линчи (буквально: «смерть от тысячи порезов») — особо мучительный способ смертной казни путем

отрезания от тела жертвы небольших фрагментов в течение длительного периода времени. Эта казнь (вплоть до ее отмены в 1905 году) применялась в Китае за государственную измену и отцеубийство. Жертву, как правило, накачивали опиумом, чтобы предотвратить потерю сознания.

...не меньше дюжины европейских игровых фильмов: Мурнау, Рифеншталь, Ренуара, Дрейера. Фридрих Вильгельм Мурнау (настоящая фамилия Плумпе; 1888–1931) — немецкий кинорежиссер эпохи немого кино, один из крупнейших мастеров киноэкспрессионизма; режиссер фильма «Носферату. Симфония ужаса» (1922) и других. Лени Рифеншталь (1902–2003) — немецкий кинорежиссер, фотограф, актриса и танцовщица. Ее режиссерским дебютом стал фильм «Голубой свет» (1932), который обратил на себя внимание Адольфа Гитлера. Жан Ренуар (1894–1979) — французский кинорежиссер, актер, продюсер, сценарист. В период немого кино снял авангардистский фильм «Девочка со спичками» и другие. Карл Теодор Дрейер (1889–1968) — датский кинорежиссер-новатор. В 1928 году создал свой шедевр «Страсти Жанны д'Арк».

...фильмы Одзу и Мидзогути... Ясудзиро Одзу (1903–1963) — один из классиков японской и мировой кинорежиссуры. Дебютировал в немом кино самурайской драмой «Меч покаяния» (1927). Кэндзи Мидзогути (1898–1956) — японский кинорежиссер, который наравне с Ясудзиро Одзу и Акирой Куросавой признан крупнейшим мастером японского кинематографа. К его ранним работам относится фильм «Токийский марш» (1929).

СТР. 22. ...*маленький Мальстрём...* Мальстрём — водоворот в Норвежском море у северо-западного побережья Норвегии; описан в известном рассказе Эдгара По «Низвержение в Мальстрём» (1841).

...адресованное киностудии Universum Film AG... Немецкая киностудия, основанная в 1910 году, — тогда она называлась «Киностудия Бабельсберг» и вскоре стала одной из крупнейших студий в Европе. В 1917 году на базе студии было организовано акционерное общество «UFA: Universum Film AG [Универсум Фильм Акциенгезельшафт]». В качестве одного из его учредителей выступил рейхсвер, планировавший выпуск пропагандистских фильмов. После поражения Германии в Первой мировой войне киностудия долгое время не функционировала. В 1926 году в Бабельсберге был построен новый съемочный павильон. В 1930 году на студии был снят звуковой фильм «Голубой ангел».

СТР. 23. ...*в эпоху Сёва...* Период в истории Японии с 25 декабря 1926 года по 7 января 1989 года, когда императором был Хирохито. Девиз правления этого императора, давший название эпохе, — Сёва, «Просвещенный мир».

...Motion Picture Producers and Distributors Association... Американская ассоциация производителей и дистрибьюторов фильмов (*англ.*) — некоммерческая организация, возникшая в 1922 году и объединяющая шесть крупнейших голливудских студий.

...Маньчжоу-го... Маньчжоу-го, или Маньчжурия — государство, образованное японской военной администрацией на оккупированной Японией территории Маньчжурии; существовало с 1 марта 1932 года по 19 августа 1945 года.

СТР. 24. ...*об Арнольде Фанке...* Арнольд Фанк (1889-1974) — немецкий режиссер и пионер жанра «горного фильма». «Бури над Монбланом» (1930) — первый звуковой фильм Арнольда Фанка, с Лени Рифеншталь в главной женской роли.

...*Фрица Ланга...* Фриц Ланг (Фридрих Кристиан Антон Ланг; 1890-1976) — немецкий кинорежиссер, с 1934 года живший и работавший в США. Снял самый крупнобюджетный фильм в истории немого кино «Метрополис» (1927) и ряд других знаменитых экспрессионистских фильмов.

...*Карл Фройнд...* Карл Фройнд (1890-1969) — немецкий кинооператор и режиссер, в 1929 году эмигрировал в США. Создатель фильма «Берлин — Симфония большого города» (1927) и других.

СТР. 24–25. ...*Мурнау даже недавно погиб в результате авткатастрофы.* В 1926 году Фридрих Мурнау по приглашению американского продюсера Уильяма Фокса приехал в Голливуд и заключил четырехлетний контракт, гарантирующий ему два фильма в год. По пути на премьеру фильма «Табу» в Нью-Йорке 11 марта 1931 года Мурнау попал в автомобильную катастрофу (в Санта-Барбаре) и в тот же день скончался от полученных травм. 31 марта забальзамированное тело Мурнау было переправлено в Германию. Похороны состоялись 13 апреля 1931 года в Штансдорфе под Берлином.

СТР. 25. ...*лента «Девушки в униформе»...* «Девушки в униформе» (1931) — фильм австрийского режиссера, театрального директора и актрисы Леонтины Заган (1889-1974), снятый по роману и пьесе Кристи Винслоэ (1888-1944) «Вчера и сегодня». Считается первым фильмом

о лесбийской любви. После премьеры фильма Заган переехала в Великобританию, а с 1939 года и до конца жизни работала как театральный деятель в ЮАР.

СТР. 26. ...*господин директор Гугенберг...* Альфред Эрнст Кристиан Александр Гугенберг (1865-1951) — влиятельный немецкий бизнесмен и политик, рейхсминистр первого кабинета Адольфа Гитлера в 1933 году. В 1927 году купил киностудию УФА, в 1933-м продал ее нацистскому государству.

...*он подолгу читал Вальзера...* Роберт Вальзер (1878-1956) — швейцарский немецкоязычный поэт и прозаик, которого высоко ценил Франц Кафка; автор трех романов и многочисленных коротких прозаических текстов.

СТР. 27. *Беффхен пастора...* Беффхен — белый нагрудник в виде двух ниспадающих лент, который носят протестантские священнослужители.

...*две строки из «Бури» <...>, которые описывают отца, лежащего с открытыми глазами глубоко внизу, на дне океана...* Имеется в виду песня Ариэля из «Бури» У. Шекспира (I, 2; перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник):

Отец твой спит на дне морском.
Кораллом стали кости в нем.
Два перла там, где взор сиял.
Он не исчез и не пропал,
Но пышно, чудно превращен
В сокровища морские он.
Вот похоронный слышен звон.

СТР. 29. *Соба пастора — она была цвета вянущих роз...* Возможно, эта фраза отсылает к японским представлениям, ср. (Григорьева, с. 130-131): «Когда в начале XIII века искусство очнулось [после периода междоусобиц. — Т. Б.], оно, если воспользоваться словами Сэами [Дзэами

Мотокиё, японского актера, жившего в XIV-XV веках и разработавшего теорию театра Но. — Т. Б.], обладало „красотой увядшего цветка“. Искусство исповедовало *мудзё* — закон непрочности вещей. На этой почве созрела эстетика *юэн*. <...> *Юэн* — это „красота глубоко скрытого сияния“. Эстетика *юэн* лежит в основе мировидения театра Но (*там же*, с. 136):

Итак, эстетическое сознание японцев прошло путь от красоты бытия — «очарования вещей», доступного зору и слуху, до красоты Небытия. Теперь *макото* понимали как правду подлинной реальности Небытия, которая вызвала к жизни крайне условные формы искусства, символику Но.

См. также у Н. Анариной (*Анарина*):

Понятие *юэн*, по утверждению японских исследователей, пришло в японский язык из китайских религиозно-философских книг, где служило метафорой буддийской мудрости <...>. Это двусоставное слово, в котором *ю* означает «темно-глубокий», а *эн* — «чернота, тьма непроницаемая». <...> Следовательно, *юэн* — это свет, который светит во тьме, который тьма не может объять. Но свет в природно-космическом мире есть безусловная аналогия жизненной энергии, и, значит, красота непроизвольно рождается как результат проявления жизненной силы. <...>

В новом ракурсе подана идея *хана* [«цветка». — Т. Б.] в восьмой и девятой беседах [Дзэми Мотокиё. — Т. Б.]. Утверждается, что цветок актера должен нести в себе «вянущее» настроение, то есть очарованию

следует иметь особое свойство отрешенной печали как необходимый налет благородной патины, «закрепляющей в форме след ее прошлого». Тут важно вспомнить, что увядающий и даже увядший цветок еще долго сохраняет свой аромат.

У самого Дзэми Мотокиё об этом сказано так (*Дзэми Мотокиё*, Часть третья. Беседы. [8]):

Так вот, говорить о «вянущем» — значит говорить о чем-то куда более высоком, нежели цветок. Коли нет цветка — тщетно искать «вянущее». <...>

И еще говорится:

Цветы сердец
людей, живущих в мире,
во власти бренности —
их смутен облик
и изменчив цвет!

Такое вот настроение, должно быть, заключает в себе [вянущий цветок]. <...>

Говорю просто: цветок — это [впечатление] дивного, [рождающееся] в сердце зрителя.

СТР. 29–30. ...украинские колосья Довженко, цветки которых постепенно и кротко развеиваются под бесшумно прочесывающим поле северным ветром... Имеется в виду фильм «Земля» (1930) советского украинского кинорежиссера, писателя и кинодраматурга Александра Петровича Довженко (1894–1956).

СТР. 30. ...баржа Жана Виго скользит под тенистыми мостами... В фильме «Аталанта» (1934) французского кинорежиссера Жана Виго (1905–1934).

...священный сумеречный свет Брессона... Робер Брессон (1901–1999) — французский кинорежиссер и сценарист; здесь, возможно, имеется в виду его фильм «Дневник сельского священника» (1951).

...в освещенную сбоку комнату Одзу... Речь идет о каком-то фильме (или фильмах) Ясудзиро Одзу — см. о нем комментарий на с. 147.

...сёдзи всегда раздвинуты... Сёдзи — в традиционной японской архитектуре дверь, окно или разделяющая внутреннее пространство жилища перегородка, состоящая из прозрачной или полупрозрачной бумаги, крепящейся к деревянной раме.

...фильм о жизни и смерти Марии Тюссо... Анна Мария Тюссо (при рождении Гросхольц; 1761–1850) — уроженка Страсбурга, французский скульптор, основатель Музея восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне.

...в отеле Meurice... Роскошный отель в центре Парижа, на улице Риволи, с интерьерами в стиле Людовика XVI.

СТР. 31. ...в этих вельшей... Немецкое обозначение романских народов, прежде всего итальянцев и французов (а изначально — римлян и кельтов).

Soyez violent et original dans votre vie, afin d'être réglé et ordinaire comme un bourgeois dans vos œuvres. Будьте в жизни сильны и оригинальны, дабы в своих творениях быть благоразумным и заурядным, как буржуа (фр.). Перевернутая фраза Гюстава Флобера из его письма Гертруде Теннан от 25 декабря 1876 года: «Вот эстетический закон (я, как видите, все сбожу к своему ремеслу), вот то правило, говорю я, которому необходимо следовать художнику: будьте в жизни благоразумны и заурядны, как буржуа, дабы в своих творениях быть сильным и оригинальным» (см.: Флобер).

...et voilà, une belle table pour Monsieur Bourgeois et fils? Вот, славный столик для господина Буржуа с сыном? (фр.). Администратор, видимо, намекает на сходство отца Эмиля Нэгели с персонажем комедии Жана-Батиста Мольера «Мещанин во дворянстве» (*Le Bourgeois gentilhomme*).
...de Berne... Из Берна (фр.).

...Tournedos Rossini... Блюдо из жареной говяжьей вырезки с поджаренным паштетом и черными трюфелями, в соусе из мадейры.

СТР. 32. ...для датской кинокомпании Nordisk... «Nordisk Film» («Северный фильм») — датская кинокомпания, основанная в 1906 году (в Копенгагене). Старейшая (до сих пор работающая) киностудия в мире.

СТР. 33. ...поблекший под дождями Sorlandet... Сёрланн — один из пяти регионов Норвегии, расположенный в южной части страны.

...возможную экранизацию его романа «Мистерии»... «Мистерии» (1892) — второй роман норвежского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе за 1920 год, Кнута Гамсуна (1859–1952). Интересно, что главного персонажа этого романа — эксцентричного чужака, временно поселившегося в гостинице норвежского приморского городка, — зовут почти так же, как одного из главных героев «Мертвых» Кристиана Крахта: Юхан Нильсен *Нагел*.

...его медицинские точечные татуировки... Имеются в виду особые маркеры, наносимые больным при облучении (во время химиотерапии).

СТР. 35. ...nucleus accumbens... Прилежащее ядро (лат.) — группа нейронов в мозгу, которая участвует в формировании удовольствия, смеха, зависимости, агрессии, страха.

...университета Тохоку... Университет Тохоку (основан в 1907 году) расположен в городе Сендай в регионе Тохоку, на северо-востоке острова Хонсю; один из семи императорских университетов. С момента основания университет проводил «политику открытых дверей», то есть доступ в него был открыт женщинам и иностранцам. Это был первый университет в Японии, проводивший такую политику.

СТР. 36. ...прокладывающий себе путь в вечной тьме джаггернаут. Джаггернаут — термин, который используется для обозначения неумолимо надвигающейся, грозной, необоримой силы.

СТР. 41. ...совершенно особенное дерево, которое позже, на протяжении жизни, ему предстояло видеть вновь и вновь... Может быть, речь идет о сосне, которая обязательно изображается на заднике сцены в театре Но (Морозова, с. 19):

Возникновение изображения сосны (магбамэ) на заднике сцены объясняется двумя основными причинами. Во-первых, в символическом сознании японцев образ сосны в священном пространстве театра Но отражает целостность мира, единство природного и человеческого начал. Вечнозеленая сосна ассоциируется также с долголетием, воплощая в себе такие качества, как силу, твердость, стойкость и здоровье.

По мнению Р. Тьюлера (*Buddhism in Noh*), сосны «соединяют разные уровни мира. Звук ветра в их ветвях (*мацукадзэ*) — это модель поэзии и коммуникации, и в театре Но с сосной действительно могут обращаться как с человеческим существом».

СТР. 42. ...детей возили к Свято-Беатовым пещерам на Тунском озере... Озеро в кантоне Берн; соединяется с Бриенцским озером через реку Аре. Святого Беата, который, согласно преданию, происходил из Шотландии или Ирландии, почитают как апостола Швейцарии.

СТР. 43. ...фусума... Скользящая дверь в виде обклеенной с двух сторон бумагой деревянной рамы.

СТР. 44. ...светловолосый гайдзин... Гайдзин — сокращение японского слова *гайкокудзин*, означающего «иностранец». Буквально значит «человек из внешней страны», «человек извне».

СТР. 45. ...отправился во тьме к уборной. Ср. в эссе Танидзакэ Дзюньитиро «Похвала тени»: «Комнаты для чайной церемонии тоже имеют свои хорошие стороны, но японские уборные поистине устроены так, чтобы в них можно было отдыхать душой. Они непременно находятся в отдалении от главной части дома, соединяясь с ней только коридором, где-нибудь в тени древонасаждений, среди ароматов листвы и мха. Трудно передать словами это настроение, когда находишься здесь в полумраке, слабо озаренном отраженным от бумажных рам светом, и предаешься мечтаньям либо любуешься через окно видом сада. <...> Находясь в такой уборной, я люблю слушать шелест дождевых капель. В провинции Канто, где принято устраивать в уборных на уровне пола узкие и длинные раздвижные форточки для удаления через них выметаемого сора, мягкий звук капель, падающих с карниза и листвы к подножию каменных японских фонарей, слышится как-то особенно близко от уха: вам кажется даже, что вы различаете, как

эти капли увлажняют мох на каменных плитах, разбросанных на дорожке, и проникают в землю. Поистине уборная хороша и для того, чтобы слушать в ней стрекотанье насекомых и голоса птиц, и, вместе с тем, самое подходящее место для того, чтобы любоваться луной и наслаждаться разнообразными явлениями четырех времен года. Я думаю, что поэты старого и нового времени именно здесь почерпнули бесчисленное множество своих тем. Это позволяет мне утверждать, что из всех построек японского типа уборная наиболее удовлетворяет поэтическому вкусу. <...> И если уж говорить о недостатках японской уборной, то можно лишь указать на удаленность ее от главной части дома, делающую неудобным сообщение с нею среди ночи и создающую возможность простудных заболеваний в зимнее время» (см.: *Танидзэки*).

СТР. 48. ...самим Вильгельмом Зольфом, тогдашним послом Германской империи в Японию... Вильгельм Генрих Зольф (Wilhelm Heinrich Solff; 1862-1936) — немецкий политик, дипломат, индолог по образованию, сторонник «гуманного колониализма». Он был губернатором Германского Самоа в 1900-1911 годах. В 1911 году Зольфа перевели в Берлин, где он стал статс-секретарем германского ведомства по делам колоний. В 1920-1928 годах (то есть тогда, когда Германия не являлась империей!) был немецким послом в Токио. В годы нацизма он помог некоторым еврейским деятелям культуры эмигрировать в Японию. После смерти Вильгельма Зольфа его вдова, Ханна Зольф (1887-1954), и дочь, Лаги, графиня фон Баллестрем (1909-1955), организовали кружок противников

режима; в 1943-м обе попали в концентрационный лагерь, но пережили войну. Вильгельм Зольф — один из персонажей романа Кристиана Крахта «Империя».

СТР. 49. *Игра вакасюдо...* В самурайской среде — отношения между зрелым воином и подростком (его учеником и любовником), разыгрывающиеся по строгим правилам.

...красивого молодого человека, бисёэнэна...

Бисёэнэ — японское слово, обозначающее идеально красивого молодого человека.

СТР. 50. ...поступил в Военную академию...

Реальный Масахико Амакасу (1891-1945) после обучения в двух военных интернатах в 1912 году поступил в Рикугун сикан гакко — Военную академию Императорской армии Японии.

...солнечной богини Аматэрасу. Аматэрасу

Омиками («великое божество, озаряющее небеса») — богиня-солнце, одно из главенствующих божеств всеяпонского пантеона синто; согласно синтоистским верованиям, прародительница японского императорского рода.

СТР. 52. ...к скалам Тоджинбо. Базальтовые скалы Тоджинбо на берегу Японского моря до сих пор остаются традиционным местом самоубийств.

...поездка на поезде закончилась в Сакаи... Город

на острове Хонсю в префектуре Фукуи.

...замок Маруока... Башня этого замка — чуть ли не самая старая в Японии; она была построена в 1576 году и изначально принадлежала родичам известного самурайского полководца Сибата Кацуиэ (1522-1583). Этот клан потерпел поражение и вынужден был отказаться от замка после битвы при Сэкигахара (1600). Замок представляет собой тридцатиметровую шестиярусную башню

на несимметричном каменном основании, в которое была замурована слепая крепость. Его называют также «Касумига-дзё», что означает «замок в тумане».

...никакие дубовые листья... Цитата из текста Алена Роб-Грийе «Неудачное направление» (*La mauvaise direction*, 1954). Некто видит, как в озере отражаются зимние голые дубы, но из-за того, что в этом месте у берега под водой лежат опавшие листья, они как бы накладываются на изображение ветвей и в воде возникает дивный пейзаж, не похожий на то, что в ней отражается. Прохожий, который подходит к озеру в другом месте, ничего этого не видит — ведь «никакие дубовые листья не лежали у его ног». Этот текст — притча о свойствах отражения, о произведении искусства (и, в частности, о романе) как отражении реальности.

СТР. 54. *Она выкрасила себе ноги, и руки, и лицо кармазинно-красным.* В японском театре Но часто используется маска ханья, представляющая собой страшный оскал ревнивой женщины, демона или змеи. Однако если маску немного наклонить, то из-за скошенных бровей создается видимость безутешно рыдающего лица. Маска обладает двумя острыми бычьими рожками, металлическими глазами и полураскрытым ртом от уха до уха. Маска изображает душу женщины, которая превратилась в демона из-за одержимости или ревности. Дух женщины, брошенной возлюбленным ради другой или обманутой им, приходит в этом виде для мщения сопернице. Ханья бывает разного цвета: белая маска указывает на женщину аристократического происхождения; красная маска изображает женщину из низших

классов; бордовая, темно-красная маска изображает собственно демонов, вселившихся в женское тело.

СТР. 56. *...города Эрликон...* Сейчас — спальный район Цюриха.

СТР. 57. *...ленту «Танцовщица-вампир»* Аугуста Блома... Аугуст Блом (1869–1947) — датский режиссер. Начиная свою творческую деятельность как певец на сцене Королевского оперного театра в Копенгагене, затем стал писать сценарии для кино и исполнять небольшие роли. С 1909 года работал в кинокомпании *Nordisk*, а с 1915 года стал ее художественным руководителем. С 1910 по 1914 год был крупнейшим режиссером «золотого века» датского кино.

СТР. 59. *...сон есть роза, как говорит этот русский...* Имеется в виду, вероятно, эпитафия, придуманная для себя Райнером Марией Рильке: «Роза, о совершеннейшем из противоречий [буквально: чистое противоречие — Т. Б.] / блаженство ничейного сна / под множеством век» (перевод Николая Болдырева). Райнер Мария Рильке (1875–1926) дважды — в 1899 и 1900 годах — побывал в России и испытал на себе глубокое воздействие русской культуры, даже написал несколько стихотворений на русском языке. Позднее он называл своей родиной Богемию и Россию.

...эйхендорфовы тайны... Барон Йозеф Карл Бенедикт фон Эйхендорф (1788–1857) — немецкий поэт и прозаик эпохи романтизма.

СТР. 64. *...со своим японским фактумом Тораиси Коно...* Тораиси Коно (Toraiichi Kono; 1888–1971) родился в Японии, в 1906 году эмигрировал в США и стал адвокатом. В 1916 году сделался секретарем Чарли Чаплина и на протяжении следующих

восемнадцать лет, до 1934 года, был фактически дворецким Чаплина, его правой рукой как в публичных, так и в частных делах. Японию Чаплин посетил четыре раза: в 1932-м, 1936-м (дважды) и 1961 годах. Здесь речь идет о его первой поездке.

...*sang-froid*... Хладнокровие (*фр.*).

...*в Гиндзе*... Гиндза (*яп.* «серебряный двор» или «серебряный цех») — торговый квартал и культурный центр в Тюю, одном из районов Токио.

...*насквозь промокий хомбург*... Хомбург — мужская шляпа из фетра с продольным заломом на верхушке, загнутыми вверх полями и лентой по тулье.

СТР. 65. ...*седого премьер-министра Инукаи*... Инукаи Цуёси (1855-1932) — японский политик либерального толка, член парламента, глава партии Риккэн Сэйюкай («Друзья конституционного правительства») с 1929 года и премьер-министр Японии с 13 декабря 1931 по 15 мая 1932 года.

СТР. 66. ...«Токийский хор» *Одзу*... «Токийский хор» — немой фильм режиссера Ясудзиро Одзу, вышедший на экраны в 1931 году. По жанру представляет собой сочетание социальной драмы и черной комедии.

...*Sous les toits de Paris*... «Под крышами Парижа» (*фр.*). Одна из наиболее значительных работ в творчестве французского кинорежиссера Рене Клера (1898-1981) — его первый звуковой (музыкальный) фильм 1930 года. Одноименная песня из фильма стала европейским шлягером.

...*shōshimin*... Жанр японских фильмов о жизни «маленьких людей», мелких бюргеров. Термин придуман западными киноведами.

СТР. 67. ...*к тому самому Императорскому отелю: построенной американским*

архитектором Фрэнком Ллойдом Райтом удивительной, эксцентричной коробке...

Фрэнк Ллойд Райт (1867-1959) — американский архитектор-новатор, разработал концепцию «органической архитектуры». Императорский отель (точнее, «второй Императорский отель») строился Райтом в 1919-1923 годах. Форма здания приблизительно соответствует логотипу отеля (*Imperial Hotel*, ИИ): номера для постояльцев расположены в крыльях, образующих латинскую букву Н, публичные же пространства находятся в более высоком центральном крыле в форме буквы I, проходящей через середину Н.

СТР. 68. ...*ручную кинокамеру Гольдберга*...

Эмануэль Гольдберг (1881-1970) — немецкий и израильский физик и изобретатель. Среди его изобретений — компактная 35 мм кинокамера, *Kinato*, позволяющая производить ручную съемку.

...*симодза* — *наименее почетное место за столом*. Симодза (*яп.* «нижнее место») обычно располагается в южной части помещения.

...*маньчжуров, то бишь смехотворно мелкого огрызка династии Цин*... Династия Цин, официально Великая Цин (также известная как Империя Великой Цин), или Маньчжурская династия, была последней императорской династией Китая. Она правила страной с 1644 по 1912 год с краткой реставрацией в 1917 году (которая продлилась всего одиннадцать дней). За эпохой Цин последовало время Китайской республики.

...*более ранней династии Сун*. Империя Сун — государство в Китае, существовавшее с 960 по 1279 год.

...*поборник хокусин-рон*... Хокусин (*яп.* «движение на север») — название

существовавшей в Японии начала 1930-х годов внешнеполитической доктрины, предполагавшей необходимость экспансии против Советской России.

...бесчисленных warlords... Warlords (англ.) — полевые командиры (обладающие всей полнотой власти на определенной ограниченной территории).

СТР. 69. А Чан Кайши? В 1927 году войска Чан Кайши (1887–1975) взяли Нанкин, где было создано новое Национальное правительство. 10 октября 1928 года Чан Кайши стал председателем Национального правительства Китайской республики.

...после Мукденского инцидента... Мукденский инцидент — подрыв железной дороги около Мукдена (современный Шэньян) и последовавшее затем наступление Квантунской армии Японии на китайские позиции, что стало началом захвата Маньчжурии и предвестием Второй мировой войны на Дальнем Востоке. Иногда под Мукденским инцидентом понимают все военные действия конфликта, с 18 сентября 1931 до 18 февраля 1932 года.

...только нансин-рон — южный экспансионистский путь... Нансин (яп. «движение на юг») — японская внешнеполитическая доктрина, предполагавшая, что приоритетная сфера интересов Японии — это страны Юго-Восточной Азии и тихоокеанские острова.

СТР. 70. ...вдруг почувствовал уверенность, что именно такой обмен мнениями однажды уже имел место в его жизни, он только не может вспомнить, где и когда. Дело в том, что Ида дословно повторила слова из романа в письмах Фридриха Гёльдерлина «Гиперион»: «Порой все бытие забывается, все твое существо смолкает,

и кажется, что ты обрел все» (Гёльдерлин [Самойлова], с. 102).

...своего сына Такэру Инукаи... Такэру Инукаи (1896–1960), сын японского премьер-министра Цуёси Инукаи, — политический деятель и писатель, один из основателей и председатель Прогрессивной партии Японии (1945), которая в 1948 году слилась с Демократической партией, одной из предшественниц Либерально-демократической партии Японии (основана в 1955 году).

СТР. 71. ...чабудай... Низкий японский столик, за которым едят, сидя на циновках на полу.

...угрозу для кокутай — национального характера японцев... Кокутай (яп. «тело нации») — комплекс идей, слагающих национальную идентичность японцев. Сюда относится прежде всего представление о неразрывной связи между японским императором и его подданными, а также религия синтоизма, определенное государственное устройство, воинский дух (бусидо) и т. д.

СТР. 72. ...о часах, когда-то проведенных с Эзрой Паундом, об одной давно потерянной ею книжке про театр Но... Модернистский поэт Эзра Паунд (1885–1972) по материалам переданного ему архива американского востоковеда Эрнеста Фенолозы (1853–1908) подготовил и опубликовал две книги о театре Но: «Некоторые благородные пьесы Японии» (Certain Noble Plays of Japan, 1916) и «„Но“, или Совершенство: исследование классического японского театра» ("Noh" or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, 1917). Всего Эзра Паунд перевел пятнадцать пьес театра Но.

В тот самый час... <...> Подобный плачу над умершим днем... Самое начало Песни

восьмой «Чистилища» Данте (перевод М. Лозинского). Продолжение этих строк: «Я начал, слух невольно отрешая, / Следить, как средь теней встает одна, / К вниманью мановеньем приглашая».

...концепция *дзэ-ха-кю*... Композиционно-ритмическое правило *дзэ-ха-кю* (*дзэ* — медленное вхождение, *ха* — развертывание действия, нарастание темпа, *кю* — быстрое и стремительное завершение действия) впервые появилось в VIII веке и с тех пор стало универсальным правилом для различных театральных традиций Японии. Дзэами Мотокиё (ок. 1363 — ок. 1443), японский актер и драматург, автор учения об актерском искусстве, писал: «Все в мироздании — великое и малое, наделенное дыханием и не имеющее дыхания, — все вместе и каждое [явление] отдельно подвластны [началу] *дзэ-ха-кю*. Щebetание птицы и голос насекомого — все, чему дано звучать по природе своей, звучит согласно *дзэ-ха-кю*» (см.: *Дзэами Мотокиё, Комментарии, Беседа 2*, общее толкование).

СТР. 73. ...*Сага Тэнно*... Император Сага (яп.) — пятьдесят первый император Японии, правивший с 809 по 823 год. ...к *святилищу Кибунэ*... Кибунэ (яп. «шлюпка») — синтоистское святилище в северных горах Киото, посвященное богу воды и дождя, покровителю тех, кто плавает по морям.

...к *реке Удзи*... Так именуется — пока она течет в границах префектуры Киото — Йодо, главная река префектуры Осака.

СТР. 74. ...«*Конгресс танцует*»... Немецкая музыкальная кинокомедия, снятая режиссером Эриком Чареллом в 1931 году. Действие комедии разворачивается на фоне Венского конгресса 1815 года.

...*sleepytown*... Сонный городок (англ.).

СТР. 75. ...*Вине, Ланг, Пабст, Бёзе, Штернберг, Рифеншталь, Учицки, Дудов*... Роберт Вине (1873-1938) — немецкий кинорежиссер, один из зачинателей киноэкспрессионизма; прославился благодаря фильму «Кабинет доктора Калигари» (1920). Георг Вильгельм Пабст (1885-1967) — австрийский кинорежиссер, работавший в основном в Германии, в экспрессионистском стиле. Снял фильм «Трехгрошовая опера» (1931) и другие. Карл Бёзе (1887-1958) — немецкий кинорежиссер, сценарист, продюсер; прославился неммым экспрессионистским фильмом «Голем, как он пришел в мир» (1920). Джозеф (Йозеф) фон Штернберг (1894-1969) — американский кинорежиссер, продюсер, сценарист и композитор австрийского происхождения. В 1930 году временно приехал в Германию и снял на студии УФА фильм «Голубой ангел» по роману «Учитель Унрат» Генриха Манна. Малоизвестная берлинская актриса Марлен Дитрих, которую он пригласил на главную роль, благодаря этой работе приобрела международную известность. Густав Учицки (1899-1961) — австрийский кинооператор и кинорежиссер, в 1929-1936 годах работал по контракту на киностудии УФА; автор фильма «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1930) и других. Златан Теодор Дудов (1903-1963) — немецкий кинорежиссер болгарского происхождения, коммунист, чей фильм «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» (1932; по сценарию Бертольда Брехта и Эрнста Отвальта) пользовался большой популярностью.

...*германец-недомерок*... Schumpfergetane — выражение, вошедшее в обиходную речь с 1926 года, особенно модное в эпоху национал-социализма и подразумевающее

- некоторые отклонения во внешнем облике человека (маленький рост и т. д.) от арийского расового идеала красоты.
- ...и вот уже Хайнц Рюман согнутым указательным пальцем приманивает... Хайнц Вильгельм Рюман (1902-1994) — немецкий актер и режиссер; после участия в киноленте «Трое с бензоколонки» (1930) он стал одним из самых популярных артистов веймарской Германии. В 1933-1945 годах, в нацистской Германии, Рюман сыграл в тридцати семи кинофильмах и поставил еще четыре; в 1940 году ему было присвоено звание «государственного артиста».
- СТР. 76.** ...Путци Ганфштенгль... Эрнст Франц Седжвик Ганфштенгль (по прозвищу Путци, от баварского «малыш»; 1887-1975) — немецкий историк, издатель и политик. Уроженец Мюнхена, в 1905-1921 годах живший в Америке; друг Адольфа Гитлера в 1920-е годы, оказывал финансовую поддержку НСДАП. В 1933-1937 годах занимал должность пресс-секретаря НСДАП по связям с зарубежной прессой.
- ...как Яннингс... Эмиль Яннингс (настоящее имя Теодор Фридрих Эмиль Яненц; 1884-1950) — немецкий актер и продюсер; первый в истории лауреат премии «Оскар» за лучшую мужскую роль (1929; картины «Последний приказ» и «Путь всякой плоти»).
- ...at your service! К вашим услугам! (англ.). Шампанское (Иероваом)... Бутылка шампанского, вмещающая три литра, то есть четыре стандартных бутылки.
- ...слоги ve-ri-tas... Veritas — истина, правда (лат.).
- ...является членом Гарвардского клуба. Имеется в виду Гарвардский клуб в Бостоне. Ганфштенгль был его членом, потому что
- в 1905-1909 годах учился в Гарвардском университете (вместе с Франклином Рузвельтом). Выше описывался значок членов этого клуба.
- СТР. 77.** ...unisono... Однозвучно (итал.). ...silenzio... Тишина (итал.).
- ...орехово-загорелый... Возможно, намек на старую немецкую солдатскую песню, популярную в нацистской армии: «Загорел я — красота, — / как орех лесной, / И такой же будет та, / что станет мне женой».
- ...директорские синапсы... Синапс (греч. соединение, связь) — место контакта между двумя нейронами или между нейроном и получающей сигнал клеткой. Служит для передачи нервного импульса.
- СТР. 78.** ...епши... Скука (англ.).
- СТР. 79.** ...избавиться от заключенного с ними кабального парамаунтского договора... То есть — от договора с американской кинокомпанией Paramount Pictures.
- ...Зигфрид Кракауэр, нехило напившийся... Зигфрид Кракауэр (1889-1966) — немецкий социолог массовой культуры, кинокритик, писатель, публицист, один из самых влиятельных теоретиков кинематографа. В 1922-1933 годах вел отдел литературной и кинокритики в газете «Франкфуртер Цайтунг» во Франкфурте, а с 1930 года — также и в Берлине, сблизился там с Вальтером Бенямином и Эрнстом Блохом. В 1933 году эмигрировал в Париж, в 1940-м через Марсель и Лиссабон перебрался в США. Наиболее известная книга Кракауэра — «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» (1947, на английском языке).
- ...от Блоха... Эрнст Блох (1885-1977) — немецкий философ, социолог и публицист неомарксистской ориентации.

Создатель «философии надежды» и «онтологии Еще-Не-Бытия».

...и *Беньямина*... Вальтер Беньямин (1892–1940) — немецкий философ, влиятельный теоретик культуры, эстетик, литературный критик, эссеист и переводчик.

...*коллега Кестнер*... Эрих Кестнер (1899–1974) — немецкий писатель, поэт, сценарист и кабареист; автор сатирических стихов и произведений для детей.

В 1933–1945 годах оставался в Германии, хотя его несколько раз допрашивали в гестапо и он был исключен из Союза писателей.

СТР. 80. ...*это сама Лотта Айснер*... Лотта Айснер (1896–1983) — кинокритик, историк кино, один из крупнейших специалистов по немецкому экспрессионизму; в 1933 году эмигрировала из Германии во Францию. С 1945 по 1975 год работала главой архива Французской Синемаатеки. Главный ее труд — книга «Демонический экран» (1955), второе классическое исследование о немецком киноэкспрессионизме наряду с книгой Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера».

СТР. 81. ...*высадили возле «Адлона»*... Знаменитый отель в центре Берлина, на бульваре Унтер-ден-Линден, поблизости от Бранденбургских ворот.

...*флакончик с каплями Гофмана*... То же, что нашатырный спирт.

СТР. 82. ...*presto*... Престо (музыкальный темп), очень быстро (*итал.*).

...*обещания второго списка (работа и хлеб)*. Второй (избирательный) список — список кандидатов от НСДАП. На нацистских плакатах перед выборами в Рейхстаг 6 ноября 1932 года значилось: «Работа и хлеб».

СТР. 83. ...*кратковременно запрещенных коричневоорубашечников*... Так называли

членов штурмовых отрядов (СА) — военизированных формирований НСДАП. Здесь имеется в виду запрет деятельности СА, введенный в апреле 1932 года рейхсканцлером Генрихом Брюнингом и снятый в июне того же года премиером Брюнинга Францем фон Папеном. Перед выборами в Рейхстаг (31 июля 1932) в Германии вспыхивали многочисленные стычки между штурмовиками и их политическими противниками. Всего за этот период было около 300 убитых и около 1100 раненых.

...*с командой Гамбургского Красного Флота, тоже запрещенного*... «Красный флот» (*Rote Marine*) — существовавшая с 1924 года в прибрежных и портовых городах Германии секция «Союза красных фронтовиков» (сокращенно Рот Фронт, *Rote Front*): немецкой коммунистической политической и боевой организации, функционировавшей в 1924–1933 годах. После кровопролитных столкновений во время первоймайской демонстрации 1929 года Рот Фронт был запрещен, однако нелегальные группы СКФ действовали вплоть до полного уничтожения организации после прихода к власти национал-социалистов в 1933 году и участвовали в ожесточенных уличных столкновениях со штурмовыми отрядами НСДАП.

...*Таунтэнциентштрассе*... Улица в западной части Берлина, продолжение Курфюрстендамм.

СТР. 84. ...*Немертвого в фильме должен играть*... *Der Untoter* (буквально «немертвый», *нем.*) означает собственно: нежить, оживший мертвец.

...*Анна Мэй Вонг, например*... Анна Мэй Вонг (1905–1961) — первая добившаяся известности голливудская киноактриса

- китайского происхождения. Снималась в немом и звуковом кино. Ее наиболее известная работа — мелодрама 1932 года «Шанхайский экспресс».
- ...*furschlugginer*... Произнесенное с немецким акцентом английское слово *furschlugginer*, заимствованное из идиша и означающее «ушлый».
- СТР. 85.** ...*basta, bapkes, finito finale*... Хватит, нечего, окончательный финиш. Первое и последнее выражения — итальянские. *Bapkes*, или *babkes* — слово на идиш, которое означает «ничто, пустяк» (буквально — еда из одной фасоли).
- СТР. 86.** ...*idiot savant*... Ученый идиот (*фр.*). В психологии — редкое состояние, при котором лица с отклонением в развитии имеют выдающиеся способности в одной или нескольких областях знаний.
- Десять тысяч лет! Банзай! Банзай!* (*яп.* «десять тысяч лет») — японское произношение традиционного китайского пожелания долголетия (на китайском — *ваньсуй*, «многая лета!»), на русский может переводиться как «да здравствует!». В прошлом обычно использовалось как сокращенный вариант фразы «Тэнно: Хэйка Банзай» — традиционно японского пожелания десяти тысяч лет жизни императору Японии. Часто использовалось в качестве боевого клича японских воинов.
- СТР. 88.** ...*voilà!* Вот (*фр.*).
- ...*Гро*... Антуан-Жан Гро (1771–1835) — французский художник-академист, который снискал известность изображениями побед наполеоновской армии.
- ...*де Нёвиль*... Альфонс де Нёвиль (1836–1885) — французский художник-баталист; иллюстратор романов Жюль Верна.
- СТР. 89.** ...*слоги ve-ri-tas*... См. комментарий на с. 157. Возможно, это слово — в контексте романа — отсылает к японскому понятию *макто*, означающему: «правда, истина; искренность»; то, что превыше всего, заложено в природе вещей, позволяет каждому быть самим собой. Отступить от *макто* — значит нарушить *дао*, прийти в противоречие с мировым ритмом» (*Григорьева*, с. 188).
- ...«*Друг, верный друг*»... Популярный шлягер из звуковой музыкальной комедии «Трое с бензоколонки» (1930), в которой одну из главных ролей сыграл Хайнц Рюман. Фильм стал большим успехом для кинокомпании УФА, превзойдя по кассовым сборам даже «Голубого ангела».
- СТР. 90.** ...*этот Дзампано Гугенберга*... В немецком слово Дзампано (*Zampano*) примерно означает «воображала», но происходит оно от имени персонажа фильма Федерико Феллини «Дорога» (1954).
- ...*staring contest*... Соревнование по гляделкам (*англ.*).
- ...«*Шанхайский экспресс*». Американский мелодраматический фильм, поставленный Джозефом фон Штернбергом в 1932 году, с Марлен Дитрих в главной роли.
- ...*о Брэме Стокере*... Абрахам (Брэм) Стокер (1847–1912) — ирландский романист и автор коротких рассказов. Его самый известный готический роман — «Дракула» (1897).
- ...и «*Отранто*»... «Замок Отранто» (1764) — роман английского писателя Хораса Уолпола (1717–1797); первое произведение в жанре готического романа.
- ...и «*Носферату*»... «Носферату. Симфония ужаса» (1922) — классический немой фильм ужасов, снятый Фридрихом Вильгельмом Мурнау.
- СТР. 91.** ...*после фиаско с «Метрополисом»*... «Метрополис» (1927) — немой двух

с половиной часовой фильм Фрица Ланга по сценарию и параллельно написанному роману Теи фон Харбоу, эпическая антиутопия. Фильм стал самым дорогим проектом за всю историю немецкого немого кино. Несмотря на громкий успех у критиков и вполне приличные сборы, он так и не смог окупить расходы на его производство и едва не сделался причиной банкротства студии.

...из фонда *Чинечитта*... *Cinecittà* («Киногород») — итальянская киностудия, расположенная в юго-восточном пригороде Рима; была открыта при Бенито Муссолини в 1937 (!) году; компания «Чинечитта» была официально зарегистрирована в 1935-м.

СТР. 92. ...entre nous... Между нами (фр.).

...с этим *имаваси* взглядом? См. комментарий на с. 146.

...на *Лертском вокзале*... Лертский вокзал был разрушен во время Второй мировой войны, теперь на его месте находится Центральный вокзал Берлина (*Berlin Hauptbahnhof*).

СТР. 93. ...спрятала в колготках. Никаких колготок тогда, конечно, еще не было. Вообще Зигфрид Кракауэр бежал из Берлина в Париж — в феврале 1933-го, сразу после поджога Рейхстага — со своей женой Элизабет (Лили) Кракауэр (в девичестве Эренрайх; 1893-1971), уроженкой Эльзаса, на которой он женился в 1930 году и которая всегда оставалась его верной помощницей. Лотта Айснер уехала в Париж 30 марта 1933 года, после того как нацисты заняли здание редакции основанного ею журнала «Фильм-курьер».

...с копией «Завещания доктора Мабузе»... «Завещание доктора Мабузе» (1933) — второй звуковой фильм Фрица Ланга

и последний снятый им до отъезда из гитлеровской Германии. Один из главных персонажей фильма — комиссар Карл Ломанн, действующий и в предыдущем фильме Ланга, «М» (1931). 29 марта 1933 года фильм был запрещен берлинской цензурой (под председательством правительственного советника Циммермана) как произведение, угрожающее общественному порядку и безопасности.

...тоже направляется в парижское изгнание...

Фриц Ланг уехал в Париж 28 июня 1933 года, но еще несколько раз ездил оттуда в Берлин и Лондон. 17 июля он в последний раз вернулся в Берлин, 21 июля 1933 года — дата его окончательного переезда в Париж. Об этом свидетельствуют пограничные штампы в паспорте Ланга, который хранится в Берлинском музее.

...*Теа, разумеется, осталась в Берлине*... *Теа Габриэла фон Харбоу* (1888-1954) — немецкая актриса, автор сценариев нескольких классических экспрессионистских фильмов и написанных на их основе романов. С 1922-го по 20 апреля 1933 года — жена Фрица Ланга. Активно работала как сценарист в Германии, вплоть до крушения Третьего рейха; с 1940 года — член НСДАП.

СТР. 94. ...мол, она знает, кто в конечном счете сгорит. В этом разговоре обыгрывается сюжет знаменитого немого фильма Фрица Ланга «Нибелунги» (1924). Бургундия, со столицей в Вормсе, — государство короля Гунтера. К гуннам переселяется сестра Гунтера Кримхильда, которая, чтобы отомстить за убийство своего мужа Зигфрида, вторично выходит замуж за короля гуннов Аттилу. В конце фильма Гунтер и убийца Зигфрида Хаген, а также

- другие германские воины, погибают в результате совершенного Кримхильдой поджога дворца Аттилы.
- ...вроде этого неаппетитного Густлоффа...
- Вильгельм Густлофф (1895-1936) — нацистский партийный лидер, основатель и глава швейцарского отделения НСДАП. Убит еврейским студентом Давидом Франкфуртером. В Третьем рейхе был объявлен мучеником.
- ...*contrat social*... Общественный договор (фр.) — политическая концепция, разработанная Томасом Гоббсом (1651), Джоном Локком (1689) и Жан-Жаком Руссо (1762).
- СТР. 95.** *Mon Dieu! Боже мой!* (фр.).
- СТР. 96.** Эрнст Путци Ганфштенгль, интернированный в Лагерь Q (Монтейт)... Отношения Ганфштенгля с Гитлером и элитой национал-социалистической Германии начали ухудшаться с 1934 года, в основном из-за мемуаров Ганфштенгля, где он позволил себе критические высказывания в адрес нового режима. 10 февраля 1937 года была предпринята попытка ликвидировать Ганфштенгля. Он бежал в Швейцарию и оттуда в Великобританию. После начала войны, в 1939 году, Ганфштенгль в Великобритании был взят под стражу как гражданин вражеского государства. В июле 1940 года Великобритания попросила Канаду принять в свои лагеря интернированных немцев. Тогда же в Канаде (в провинции Британская Колумбия) был создан, наряду с другими лагерями для немцев, Лагерь Q (позднее — Лагерь 23: Монтейт, Ирокез Фолз, Онтарио), рассчитанный на 4000 человек и просуществовавший до 1946 года.
- ...Джеймсу Брайанту Конанту... Джеймс Брайант Конант (1893-1978) — американский химик, президент Гарвардского университета (1933-1953), высокий комиссар (1953-1955), а затем посол США (1955-1957) в Западной Германии.
- СТР. 97.** ...*a pair of heavy black oxfords, size 15d.* Пару тяжелых черных оксфордов, размер 15d (англ.). Оксфорды — стиль обуви, который характеризуется «закрытой» шнуровкой; считаются самой строгой и официальной обувью.
- ...*Hasty Pudding Club*... Клуб «Заварной пудинг» (англ.) — название драматического кружка студентов начальных курсов в Гарвардском университете, основанного в 1844 году.
- ...ему, мол, прежде всего не хватает роаяля... Ганфштенгль, который в свое время обучал Гитлера светским манерам и перед публичными выступлениями фюрера играл для него на роаяле, действительно в письмах из лагеря просил прислать ему роаяль. В 1942 году, по ходатайству журналиста Джона Франклина Картера, советника президента Франклина Рузвельта, он был переведен в США и использовался американской разведкой как специалист по оценке информации, поступающей из Германии. 1 июля 1944 года по распоряжению из Белого дома сотрудничество с ним было прекращено — среди прочего и потому, что Ганфштенгль замучил американских чиновников требованиями повысить ему оплату, предоставить в его распоряжение роаяль фирмы «Стейнвей», провести санирование его зубов и т. д. (*Roosevelt's Secret War*, p. 330-333).
- ...грубошерстную куртку-макино... Клетчатая (обычно красно-черная) куртка из водоотталкивающей шерсти, традиционная одежда канадских лесорубов (возникшая изначально в 1811 году, когда группе английских солдат, оказавшейся

в Канаде, пришлось самостоятельно обзаводиться формой, и они заказали куртки из одеял).

- СТР. 98.** ...*ночной партитурой Гольдберг-вариаций... Гольдберг-вариации (1741)* — музыкальное произведение И. С. Баха.
- ...*в той уединенной деревянной хижине, в Доллартоне, на острове Викториа, у четы Лаури...* Имеются в виду Кларенс Малькольм Лаури (1909–1957) — английский писатель, с 1939 по 1957 год живший в лесной хижине к северу от Ванкувера, в Британской Колумбии (Канада), и прославившийся модернистским романом «У подножия вулкана» (1947), — и его жена, актриса и писательница, Марджери Боннер (1905–1988).
- СТР. 99.** ...*jetty*. Ночной горшок (англ.). Так англичане и американцы во время Второй мировой войны (и еще в Первую мировую, но тогда реже) называли немецких солдат, поскольку немецкие круглые каски напоминали им эту посудину.
- ...*этого демагога в чарли-чаплиновском понимании...* Имеется в виду политическая сатира на Гитлера, созданная Чарли Чаплином в его первом звуковом фильме «Великий диктатор» (1940).
- ...*вульгарного гансвурста...* Гансвурст (буквально: Ганс-Колбаса) — персонаж немецкого народного кукольного театра; паяц.
- ...*природа, работа, покой, книги... <...> — таковы его представления о счастье.* В Германию Ганфштенгль вернулся 3 сентября 1946 года. В 1947-м он тщательно пытался требовать, чтобы его признали жертвой нацизма и выдали ему в качестве компенсации за пребывание в лагерях 16 150 американских долларов. 13 января 1949 года он был реабилитирован, в 1957-м опубликовал на английском

языке книгу мемуаров о раннем периоде нацистского движения. В 1970-м эта книга была переведена на немецкий под названием: «Между Белым домом и Коричневым домом. Воспоминания политического аутсайдера» (*Weißem und Braunem Haus. Memoiren eines politischen Außenseiters*. München, 1970).

- СТР. 100.** ...*fucking...* Здесь: проклятущие (англ.).
- Финляндия, слышит он, сдалась Советам. Договор о прекращении военных действий между СССР и Финляндией был подписан в Москве 13 марта 1940 года.
- ...*в гавани Кобе...* Кобе — город на острове Хонсю, административный центр префектуры Хиого; один из главных портов Японии.
- ...*кинокомпании Towa...* Towa Film Company — японская кинокомпания, существовавшая в 1928–1955 годах.
- ...*осувари кудасай...* Садитесь, пожалуйста (яп.).
- СТР. 101.** ...*немое звучание мысленно произнесенного слога to...* То по-японски означает «пагода». «В архитектуре пагоды запечатлен принцип цикличности, круговращения по спирали, который является универсальным для Дальнего Востока, который можно обнаружить и в храмовой архитектуре, и в классических повестях, и в знаменитых поэтических антологиях, и в структуре отдельного стихотворения, потому что таков принцип видения мира» (Григорьева, с. 66).
- ...*Фудзияма: тихо подрагивающая, гудящая Гора Бога...* Согласно японским верованиям, на горе Фудзи обитает Куни-но токотати-но микото («Властелин, вечно стоящий в стране») — одно из божеств синтоизма. Согласно хронике VIII века «Никон сёки», это — первый *ками*

- (сверхъестественное существо), родившийся после разделения неба и земли. В синтоистском учении *Ёсида синто* данный *ками* занял место главного божества. При этом утверждалось, что все прочие *ками*, а равно и будды, — не более чем его воплощения.
- СТР. 102.** ...*квартал Кёбзимати*... Один из кварталов специального района Тиёда — одного из двадцати трех специальных районов Токио.
- СТР. 103.** ...*в квартале Акасака*... Акасака (яп. «красный склон») — один из кварталов Токио, расположенный в специальном районе Минато.
- СТР. 105.** ...*вполне автореферентным*. Автореферентность (от лат. *autoreferentis*) — самовоспроизведение или самоприложение. «Автореферентность проявляется в том случае, когда идея (например, идея создания художественного продукта) действует сама на себя, то есть воспроизводит саму себя. <...> Понять автореферентность можно на примере модели, состоящей из двух зеркал, поставленных параллельно. „Вечнократно“ отражаясь, два параллельных друг другу зеркала воспроизводят бесконечность. А содержится в любой структуре. В самом деле, образование каких-либо множеств производится с помощью двух операций: выделение общего признака во множестве и нахождение отличия между его элементами. Первая операция автореферентна потому, что любой элемент множества указывает на себя самого, а вторая потому, что элемент множества содержит в себе индекс упорядочения („позиционирования“) себя во множестве. <...> А. есть важнейшее понятие. Научившись его обрабатывать, мы непосредственно приблизимся к созданию модели мышления» (см.: *Автореферентность*).
- СТР. 108.** ...*Сэнсэй*... Сэнсэй (яп. «рожденный раньше», «прежде рожденный», «старший») — в Японии вежливое обращение к учителю, врачу, писателю, начальнику или другому значительно лицу или значительно старшему по возрасту человеку.
- ...*тории ближайшего парка или святилища*...
Тории (яп. «птичий наест») — ритуальные врата, устанавливаемые перед святилищами японской религии синто. Традиционно они представляют собой выкрашенные в красный цвет ворота без створок, из двух столбов, соединенных поверху двумя перекладинами. Тории — символ удачи и процветания. Кроме того, считается, что они обозначают вход в «другой, потусторонний мир» — владения сверхъестественных существ *ками*, где каждый пришедший может пообщаться с духами.
- СТР. 109.** ...*Ида фон Икскуль*... Икскулю (*von Üxküll*) — древний немецкий род, происходящий из Бременского епископства. Позднее они переселились, прежде всего, в Прибалтику, а также в Швецию, Баден и Вюртемберг.
- ...*эдамамэ*... Вареные в воде или на пару прямо в стручках незрелые соевые бобы: популярная японская закуска к пиву и прочим западным спиртным напиткам.
- ...*Барбары Стэнвик*... Барбара Стэнвик (1907-1990) — американская киноактриса, которая была особенно популярна в 1930-1940-х годах.
- СТР. 111.** ...*чтобы возникло эйкё*... Эйкё (яп.) — «хорошее (благодарное) влияние»; «результат воздействия».

Часы с кукушкой отбивают без четверти сколько-то, однако никакая птица не выглядывает — с криком — из деревянного окошечка. Кукушка (хототогису) в Китае и Японии — вестница загробного мира. Известно, например, такое стихотворение: «Я знаю, что зовется хототогису / Та птица, что кричит коро-коро / В рисовом поле в горах, — / Но это мог когда-то быть мой отец, / А может, матью моей она была».

СТР. 112. ...шоджу... Ячменная японская водка, которую пьют со льдом, разбавляя холодной или горячей водой, а также используют для приготовления коктейлей.

...коричневые будапештеры... Будапештеры — самая известная модель австро-венгерской обувной школы: удобные мужские туфли, с высокими и округлыми мысками, часто с двойной подошвой и двойным рантом, с довольно массивным каблуком.

СТР. 113. ...сумимасэн дэсита!.. Извините (за то, что я сделал!) (яп.).

...подписанную Эзрой Паундом — для Иды — книгу о театре Но. См. комментарий на с. 155.

...pour Ida — ma Iseult assoiffée, il faudrait bien l'arroser... Для Иды — моей жаждущей Изольды, которую следует хорошенько оросить (фр.).

...merci vielmal... Благодарю, много раз (смесь фр. и нем.).

СТР. 115. ...вроде салата с валерианеллой...

Валерианелла — то же, что полевой салат. Обычно в немецкоязычных странах делают салат из валерианеллы с грибами, ветчиной и острым горчичным соусом.

...велел нарисовать губы актрисы Мицуко Ёсикава таким же снежно-белым гримом, что и все лицо, выделив только середину нижней губы кроваво-красным пятном, как если бы мы имели здесь дело с птицей мертвых...

Мицуко Ёсикава (1901–1991) — японская актриса, которая получила известность, сыграв в нескольких фильмах режиссера Ясудзиро Одзу. Надрывный плач кукушки (птицы смерти, согласно японским верованиям) в классической поэзии передается словом «кара-курнай» — «ярко-алый», что буквально означает «алый краситель из Китая». Считалось, кукушка плачет с таким надрывом, что кровь выступает у нее из клюва. Такая ассоциация вызвана тем, что рот у нее изнутри ярко-красный.

СТР. 117. ...шестнадцатимиллиметровые кинокамеры «Болекс»... «Болекс» — швейцарская фирма, зарегистрированная в 1924 году и производящая профессиональные кинокамеры, которые часто используются для натуральных и документальных съемок, а также в авангардном кино. Наиболее известные модели — формата 16 мм и Super-16.

...киноаппарат «Белл-Хауэлл»... Американский киноаппарат (с более громоздкой конструкцией, но более надежный), который стал популярным в 1920-е годы.

СТР. 119. ...и когда члены одной делегации отрубили себе мизинцы <...>, этих молодых людей <...> оправдали. В действительности одиннадцать убийц премьер-министра Цуёси предстали перед военным трибуналом, однако перед вынесением приговора суд получил петицию, подписанную кровью — 350 тысячами человек по всей Японии — в знак солидарности со взглядами подсудимых и преданности императору; позже суду было направлено письмо одиннадцати юношей из города Ниигаты, которые желали быть казненными вместо офицеров, в конверте было семь пальцев, отрезанных в знак серьезности их намерений.

- Приговор, вынесенный трибуналом под нажимом общественного мнения, был очень мягок, учитывая тяжесть содеянного подсудимыми преступления; но все-таки все они получили по несколько лет лишения свободы.
- ...айрон... Букв. «железо»: один из видов заменяемых при игре в гольф клюшек.
- СТР. 122.** ...в префектуру Канагава. Префектура, расположенная в регионе Канто на острове Хонсю. Административный центр — город Иокогама.
- СТР. 124.** ...отнюдь не невинная репродукция «Святого Себастьяна» Гвидо Рени... Гвидо Рени (1575-1642) — итальянский живописец. В романе «Исповедь маски» (1949) Юкио Мисимы (1925-1970) картина Гвидо Рени «Святой Себастьян» вызывает первые сексуальные переживания у главного героя, после чего тот пишет о Себастьяне поэму в прозе. «Магнус Хиршфельд помещает изображения святого Себастьяна на первое место среди всех произведений скульптуры и живописи, пользующихся особым расположением гомосексуалистов. Это очень интересное наблюдение. Оно свидетельствует о том, что в большинстве случаев у гомосексуалистов, в особенности прирожденных, склонность к однополрой любви сочетается и замысловатым образом переплетается с садистскими импульсами» (Юкио Мисима, с. 45-46).
- ...мылом «Пирс»... Изысканное мыло прозрачно-янтарного цвета, пахнущее тимьяном, кедром и розмарином. Производится английской фирмой, которая была основана Эндрю Пирсом (Andrew Pears) в 1807 году.
- ...секс и добровольная смерть. Две главные темы романа Юкио Мисимы «Исповедь маски». См., например: «Пышнотелые женщины Рима, чья чувственность возросла на крепком, сладком вине и мясе с кровью, первыми учуяли привкус злого рока, нависшего над Себастьяном (так звали молодого трибуна), когда он и сам еще не догадывался об уготованной ему судьбе. Уж не потому ли и домогались римлянки с такой страстью его любви?» (Юкио Мисима, с. 49); «О, каким наслаждением было бы подставить Жизни подножку, именуемую смертью!» (там же, с. 127).
- ...великий гул по ту сторону Бога познает лишь тот, кто твердо решится на самоубийство и примет его как свою судьбу: со всей концентрированной, непреложной мужской силой. Ср. в «Исповеди маски» (там же, с. 49-50; курсив оригинала): «Он, верно, и сам если не сознавал, то смутно догадывался, что перед ним лишь один путь — принять мученичество за веру. Именно эта страшная печать судьбы выделяла его из низменной толпы. <...> Себастьян призвал Бога Единственного и едва слышно прошептал слова молитвы. Тихие эти звуки были подхвачены, тысячекратно усилены, и от языческого храма с его колоннадой, расчертившей звездное небо, явственно донесся глухой стон. Нет, не стон, а могучий гул, словно с звездного неба обрушилась некая таинственная лавина».
- СТР. 125.** ...со сжатыми кулаками и хоралом поющей крови в ушах... Ср. в «Исповеди маски» (там же, с. 49; курсив оригинала): «Алая кровь под белой кожей Себастьяна мчалась по жилам с утроенной силой и быстротой, словно искала и не мола найти отверстие, из которого ей предстояло брызнуть, когда прекрасная плоть будет истерзана. И женщины безошибочным чутьем слышали бег этой неистовой крови».
- СТР. 128.** ...Veritas... Правда (лат.). См. комментарий на с. 157.

СТР. 129. ...поиграть в шэффлборд... Шэффлборд (англ. Shuffleboard) — игра на размеченном столе или корте с использованием киев и шайб. С конца XIX века эта игра (ее «палубная» разновидность) стала обычным элементом времяпрепровождения пассажиров лайнеров и круизных судов.

...лайнера «Тацута-мару», следующего рейсом в Лос-Анджелес. «Тацута-мару» — японский пассажирский лайнер 1930 года постройки. Назван в честь одноименного синтоистского храма. До Второй мировой войны выполнял рейсы из Японии в США. Был потоплен американской подводной лодкой в феврале 1943 года.

...«Бренди Александр»... Коктейль со сливками на основе коньяка (или бренди) и шоколадного ликера.

...смотрят «Мумию» Карла Фройнда... Карл Фройнд (1890–1969) — немецкий, а затем американский (с 1929 года) кинооператор и режиссер. «Мумия» — знаменитый фильм ужасов 1932 года.

...«Голубой свет» Лени Рифеншталь... «Голубой свет» (1932) — черно-белый звуковой фильм, первая режиссерская работа Лени Рифеншталь (мистико-романтическая легенда).

...«Табу» Мурнау... «Табу» (1931) — последний фильм Фридриха Вильгельма Мурнау. Действие фильма разворачивается в Океании, главные герои — аборигены.

...и «Франкенштейна» с Борисом Карлоффом... «Франкенштейн» (1931) — классический фильм ужасов английского режиссера Джеймса Уэйла (1889–1957), экранизация одноименного романа Мэри Шелли и написанной по его мотивам пьесы Пегги Уэблинг. Образ монстра Франкенштейна, которого сыграл английский актер Борис Карлофф (1887–1969), стал каноническим.

...фильм с Гарольдом Ллойдом... Гарольд Клейтон Ллойд (1893–1971) — американский актер и кинорежиссер, известен своими немymi комедиями. Гарольд Ллойд, наряду с Чарли Чаплином и Бастером Киттоном, — один из наиболее популярных и влиятельных киноактеров эпохи немого кино. Ллойд снялся примерно в двухстах юмористических фильмах, и немых, и звуковых (между 1913 и 1947 годом).

...finito. Конец, финиш (итал.).

СТР. 130. ...«Лицо со шрамом» Говарда Хоукса...

«Лицо со шрамом» (1932) — классический американский гангстерский фильм, снятый режиссером Говардом Хоуксом (1896–1977). Фильм вольно обыгрывает реальные факты из жизни гангстера Аль Капоне по прозвищу Scarface («Лицо со шрамом»).

СТР. 136. ...городишки Асахикава... Асахикава — административный центр округа Камикава; второй по величине город в Хоккайдо после Саппоро. Городом Асахикава стал в 1922 году. Он окружен величественными горами Дайсецудзан.

СТР. 137. ...американскими живописными полотнами, которые своей шокирующей, наивной витальностью противопоставят традиционным направлениям европейского модернизма... Может быть, под «витальностью» здесь понимается то же, о чем Т.П. Григорьева говорит применительно к китайской и японской живописи (Григорьева, с. 112): «Термин „ци-юнь шэн-дун“, давший повод к стольким излияниям и ложным толкованиям со стороны любителей восточного искусства, — продолжает Б. Роулэнд, — содержит суть китайской эстетики живописи. Он не имеет ничего общего с бессмысленным термином „ритмическая витальность“,

- которым он иногда переводится. Смысл его в том, что художник, руководствуясь наблюдением и интуицией, должен хорошо изображать данное живое существо с тем динамизмом („шэн-дун“ — действия, поступки или поза, характерные для создаваемого кистью существа), который создает впечатление особой полноты („юнь“ — гармония), биения жизни, дыхания или духа („ци“).
- СТР. 138.** ...*passé*... Здесь: устарел, вышел из моды (*фр.*).
- ...о «фильме категории Б»... «Фильм категории Б» (*англ.* *B movie*) — малобюджетная коммерческая кинокартина, которая при этом не является ни артхаусом, ни порнофильмом. Первоначально, в золотой век Голливуда, так называли фильмы, демонстрировавшиеся в кинотеатрах вторым номером в ходе распространенных тогда сдвоенных киносеансов. Первым номером на таких киносеансах шла популярная, крупнобюджетная кинокартина («фильм категории А» — *англ.* *A movie*).
- ...с Уоллесом Бири... Уоллес Бири (1885–1949) — американский актер, лауреат премии «Оскар». За свою карьеру, длившуюся около сорока лет, Бири появился почти в двухстах пятидесяти фильмах. В 1930-е годы входил в десятку самых высокооплачиваемых звезд Голливуда. Снялся, в частности, в спортивной драме «Чемпион» (1931) о взаимоотношениях между спившимся боксером и его сыном.
- ...фильм *Spirit of the Fight*... «Дух борьбы» (*англ.*).
- СТР. 139.** ...*démodée*. Вышел из моды (*франц.*).
- ...в испанском миссионерском стиле. Миссионерский стиль (стиль католических миссий в Калифорнии) — в архитектуре и мебели — переживал расцвет с конца XIX до конца 1920-х годов. Ему свойственны чистота простых линий, прямоугольные и часто блочные формы, видимые соединения и швы, использование природных материалов.
- ...*времени династии Цин*... Династия, правившая с 1644 по 1912 год.
- СТР. 140.** ...*квартирку в Нидердорфе*... Район в Старом городе Цюриха.
- ...*марки «Steenbeck»*... Знаменитая компания, производящая монтажные столы. Была основана в 1931 году Вильгельмом Стеенбеком, в Гамбурге.
- ...*спускается к Лиммату*... Лиммат — река в Швейцарии, правый приток Аре. Лиммат вытекает из Цюрихского озера и, сразу после истока, пересекает исторический центр Цюриха.
- СТР. 141.** ...с *ETH*... *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*, Швейцарская высшая техническая школа Цюриха (основанная в 1855 году), — самый престижный вуз Швейцарии и один из лучших университетов мира.
- ...с *Зеефельде*... Квартал в Цюрихе.
- ...«*Валлизер фендант*». Швейцарское белое вино.
- СТР. 142.** ...на смену Гугенбергу уже пришел Йозеф Геббельс... С момента прихода к власти в Германии НСДАП студия УФА находится под контролем министра пропаганды Йозефа Геббельса и становится одним из центров киноиндустрии Третьего рейха. В 1937 году концерн Гугенберга продает за 21, 25 миллиона рейхсмарок свои акции УФА холдинг-компании *Cautio Treuhand GmbH*, действующей по поручению Геббельса. Окончательное огосударствление киноиндустрии происходит в 1942 году: с этого времени вновь основанную кинокомпанию *UFA-Film GmbH* (UFI) возглавляет рейхс-интендант

по кинематографии Фриц Хипплер (1909-2002).

...на Голливудском бульваре... Улица в Лос-Анджелесе.

...на обрамленную пальмами *Говер-стрит*...

Улица в Лос-Анджелесе, на которой располагались (в 1920-е и до середины 1950-х годов) киностудии, снимающие фильмы категории Б (см. комментарий на с. 167).

СТР. 143. ...на бульваре *Кахуенга*... Кахуенга (от *индейск.* «место горы») — бульвар в Лос-Анджелесе, который соединяет бульвар Сансет в центре старого Голливуда с Голливудскими холмами и Северным Голливудом в долине Сан-Фернандо.

...на виллу в каньонах... Имеются в виду каньоны в Голливудских холмах.

СТР. 144. ...словно библейское мене, текел... «Мене, мене, текел, упарсин» — согласно библейскому преданию, слова, начертанные на стене таинственной рукой во время пира вавилонского царя Вальтасара незадолго до падения Вавилона от рук Кира. Пророк Даниил объяснил это знамение так: «Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам» (Дан. 5:26-28).

...гигантские буквы памятного знака *Hollywoodland*... Этот знак, представляющий собой слово «HOLLYWOODLAND», написанное большими белыми буквами, был создан в качестве временной рекламы в 1923 году, но впоследствии стал фирменным знаком киноиндустрии США. Расположен на южном склоне холма Маунт Ли на высоте 491 метр над уровнем моря. Каждая буква была

9 метров в ширину и 15 метров в высоту и содержала около четырех тысяч лампочек. В 1949 году (после автомобильной аварии, в результате которой пострадала начальная буква «Н») Торговая палата Голливуда совместно с Департаментом по паркам города Лос-Анджелеса починила и восстановила знак, причем согласно контракту последнее слово «LAND» в знаке было удалено.

Порой все бытие забывается, все твоё существо смолкает, и кажется, что ты обрел все.
См. комментарий на с. 155.

СТР. 145. ...она была словно огонь, который дремлет в кремне. Отсылка к «Гипериону» Фридриха Гёльдерлина: «Мы словно огонь, что дремлет в сухом куске дерева или в кремне: мы мечемся и ежечасно ищем выхода из тесной темницы» (Гёльдерлин, *Гиперион*, с. 106).

«МЕРТВЫЕ» КРИСТИАНА КРАХТА: ТРИ ПАСЬЯНСА

Пасьянс (*фр. patience*, «терпение») — карточная игра для одного человека. Играющий раскладывает карты, придерживаясь определенных правил и, чаще всего, преследуя некоторую цель. В зависимости от правил цель может быть достижима в той или иной степени благодаря интеллектуальным усилиям играющего и благодаря случайности (зависящей от расклада). Последнее позволяет использовать пасьянсы для гадания.

(*Википедия*)

...старые книги ценны не потому, что повествуют: об арабесках из крови и слизи, соперничестве и выбитых зубах! Но потому, что в них сохранены такие вот облака и скальные светы, глубокомысленные и дерьмовые наблюдения.

(*Арно Шмидт, «Брандова пуща»*)

В последний раз, когда я читала Кристиана Крахта (то есть когда читала роман «Мертвые»), мне пришло в голову, что, пожалуй, все его романы устроены как пасьянсы. Собирает пасьянс всегда конкретный читатель, однако раскладывает карты не он — и не случай, — а сам Крахт. Я имею в виду следующее: наиболее очевидный смысл романа «Империя», например, — обращенное к читателю предложение подумать *одновременно* о поборнике вегетарианства Августе Энгельхарте, немецком фашизме, германской империи, Первой мировой войне, Томасе Манне, художнике-экспрессионисте Эмиле Нольде, некоторых комиксах (ну и т. д.). Никаких рассуждений о связях между этими явлениями в самом романе нет, читателю предлагается некая мозаика фрагментов (выложенные на стол «карты»). Как он должен с этими фрагментами поступить? Ну, скажем, для начала — проверить их достоверность. В «Мертвых» речь идет о политике и кино, о Германии, Японии и Америке на переломном рубеже не то 1932-го, не то 1933 года, когда установился или вот-вот должен был установиться нацистский режим.

Посмотрим, как обстоит дело с (псевдо-)историческим пасьянсом, выложенным в этом романе.

(ПСЕВДО-)ИСТОРИЧЕСКИЙ ПАСЬЯНС

Как и в случае с «Империей», в «Мертвых» почти все персонажи являются историческими личностями (с более или менее «подкорректированными» биографиями) или имеют исторических прототипов.

Один из главных героев, Масахико Амакасу (1891-1945), действительно учился в интернате (точнее, в двух) и затем закончил Военную академию. Но дальше в его жизни было много поразительных событий, не нашедших отражения в романе.

Окончив академию, он служил в пехоте, затем в военной полиции. В 1923 году полицейские под командованием лейтенанта Масахико Амакасу арестовали известного анархиста Сакаэ Осуги, его сожительницу Ито Нозэ и их шестилетнего племянника, которые потом были забиты до смерти. Суд приговорил Масахико Амакасу к десяти годам тюремного заключения, однако три года спустя он вышел на свободу благодаря всеобщей амнистии. В 1927 году был отправлен армейскими структурами на учебу во Францию. Сразу после возвращения в Японию, в 1930-м, был переведен в Мукден (в Маньчжурии), где стал работать под руководством знаменитого японского шпиона Кэндзи Доихары. После Маньчжурского инцидента 1931 года принял участие в доставке в Маньчжурию из Тяньцзиня последнего китайского императора Айсиньгёро Пуи, который вскоре, в 1932 году, возглавил марионеточное государство Маньчжоу-го. В Маньчжоу-го Масахико Амакасу принял участие в организации полицейской службы в столице этой страны — Синьцзине. В 1939 году он встал во главе кинокомпании «Маньчжурия», ставшей одним из главных пропагандистских рупоров Японии на территории Китая. Амакасу приложил огромные усилия для повышения качества работы кинокомпании, доставив из Германии новейшее киносъемочное

оборудование, распространяя фильмы немецкой кинокомпании УФА (для чего лично ездил в Германию) и приглашая из Японии ведущих актеров, режиссеров и продюсеров. После ликвидации Маньчжоу-го в 1945 году Амакасу покончил жизнь самоубийством, приняв яд.

Однако главным, о чем нам и предлагает подумать Кристиан Крахт, видимо, все же было: привязанность этого чиновника к германской культуре и его связь с кинематографом.

Ида фон Икскуль — видимо, вымышленный персонаж, но и у нее имеется реальный прототип: Пег Энтуисл (настоящее имя Миллисент Лилиан Энтуисл; 1908–1932) — английская актриса валлийского происхождения¹, переехавшая в Америку и сыгравшая в одном единственном голливудском фильме (вышедшем на экраны уже после ее смерти), которая покончила с собой 18 сентября 1932 года, в возрасте 24 лет, прыгнув с буквы **H** надписи «Hollywoodland». Ида, судя по описаниям в романе, даже внешне похожа на эту актрису.

А вот у Нэгели прототип вряд ли мог быть: кино начало развиваться в Швейцарии очень поздно, где-то с середины тридцатых, и в период, о котором идет речь в романе, еще не было ни одной швейцарской кинокомпании. Зато художественные поиски Нэгели продолжают некоторые тенденции, действительно существовавшие в тогдашнем — немецком — кино. Их отмечает в своей книге «Демонический экран» (1952) кинокритик Лотта Айснер, которая тоже является одним из персонажей крахтовского романа (*Демонический экран*, с. 53–54; 98; 103, 151):

[О фильме «Носферату» Фридриха Мурнау]:

Мурнау, снимавший «Носферату» с небольшим бюджетом,

1 Она родилась в Порт-Толботе, городе в Уэльсе на берегу Бристольского залива. Фамилия Иды — фон Икскуль — происходит от названия латышского местечка Икшкиле (в 28 километрах от Риги), где возникло первое на Балтике поселение немецких купцов. Его название (на ливском и эстонском языках) означает «первая деревня».

сумел найти и показать самые прекрасные картины природы. Он запечатлел нежные, хрупкие очертания белого облака <...>. Над всеми этими картинами естественной, природной жизни витает «предчувствие сверхъестественного». <...>

[О фильме *Лулу Пика «Новогодняя ночь»*]:

В каждом кадре этого фильма доминируют предметы: печь, от которой не отходит старуха, так что сын вынужден прогнать ее силой, становится символом домашнего очага. <...>

[О дилогии «*Нибелунги*» Фрица Ланга]:

Создавать настроение, передавать смутные чувства через визуальные образы, медленно, тщательно прорисовывая сцену и наслаждаясь каждой деталью, раскрывать тайны человеческих душ — все это очень по-немецки. Типичный пример такого ритардандо дает нам Ланг в «Смерти Зигфрида».

[О фильме «*Фауст*» Фридриха Мурнау]:

Начало этого фильма знаменует собой апофеоз, которого достигло использование светотени в немецком кинематографе. Хаотичные клубы пара в первых кадрах фильма, рождающийся из тумана свет, лучи, пронизывающие воздух, оглушительная оптическая fuga, эхом гремящая по всему небосводу, — от всего этого буквально захватывает дух.

«Целлулоидной оси» между Берлином и Токио не было (в романе эта затея тоже проваливается), но действительно, как пишет Лотта Айснер (*Демонический экран*, с. 174), «в своих первых речах, произнесенных в 1933–1934 годах, Геббельс заявлял, что задача немецкого кино — завоевать мир и в каком-то смысле стать авангардом национал-социалистических войск». И, как я отмечала выше, японский чиновник Масахико Амакасу даже лично приезжал в Германию с целью налаживания сотрудничества в сфере кинематографии (правда, позже, в 1939 году). А вот поездка в Японию Чарльза Чаплина (и покушение, которого ему едва удалось избежать) — исторический факт. Только в момент покушения Чаплин вместе с сыном премьер-министра был на матче сумо, а не на спектакле театра Но.

В романе Кристиана Крахта множество отсылок к подлинным — малоизвестным — историческим фактам и деталям тогдашнего быта, но все они как-то сжаты и втиснуты в ограниченное временное пространство. Вот, для примера, несколько реальных дат (в романе год происходящих событий нигде не указан):

1920–1928: Вильгельм Зольф — посол Германии (Веймарской республики) в Токио, но в романе сказано, что он посол Германской империи — то есть, видимо, **Третьего рейха** (значит, описываемые события могут происходить **не ранее 1933 года**).

— Гугенберга называют «рейхсминистром»: эту должность он занял лишь в **1933 году**.

— Лозунг «второго (избирательного) списка» (списка кандидатов от НСДАП) — «Работа и хлеб» — существовал перед выборами в Рейхстаг 6 ноября **1932 года**.

— «Коричневорубашечники» (СА) находились на нелегальном положении в короткий промежуток времени с апреля по июнь **1932 года**. Тогда и могла происходить их стычка с командой «Красного флота», описанная в романе (с. 83).

15 мая 1932 года: убийство японского премьер-министра Инукаи Цуёси (и не удавшееся покушение на Чарльза Чаплина) — один из центральных эпизодов «Мертвых». *К этой дате отсылает уже первая строка романа: «В Токио был самый дождливый май за последние десятилетия...»*

1933-й (после победы нацистов): эмиграция во Францию Лотты Айснер, Зигфрида Кракауэра и Фрица Ланга (последний уехал в Париж 28 июня).

Но в самом ли деле эти неточности так важны? Или — Крахту важнее лишь напомнить нам обо всех этих обстоятельствах? А может — показать то представление об истории, которое сложилось в чьем-то индивидуальном сознании? В книге Т. П. Григорьевой приводится любопытный рассказ о том, что думают по этому поводу японцы (Григорьева, с. 113):

Можно по-новому взглянуть на часто цитируемые слова великого драматурга Тикамацу Мондзаэмона [1653–1725. — Т. Б.]: «Некто сказал: „Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они недостаточно разумно обоснованы и не похожи на правду...“ Тикамацу ответил на это: „Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой грани между правдой («тем, что есть») и вымыслом («тем, чего нет»)... Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и родится наслаждение искусством. <...> Надо, таким образом, чтобы изображение походило на действительность, но было сделано в обобщенных чертах. Лишь тогда станет оно явлением искусства и принесет радость сердцам людей“».

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПАСЬЯНС

Мы можем собрать те же карты и в другой пасьянс, на мой взгляд, более интересный. На такую возможность Кристиан Крахт намекает, именуя три части своего романа японскими иероглифами 序, 破, 急, вместе образующими понятие: 序破急. Что значит этот главный принцип построения спектакля в японском театре Но, объясняет — в романе — секретарь Чаплина Тараиси Коно (с. 72, 71–72):

...это концепция *дзё-ха-кю*, которая подразумевает, что темп событий в первом действии, *дзё*, должен начинаться медленно и многообещающе, потом в следующем действии, *ха*, ускоряться, чтобы в финале, *кю*, сразу, но по возможности плавно, достичь кульминации². <...> Самые изысканные

2 При этом вся пьеса делится приблизительно на сорок отрывков — «малых данов» (см.: Анарина, *О драме и театре Но*, с. 41). В романе «Мертвые» — сорок шесть главок. «Каждый малый дан, каждая сцена, каждая часть в драме не только ритмически, но и содержательно, логически завершены» (там же, с. 44). «Но, сверх того, надобно нести в сердце память о течении и смене четырех сезонов в продолжение года» (*Дзэми Мотокиё*, Часть седьмая [4]). Этот принцип тоже соблюдается в крахтовском романе.

истории в театре Но отличаются почти полным отсутствием фабулы и представительных действующих лиц, а также присутствием привидений.

Театр Но — особая мировоззренческая концепция, «плод преимущественно языческой духовности (синтоистско-буддистско-даосская мистерия)» (Анарина, Библиографические примечания, 14; см. также: *Buddhism in Noh*). Оказывается, прежде всего, что не только театр, но «все в мироздании — великое и малое, наделенное дыханием и не имеющее дыхания, — все вместе и каждое [явление] отдельно подвластны [началу] *дзэ-ха-кю*. Щебетание птицы и голос насекомого — все, чему дано звучать по природе своей, звучит согласно *дзэ-ха-кю*», — так писал живший в конце XIV — начале XV века основоположник театра Но, японский актер и автор учения об актерском искусстве Дзэами Мотокиё (см. комментарий на с. 156). Принцип *дзэ-ха-кю* «становится у Дзэами метафорой рождения — жизни — смерти» (*Дзэами Мотокиё*, комментарий 97). Встретившись в Цюрихе с немецким литературным критиком Иймой Мангольд, Крахт сделал неожиданное признание (см.: *Ijoma Mangold*):

Литература без метафизического измерения, говорит Крахт, его не интересует: «Единственное, что мне кажется приемлемым в немецкоязычной послевоенной литературе, это Зебальд, Хандке, Рансмайр, Клеменс Зетц³ и Целан». И потом добавляет: «И еще — „Ирландский дневник“ Бёлля, из-за его поисков католического. Это все трансцендентная литература: выявление божественного, мистерии».

Спектакль театра Но (во всяком случае, одна его разновидность — *музэн Но*, «Но об иллюзорном») обычно строится так: странник попадает в какую-то определенную местность и там встречает человека

3 Клеменс Зетц (р. 1982) — австрийский поэт, прозаик, переводчик с английского; автор романа «Индиго» (2012) и других. Лауреат литературной премии города Бремена (2010), премии Лейпцигской книжной ярмарки (2010), премии по культуре немецкого союза промышленников (2013).

(женщину или мужчину), который позже оказывается неуспокоенным духом умершего, либо он одержим духом. Этот персонаж сам страдает из-за того, что одержим низменной страстью — ревностью или желанием мести за свою несчастную жизнь (см.: *Анарина, О драме и театре Но*, с. 27–28). Скажем, тот спектакль, который в романе смотрят Чаплин, Нэгели, Масахико и Ида, «Канава» («Железный обруч»), — действительно существующая пьеса: там разведенная жена превращается в демона, чтобы умертвить своего бывшего мужа и его новую жену. Колдун не позволяет свершиться этому убийству, однако в конце женщина-демон исчезает с клятвой, что еще найдет возможность осуществить свою месть (см.: *Капанава*).

Интересно, что в романе «Мертвые» в роли одержимого внезапно оказывается, похоже, сам Нэгели. Приехав в Японию, он чуть не первым делом направляется к парикмахеру, который обривает его наголо, продает ему парик, покрывает его лицо гримом. Все это происходит в странной зеркальной комнате (с. 107):

Еще не покинув заведения (обои которого, выполненные в стиле *шинуазери*, приводят на память слегка запыленные фойе швейцарских провинциальных театров), он напяливает парик на свою теперь лысую, несколько болезненного вида голову <...>. Два обрамленных агатом, начинающихся от пола, зеркала — тщательно занавешенные кисеей, поскольку некоторые, старомодные, японцы все еще придерживаются изысканного суеверия, что будто бы существует прямая взаимосвязь между отражением и человеческой душой, — висят строго друг против друга. Нэгели становится посередине между этими образующими дуэт зеркалами, и когда его образ, стократно умноженный, теряется в бесконечности, на глаза ему наворачиваются слезы.

В японском театре Но в «зеркальной комнате» переодевается актер — и перед представлением, и в середине, когда должен надеть на себя маску демона и сжиться с ней, перевоплотиться в нее (*Морозова*, с. 18):

Еще одной важной составляющей сцены театра Но считается зеркальная комната (*кагами но ма*). Она находится в конце помоста, за пятицветным занавесом; это небольшая артистическая комната. Уже там представление начинает приобретать ритуальное значение, еще до того, как зритель увидит его на сцене. Зеркало с древности являлось символом богини солнца *Аматэрасу*.

Парик — тоже атрибут театра Но, принадлежность исполняемых мужчинами женских ролей (*там же*, с. 63). Красную маску демона Нэгели не надевает, но зато парикмахер подрумянивает ему лицо, используя грим из «наполненного багряным кремом горшочка» (с. 108).

Нэгели в этот момент еще не знает, что вскоре убедится в измене своей невесты Иды, в гневе проклянет ее и Масахико, пожелав, чтобы обоим настигла мучительная смерть (это пожелание сбудется), но потом выбросит парик и, пустившись в странствия по Японии, превратится в совсем другого человека...

Очень интересно, что в романе Кристиана Крахта (человека, объездившего полмира и подолгу жившего в разных странах) японская и «западная» культура как бы испытывают влечение друг к другу, стремятся — в какой-то мере — к взаимному сближению.

Неслучайно в романе упоминается Эзра Паунд, будто бы подаривший когда-то Иде свою книгу о театре Но с надписью на французском: «Иде — моей Изольде...» (и т. д.).

Эзра Паунд не только перевел пятнадцать пьес театра Но и издал их (см. комментарий на с. 155), но и сам написал четыре пьесы в стиле Но (*Plays Modelled on the Noh*, 1916; напечатана посмертно в 1987 году), в том числе — пьесу о Тристане и Изольде, по ходу которой современному скульптору, посетившему замок Корнуэлл, являются давно умершие Тристан и Изольда, потом снова исчезающие. Дело в том, что Паунд считал поэта медиумом, устами которого могут говорить умершие (в данном случае — Тристан). В стихотворении об актере, «Гистрион», эта мысль выражена так (*Эзра Паунд*, с. 222; перевод Евгения Витковского):

Никто не смел сказать об этом вслух,
Но знаю, что порой великий дух
На время входит в нас — по капле
Переправляемся в великих мы,
Не став простыми слепками их душ.
Так, я на срок в ином пространстве — Дант
Или король баллад и вор Вийон <...>.

По мнению японского исследователя Аkitоси Нагахата, эксперименты Паунда хотя и приближаются к концепции театра Но, но все же остаются отличными от нее, потому что «в Но отсутствует роль собирателя душ, или медиума для трансцендентных голосов. В вымышленном пространстве пьес Но духовные сущности манифестируют себя и выражают свои чувства без посредства поэта» (*Akitoshi Nagahata*, p. 117).

В романе упоминаются (точнее: вспоминаются) и некоторые другие европейские авторы, чье мировидение как-то соотносится с концепцией Но. Так, строки из «Чистилища» Данте — о встрече с тенью умершего — всплывают (в чьей-то памяти) непосредственно в связи с описанием представления театра Но и отсылкой к книге об этом театре Эзры Паунда (с. 72 и комментарий на с. 154-155).

Нэгели — на похоронах отца — вспоминает песню Ариэля из «Бури» У. Шекспира (с. 27):

Отец твой спит на дне морском.
Кораллом стали кости в нем.
Два перла там, где взор сиял.
Он не исчез и не пропал...

И потом вспоминает те же строки еще раз, в момент счастливого душевного озарения, на Балтийском море (с. 58; курсив мой. — Т. Б.):

...там были: розы, брызги соленой воды, уютный, напоминающий грецкие орехи запах водорослей, детские крики,

светло-розовая пена с раковинками, лай собак, *кости-кораллы*, безоблачное экстатичное небо, ее тонкие руки, *перлы вместо глаз*; ни одного мгновения не думал он больше об умирающем отце, а вместо этого бормотал, стоя по пояс в океане: именно так пахло мое детство. *И одним целым стали для него красочный субъект и красочный объект, созерцаемое и созерцатель*, как если бы ему на немногие секунды была дарована возможность пробить ту завесу времени, которая мешает нам, смертным, постичь космологию нашего бытия.

Выделенная мною фраза про созерцаемое и созерцателя вполне соответствует японскому мировидению, одну из центральных категорий которого Григорьева описывает так (*Григорьева*, с. 188 и 126; выделение полужирным шрифтом мое. — Т. Б.):

Моно-но аварэ — «очарование вещей», одно из наиболее ранних в японской литературе определений прекрасного, связано с синтоистской верой в то, что в каждой вещи заключено свое божество — *ками*, в каждой вещи — свое неповторимое очарование. *Аварэ* — это то, что вызывает восторг, взволнованность. *Аварэ* — внутренняя суть вещей (как и *макото*: японцы не разделяли красоту и истину), поэтому писатели и поэты прежде всего призваны были выявлять *аварэ*. Расцвет этого стиля приходится на эпоху Хэйан (IX–XII века), но тяготение к нему никогда не исчезало. <...> По определению «Кодзиэн», «*моно-но аварэ* — ощущение гармонии мира, вызываемое слиянием субъективного чувства (*аварэ*) с объектом (*моно*)». Оно может означать изящное, утонченное, спокойное — то, что открывается в момент созерцания. <...> Между субъектом и объектом устанавливалось отношение взаимопроникновения, «душевного отклика».

Нечто подобное писал в своем романе «Гиперион» и Гёльдерлин (Предисловие Гёльдерлина к «Гипериону», перевод Н.Т. Беляевой, в: *Гёльдерлин [Садовский]*, с. 38; *Гёльдерлин [Самойлова]*, с. 113):

Покончить с этим вечным противостоянием между нашим Я и миром, восстановить высший мир, который превыше всякого разума, соединиться с природой в *одном* бесконечном целом — вот цель всякого нашего стремления независимо от того, согласны мы в том или нет. <...>

О, поэты правы: нет ничего настолько мелкого и скудного, чтобы нельзя было им восхититься.

Гёльдерлин трижды (скрытно) цитируется в романе Крахта. Однажды фразу из «Гипериона» вспоминает Ида, в момент самого начала ее любовного романа с Амакасу, и тому кажется, что такие слова он уже слышал (с. 70 и комментарий на с. 155): «Порой все бытие забывается, все твое существо смолкает, и кажется, что ты обрел все». Второй раз Ида вспоминает эту фразу перед смертью (с. 144).

Самая последняя фраза романа Крахта — это тоже цитата из «Гипериона» (с. 145 и комментарий на с. 168): «В этих же заметках пусть значится, что она [Ида] была словно огонь, который дремлет в кремне». И теперь нам остается только дочитать абзац Гёльдерлина, чтобы получить первый надежный ключ к прочтению крахтовского текста. Мне придется перевести эти слова самой:

Мы как огонь, спящий в сухих ветках или в кремне; и боремся, и ищем в каждый момент конец этого тесного плена. Но они придут, они перевесят века борьбы, эти мгновения освобождения, когда Божественное взорвет темницу, когда отделится от дерева и победоносно взлетит над пеплом, *ха!* Когда мы почувствуем себя так, будто освобожденный от оков дух, забыв о страданиях, о рабском облике, с триумфом возвращается в хоромы солнца. (...*ha!* wo uns ist, als kehrte der entfesselte Geist, vergessen der Leiden, der Knechtsgestalt, im Triumph zurück in die Hallen der Sonne.)

В русских переводах «ха!» переводится как «увы!» или «эх!», но в статье о «Гиперионе» Райнера Нэгеле (почти что однофамильца героя Крахта) я прочитала, что «это триумфальное „ха!“ [ha!]

обещает — уже в силу созвучности двух слов — „хоромы солнца“ [„Hallen der Sonne“...]» (*Andenken an Hyperion*, s. 28).

Как бы то ни было: смерть Иды, видимо, понимается — вполне в духе мировидения театра Но — как освобождение от мук земной жизни, связанное с надеждой на какое-то дальнейшее существование. А само это «ха!» (освобожденный выдох умирающего?) звучит в романе несколько раз:

(когда умирает отец Эмиля Нэгели, с. 19):

...и теперь прозвучало одно-единственное, можно сказать, мощное ха: одну латинскую букву, **H**, он еще смог выдохнуть, громко, но потом что-то затарахтело, как жук, из разверстой глотки отца, и дыхание отлетело от него, и Нэгели бережно закрыл ему помутневшие, будто размытые глаза.

(когда Масахико попадает в пещеру к демонице, с. 54; выделение полужирным шрифтом мое. — Т. Б.):

Ему казалось, будто внезапно разверзлись трещины во времени: черно-серые тучи появились на горизонте; ростки маиса проросли в самых невероятных местах; вьющиеся растения оплетали колоссальную статую каменного Будды; крылатые, будто нарисованные ребенком животные — наполовину мышь, наполовину дракон... — некоторые из них передвигались в перевернутом с ног на голову положении; повсюду едко пахло аммиаком; **высокое, темное человеко-дерево, чье лицо располагалось в тени, выдохнуло несколько раз: Ха.**

«Человеко-дерево» здесь — тоже, видимо, отсылка к словам Гёльдерлина, что все мы — «огонь, спящий в сухих ветках или в кремне».

(когда Ида — во сне — попадает в царство мертвых, с. 118):

Задремав наконец ранним утром, она, несколько боязливо, вступает — после того как спустилась по длинной, обрамленной цветущими вьющимися растениями улице и, добравшись до ее неожиданного конца, не без труда открыла

тяжелую, резную деревянную дверь, — вступает в царство мертвых, в тот промежуточный мир, где сновидения, фильмы и воспоминания навещают друг друга, и там она слышит бесплотное придыхание: оно звучит как очень протяженное *ха*.

Кроме того, это **Н** — как букву или звук — вспоминает Нэгели, думая об умершем отце (с. 26 и 28):

Так что же он хотел ему сказать в самом конце? Было ли его **Н** началом какого-то слова или даже предложения? Финальной мыслью, которая могла бы все прояснить, фразой, выражающей если и не прощение, то, по меньшей мере, частичное отпущение грехов? <...>

Во всяком случае, ему [пастору, на похоронах отца Нэгели] — из ближайшей близости — прошептали что-то непонятное, похоже, лишь один-единственный слог, одну-единственную букву (уж не **Н** ли? — вздрогнул Нэгели)...

Ида кончает с собой, прыгнув с гигантской буквы **Н**, и при этом вспоминает свой недавний сон (с. 144):

Ох, это так забавно, думает она: буква **Н**, точно такая, как в моем сне...

Построенный американским архитектором «Императорский отель» в Токио, где разыгрываются некоторые сцены романа, имеет форму перечеркнутой буквы **Н** (см. с. 67 и комментарий на с. 154).

И, наконец, роман открывается посвящением жене и маленькой дочери Крахта, само же имя дочери, начинающееся с той же буквы — Хоуп, Норе, — означает: НАДЕЖДА.

РЕКУРСИВНЫЙ (ЯЗЫКОВОЙ) ПАСЬЯНС

Самым интересным — и важным для интерпретации крахтовского романа — оказывается, однако, анализ использованных в нем стилистических и языковых средств.

Вернемся к той странной сцене, когда Нэгели — в парикмахерском салоне — попадает в зеркальную комнату (с. 107): «Два обрамленных агатом, начинающихся от пола, зеркала <...> висят строго друг против друга. Нэгели становится посередине между этими образующими дуэт зеркалами, и когда его образ, стократно умноженный, теряется в бесконечности, на глаза ему наворачиваются слезы».

Отражающиеся друг в друге зеркала, умножающиеся отражения реальности — «фирменный» мотив Кристиана Крахта, встречающийся в разных его романах (о специфической рекурсивной технике *mise en abyme*, дифференцированного повторения, в его текстах см.: *Империя*, с. 297 и 299–303).

Сейчас, однако, мне хочется обратить внимание на связь этого мотива с японской эстетикой (*Григорьева*, с. 27, 45–46, 82–83, 121; выделения полужирным шрифтом мои. — Т. Б.):

Зеркало, помещаемое в центре синтоистского алтаря, олицетворяло принцип отражения, принятый за основной закон творчества во всех областях японского искусства. Зеркальное отражение природы — как «видишь и слышишь» — художественный принцип японцев. <...>

Некоторые школы буддизма признают реальность одного лишь мига. А. Н. Зелинский, исследуя идею космоса в буддизме, сообщает: «Существенная особенность буддийского принципа <...> заключается в том, что <...> в каждом моменте сознания будет присутствовать весь его временной ряд с настоящим, прошедшим и будущим, где каждое мгновение (ксана), взятое по отдельности, будет представлять ту же идею вечности, что и их совокупность <...>. Время в синтоистском представлении всегда есть «теперь» — *нака-има* — время

между прошлым и настоящим». <...> В японских стихах или пьесах Но не упоминаются исторические даты, присутствует время года — весна, лето, осень, зима. <...> **Стянутость времени в одну точку, некую надвременность**, можно обнаружить и у современных японских писателей, особенно традиционного толка. <...>

И в прозе интровертная модель привела к самососредоточенности, к самобытию, **самостоятельному существованию отдельных отрывков** — *данов*, непосредственно между собой не связанных (или связанных по типу, о котором идет речь в «Аватаншака сутре»: каждая драгоценность отражает все остальные). *Дан* — буквально «ступень», горизонтальная строка в алфавите. <...> Иначе говоря, если для европейского литературного произведения типична линейная композиция — от начала к концу, — то три самых общих приема композиции в японской литературе — *окори* (возникновение), *хари* (развертывание) и *мусуби* (узел) — приводят к связыванию концов и образованию круга. <...>

Особую функцию в «Манъёсю» и в системе художественного мышления в целом выполняет повтор — поэтической строки, образа, слова или художественного приема.

Все эти принципы соблюдаются в романе Кристиана Крахта и помогают его прочитывать.

Посмотрим для начала, что происходит с повторяющимися образами. Ну, скажем, со словом «лиловый».

В первый раз оно появляется в связи с Амакасу (с. 21; курсив мой. — Т. Б.):

Амакасу, пока смотрел швейцарский фильм [снятый Эмилем Нэгели. — Т. Б.], часто задремывал <...>; парящие, мерцающие всеми оттенками серого, почти беспредметные мозаичные

фрагменты фильма смешивались со сновидческими образами и покрывали его сознание *лиловой политурой безотчетного страха*.

Затем Нэгели вспоминает, как его отец заранее заказал столик в парижском ресторане «Максим» «посредством письма, написанного *бледно-лиловым карандашом*, который только ему самому казался эксцентричным» (с. 31).

Затем Масахико вспоминает, как в девять или десять лет впервые познал любовь «благодаря одной маленькой девочке, чьи изящные, покрытые лисьим пушком руки выглядывали из рукавов, длиной до локтей, *лилового клетчатого платья*» (с. 37); вскоре эта девочка умерла.

Затем Амакасу вспоминает, как в детстве его ударил отец (с. 39):

На письменном столе *крошечные бледно-лиловые кружочки бумаги*, которые отцовский дырокол постоянно — год за годом — выплевывал, к радости ребенка, и которые тот, еще будучи новорожденным, всегда пытался засовывать себе в рот, незаметно забились поглубже в выемки на столешнице, будто стыдились происходящего.

Затем Нэгели в Берлине, в приемной Гугенберга, «катает ботинком, назад и вперед, валяющийся на полу *бледно-лиловый карандаш* (который материализовался здесь, *перенесясь через эфир, из какого-то другого места*)» (с. 88).

Затем в канадском лагере для интернированных немцев Путци Ганфштенгль показывает свой больной палец врачу, и тот «исследует больной палец <...>, щечочет, осторожно катая по потемневшему месту свой *бледно-лиловый карандаш*» (с. 99).

Затем Нэгели, только что приехавший в Японию, находит такой карандаш в такси (с. 104-105):

Он чувствует что-то под ботинком, нагибается к полу такси и на ощупь отыскивает привлечший его внимание предмет. Это — *карандаш, бледно-лиловый*, забытый кем-то в машине. Нэгели катает по ладони звонкие грани найденного восьмиугольного тубуса и потом прячет его в карман пиджака, как если бы мог догадаться о мнемонических связях и собирался хранить карандаш лишь до тех пор, пока не поймет, что, собственно, имелось в виду.

Очень скоро внешне преобразенный Нэгели выходит из парикмахерского салона и происходит следующее (с. 108-109; курсив мой. — Т. Б.):

...этот пионер метаморфозы, неторопливо спустившись по улице, видит заманчивый, ярко-красный прямоугольник — *тории* ближайшего парка или святилища, — пружинистым шагом пересекает сей рубеж, какое-то время бездумно прогуливается под ультра-синим небом раннего лета и в конце концов останавливается под уже почти облетевшим вишневым деревом, на бледно-лиловую цветочную крону которого он теперь смотрит, задрвав голову и уперев руки в бока.

Механическая птица из искусно раскрашенной жести сидит там, на дереве, на ветке, чистит клювом свою одежду из перьев и щебечет: *Фи-ди-бус. Цветок вишни падает, умирая — умирает в падении, — это и есть совершенство.*

Это, собственно, и есть разгадка, потому что сакура в японской культуре — очень значимый символ. Вишневый цвет символизирует облака (благодаря тому, что множество цветов сакуры часто распускается разом) и метафорически обозначает эфемерность жизни (*Жаран*, р. 142). Это второе символическое значение часто ассоциируется с влиянием буддизма, являясь воплощением идеи *моно-но аварэ* (с XVIII века: *Slaymaker*, р. 122). Мимолетность, чрезвычайная красота и скорая смерть цветов часто сравниваются с человеческой смертностью. И еще о сакуре можно сказать следующее (*Григорьева*, с. 116):

А Сэами⁴ говорит: «У цветка, у интересного и удивительного одно и то же сердце». Однако удивительные вещи стареют, а цветы опадают. «Какие из цветов не опадают? Но, лишь опадая, они вновь расцветают». Сэами хочет сказать, комментирует Хисамацу⁵, что характер всего сущего преходящ. «Способность к перевоплощению — цветы опадают, одна вещь переходит в другую — и порождает ощущение удивительности (*мэдзурасиса*). Получается, что подражание вещам (*мономанэ*), с одной стороны, это то, что есть (*дзицу*), с другой — то, чего нет (*кё*). Если бы цветы не опадали, то и не расцветали бы, такова истина их жизни — залог вечности... Дух *ёкёку* [пьесы театра Но. — Т. Б.] рождается поиском вечного в человеческой жизни. В этом суть средневековой литературы».

Но в романе Крахта значение сакуры и лилового цвета этим не исчерпывается. Потому что если мы теперь вернемся к самому началу романа, к воспоминаниям Нэгели о детстве, то увидим, что уже там присутствовал образ цветущей вишни (с. 41; курсив мой. — Т. Б.):

Едва заявлял о себе светлый день, едва кто-то раздергивал в комнате зеленые *клетчатые* шторы — и знакомый *сад*, и относящиеся к нему тени благодаря проекции этой спасительной камеры обскура начинали подрагивать на детских обоях, а напечатанные на этих обоях, выстраивающиеся в приятной повторяемости *ветки и цветы вишневых деревьев* удостоверяли успокоительную панораму горизонта его детских переживаний, — как все страхи рассеивались, изгнанные дружественным утренним светом. Ведьмы опять прятались под его кроватку и на протяжении целого дня больше не осмеливались показаться ему на глаза.

4 Сэами, или Дзэами, Мотокиё (ок. 1363 — ок. 1443) — японский актер и драматург театра Но, автор учения об актерском искусстве.

5 Хисамацу Сэнъити — современный японский литературовед.

Уже после измены Иды, во время странствий Эмиля Нэгели по пустынным областям Хоккайдо, воспоминания о детстве приводят к перерождению его сознания (с. 135-136):

И внезапно он понимает: отец однажды перестал любить его — потому что он, Эмиль, в какой-то момент забрал у него свою руку, поскольку подростку мальчику, так он подумал, уже не подобает ходить за ручку с отцом. Да, думает он, тогда-то и произошел разрыв между ними, и виноват в этом только он сам, а не его отец, которого, как он сейчас вдруг почувствовал, ему отчаянно не хватает.

Похоже, что в итоге Нэгели достигает некоего просветления (в японском понимании: когда уже нет границы между созерцателем и объектами его созерцания), и символ этой перемены — утопленное велосипедное колесо, которое он видит, вернувшись в родной Цюрих, — символ его освобождения от сансары, колеса бессмысленного бытия (с. 140; курсив мой. — Т. Б.):

Он запирает снаружи дверь, спускается к Лиммату, неторопливо и *кротко* вытекающему из озера, и довольно долго наблюдает за лебедями, которые — поскольку сейчас поздняя осень — грациозно и орнаментально прячут головы под крыло. В мелкой, прозрачно мерцающей воде у берега он обнаруживает *медленно вращающиеся спицы велосипедного колеса*. Вдалеке, по ту сторону озера, на юго-востоке, видны покрытые снегом Альпы, а над ними — грозозящиея и гонимые *фёном облака*, на которые он часами смотрел, еще когда был ребенком.

Кроткое (sanft) приятие судьбы — не это ли отношение к миру Нэгели, «в конце *своей* жизни», улавливает в фильме Александра Довженко и воспринимает как близкое себе? «Мы видим перед собой украинские колосья Довженко, цветки которых постепенно и кротко развеиваются под бесшумно прочесывающим поле северным ветром...» (с. 29-30).

В книге есть и другие цепочки образов. Связанных с мученичеством — Святым Себастьяном — зайцем Себастьяном, с которого содрали кожу, — (не названным по имени) Юкио Мисимой, чей персонаж испытывал сексуальное влечение, разглядывая Святого Себастьяна на репродукции, — Учителем Кикучи, которого одиночество облегает, «словно содранная с зайца шкура», — обезображенным (с содранной кожей) лицом покончившей с собой Иды. Или — тех, что ассоциируют пребывание Нэгели в Берлине и его договоренность с руководителем киностудии УФА Гутенбергом с «фаустианским пактом», Мефистофелем, путешествием в мир мертвых на ладье («гондоле») Харона. Я их не буду сейчас подробно рассматривать. Замечу лишь, что они мне представляются конкретизацией основной сюжетной особенности драм театра Но (*Анарина, О драме и театре Но*, с. 25):

...любая драма Но <...> фактически строится на обыгрывании трех буддийских заповедей: 1) жизнь есть страдание, возникающее из жажды жизни; 2) потворство собственным страстям пагубно; 3) уничтожение страдания — в освобождении от страстей.

Важнее отметить, что выделенная Т. П. Григорьевой характерная черта японской эстетики — «в каждом моменте сознания будет присутствовать весь его временной ряд с настоящим, прошедшим и будущим» — буквально воплощена в этом романе Крахта (а частично уже и в предыдущем, в «Империи») на уровне синтаксиса. В одной фразе часто соседствуют разные времена, благодаря чему развязку романа — итог судьбы Эмиля Нэгели — мы узнаем уже где-то в начале (с. 41-42):

И еще, пока он так лежал [в детстве. — Т. Б.], он обнаружил — на среднем отдалении или еще дальше — одно совершенно особенное дерево, которое позже, на протяжении жизни, ему предстояло видеть вновь и вновь; он потом находил его не только в Швейцарии, но и на немецком побережье

Балтийского моря, в Итальянском Сомали, в Японии и Сибири, и лишь гораздо позднее, в последней трети жизни, осознал, сидя в этот момент на толчке какой-то уборной, что такое же дерево он увидит в момент своей смерти — не в состоянии помрачения, как его отец, но отчетливо, и при полном сознании, и с ощущением счастья.

Но кто вообще это говорит?

Или — кто может вместить в одну длинную фразу реплики разных действующих лиц, целый диалог, написанный в технике отчасти прямой, отчасти несобственно-прямой речи? Вот так, например, может это выглядеть (с. 75-76; реплики я выделила полужирным шрифтом. — Т. Б.):

Да-да-да, немецкий у Нэгели совершенно безупречен, лишен акцента, безукоризнен: гость говорит даже лучше, чем сами немцы (Хаха! Грммпффф!); Нэгели... — ах, вздор, он, Хайнц, отныне будет называть его просто Эмилем; и вот уже Хайнц Рюман согнутым указательным пальцем примагнивает, буквально притягивает — будто тот действительно все это время ждал, прячась, как Мефистофель, за мраморной колонной, — второго немца, контрастной, можно сказать, наружности, напоминающего полуночное видение: темная кожа, темная, падающая на лоб, шевелюра — маслянисто-черная, с пробором посередине; brutальные кисти рук, хорошо сидящий костюм с подбитыми ватином плечами; большой — не человек, а целый дом, — элегантный, мощный, и на мизинце золотое кольцо-печатка; вот этого, похожего на дубовый шкаф, его здешние друзья называют Путци, Путци Ганфштенгл, смеется Хайнц; и теперь: Путци откидывает полупиджака, вывихривает карманные часы, кругообразным движением руки отщелкивает крышку, театрально подмигивает, приподнимая одну бровь — как Яннингс, — в сторону циферблата: что у нас, дескать, ага, уже половина третьего, а мы все еще ни в одном глазу; теперь: я вас приглашаю,

самое время немного поразвлечься втроем в Берлине (темное верхнебаварское, с вибрирующим язычком, «р» в словах *поразвлечься, втроем и Берлин*).

Или — вдруг дать свою субъективную оценку будто бы объективно описываемому персонажу? Как это происходит здесь (с. 92; выделение полужирным шрифтом мое. — Т. Б.):

Гугенберг стоит, широко расставив ноги <...>; и он слегка склоняет голову к плечу, и проводит пальцами сквозь щетину волос, и лыбится, как мерзкая свинья, каковой он в самом деле является.

Как ни странно, ответ на этот вопрос есть в самом романе, и он выражен — на сей раз — очень простой фразой. В конце романа о Нэгели говорится (с. 141): «Он показывает одну из „сырых“ версий своего фильма, который он назвал так же, как эту книгу... (den er so genannt hat wie dieses Buch)».

«Эта» книга называется «Мертвые», и, выходит, «назвал» ее так не кто иной, как Нэгели, хотя на обложке значится другой автор: Кристиан Крахт. Ну хорошо, а о чем же идет речь в *фильме* Нэгели? Да все о том же — о том же, что и в книге (там же):

Пианистка и, к сожалению, совершенно бездарный виолончелист сопровождают своей игрой череду черно-белых, беззвучно вспыхивающих картин: зрители видят какого-то японца и светловолосую молодую женщину, он читает вслух из газеты, в открытой машине; потом — мячик для гольфа, удаляющийся по эллиптической дуге в небо; заснеженный конус потухшего вулкана; темный чулан, набитый не имеющей ценности старой рухлядью; смазанные, нерезкие силуэты животных, смахивающих на бурых медведей; крупным планом — руки азиатских рыбаков, штопающих свои сети; долго тянущаяся сцена с растоптанным бумажным стаканчиком... Не все зрители до конца остаются в бодрствующем состоянии.

«Черно-белые картины» — уж не те ли, что порождаются определенной расстановкой черных букв на белом листе бумаги?

Перед нами — типичная рекурсия, роман о том, как Кристиан Крахт пишет свой роман и как вообще он предлагает писать романы; и, да, это похоже на японский театр Но, но скорее — в том понимании, какое придавал ему Эзра Паунд. То есть — встречи персонажей происходят в голове самого Крахта? Очень может быть, судя по некоторым «оговоркам» (с. 118, 114 и 93; курсив мой. — Т. Б.):

Задремав наконец ранним утром, она [Ида], несколько боязливо, вступает — после того как спустилась по длинной, обрамленной цветущими вьющимися растениями улице и, добравшись до ее неожиданного конца, не без труда открыла тяжелую, резную деревянную дверь, — вступает в царство мертвых, в тот промежуточный мир, где сновидения, фильмы и воспоминания навещают друг друга <...>.

Амакасу и Нэгели еще в прихожей — так сказать, сновидчески — в порядке анамнеза обнюхали друг друга и удостоверились в истинной сущности каждого; обычно среди людей их сорта на это требуются какие-то доли секунды, после чего они друг друга игнорируют: путь от возрождения к возрождению слишком утомителен и ужасен, чтобы делить его с прочими посвященными. Мертвые — бесконечно одинокие существа, между ними нет никакой сплоченности: они рождаются одинокими, умирают и возрождаются — тоже одинокими. <...> За столиком напротив, по ту сторону прохода, теперь внезапно оказался новый посетитель: Фриц Ланг, который, с копией «Завещания доктора Мабузе» в багаже, тоже направляется в парижское изгнание, как будто какой-то усталый полубог специально измыслил такую комбинацию...

А как же японская эстетика? Она действительно лежит в основе структуры этого романа, однако подобна — здесь — описанному Крахтом Токио (с. 104):

Токио — это воодушевляющая полифония модерна, но одновременно глубокая, глубочайшая древность; город, который кажется совершенно свободным от позора вульгарности.

Вообще, если специально на этом сосредоточиться, можно заметить, что в «Мертвых» говорится очень много всего о задачах литературы (или: искусства вообще?) и проблемах поэтологии (с. 20-21, 101, 105, 106, 106; курсив мой. — Т. Б.):

Среди них была и «Ветряная мельница» швейцарского режиссера Эмиля Нэгели: простая история <...>, которая своей *неспешной повествовательной манерой* напоминала фильмы Одзу и Мидзогути и, по его мнению, представляла собой попытку дать определение трансцендентному, духовному; Нэгели несомненно удалось, *пользуясь кинематографическими методами, показать присутствие — внутри бессобытийной повседневности — Священного, Невыразимого.* <...>

Но все же, как утомительны эти тройные выверты, думает про себя Нэгели, хоть они и являются совершенным выражением высокоразвитой культуры, которая умеет выражать себя *в формах, одновременно крайне искусных и отличающихся величайшей естественностью.* <...>

Он должен придумать для себя что-то новое, что-то еще никогда не существовавшее, пусть это и будет нечто ошибочное — да, именно в этом вся суть; уже недостаточно хотеть создать — посредством фильма — некую прозрачную мембрану, которая, может быть, позволит *одному* из тысячи зрителей распознать темный, удивительный колдовской свет, таящийся за вещами. *Он должен создать что-то такое, что будет, с одной стороны, в высочайшей мере искусным, а с другой — вполне автореферентным.* То хмельное видение, которое явилось ему много недель назад, в Берлине, у Кракауэра и Айснер, и из-за которого он приехал в Японию, просто показало ему

возможность — что вообще можно ступить на новый путь; но теперь он должен в самом деле совершить патетичный жест: снять фильм, распознаваемо искусно построенный, который будет восприниматься публикой как маньеристский⁶ и, главное, — как совершенно анахроничный. <...>

Вместо всего этого Нэгели должен суметь изобразить метафизику современности, со всеми ее гранями, — изнутри нынешней эпохи. <...>

...и в данный момент Нэгели воспринимает это так, как если бы мог ненадолго принять на себя всю боль и жестокость мира и перевернуть их, превратить во что-то другое, хорошее: как если бы мог посредством своего искусства исцелять.

И, опять-таки, эти высказывания перекликаются с японскими представлениями:

(о сочетании искусности и естественности, Григорьева, с. 47):

По словам Д. Т. Судзуки⁷, «каждый миг человеческой жизни в той мере, в какой он стал выражением внутренней сути, изначален, божествен, творится из ничего и не может быть восстановлен. Каждая индивидуальная жизнь, таким образом, есть великое произведение искусства. Сумеет или не сумеет человек сделать ее превосходным, неподражаемым шедевром, зависит от степени его понимания Пустоты (шунья), действующей в нем самом».

(о том же — в трактате Дзэами Мотокиё, Дзэами Мотокиё, Часть седьмая [2]):

В общем-то при пении мелодия — это твердый образец; [доставляемое пением] удовольствие есть результат искусности

6 «Маньеризм» — один из главных упреков, предъявляемых рецензентами Кристиану Крахту.

7 Судзуки Дайсэцу (1870–1966) — японский теоретик дзэн.

[актера]. Так и в танце: фигура есть усвояемый образец; манера ее воссоздания есть дело искусства.

(о патетичности, Григорьева, с. 113):

Ни подробное описание событий, ни жизненность характеров <...>, продолжает он, не могут вызвать ощущение достоверности — это достигается только «пафосом», «пафос» же выражается в смешанном чувстве «меланхолии, эlegantности и недеяния». Это чувство олицетворяло жизнеощущение тех, кто создавал культуру такого уникального периода, как Хэйан, — его навевала смена времен года. «Пафос», по мнению Макото Уэда⁸, создает впечатление реальности в большей степени, чем описание исторически достоверных событий. Ритм более реален, чем сами вещи, и потому назначение искусства в том, чтобы уловить и передать этот ритм.

(о «маньеризме», Анарина, О драме и театре Но, с. 32):

Образность языка — прямой и наиболее непосредственный путь передачи затаенного переживания. Поэтому язык драм метафоричен, насыщен аллюзиями, цитатами из знаменитых китайских и японских поэтических антологий, игрой слов.

Нэгели мечтает сделать что-то «анахроничное». В книге его искания явно противопоставляются тем фильмам, которые снимаются в Голливуде или вот-вот начнут сниматься в нацистской Германии. Но дело не только в фильмах. Дело скорее в самом отношении к человеку, к человеческой личности. В романе мы сталкиваемся с какой-то странной игрой вокруг имени главного персонажа (с. 18; курсив оригинала. — Т. Б.):

Филипом называл его отец на всем протяжении своей жизни. Сорок пять лет проецировал на него эту жестокость, плохо закамуфлированную под юмор, — так, будто не знал, что сына

8

Макото Уэда (р. 1931) — современный японский литературовед.

зовут Эмилем, нет, будто не хотел знать; Филип — железный, спокойный, порабощающий оклик, с ударением на первом «и». Потом, когда постоянное ожидание того или иного наказания, того или иного неприятного поручения уже впечаталось в сознание ребенка, затем подростка, его наконец стали называть, нежно и целительно, *Фи-ди-бус* — уменьшительно-ласкательной формой какого-то имени, которое вообще не принадлежит ему.

Имена здесь, видимо — судя по значению, которое им придается, — несут на себе символическую нагрузку. Имя Эмиль вызывает только одну правдоподобную ассоциацию — с романом Жан-Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании». Имя Филип — в данном контексте — как будто ни о чем не говорит. Тем более заманчиво воспользоваться единственной, возможно, все-таки имеющейся в романе подсказкой (речь идет об автомобильной поездке Нэгели по Берлину, с. 81; курсив мой. — Т. Б.):

И над ними сверкает, уже далеко не в первый раз — как будто они все время ездят по кругу, — ядовито-зеленая неоновая реклама компании «Филипс», восхваляющая преимущества пентодов.

«Филипс» — основанная в 1891 году нидерландская фирма, которая к 1933 году стала крупнейшим производителем радиоприемников и радиоламп в мире. В 1999 году в Нидерландах ее основатели, братья Антон и Жерар Филипс, посмертно были удостоены звания «Лучшие предприниматели XX столетия». Возможно, для Крахта слова «Филипс» / «Филип» (как имя Нэгели) ассоциируются с техническим прогрессом, идеалом человека-предпринимателя, «произведением искусства в эпоху его технической воспроизводимости», если воспользоваться выражением Вальтера Беньямина. В противоположность *радиолампам*, выпускаемым фирмой «Филипс», *Фидибус* — еще одно имя Нэгели — это *используемый как воспламенитель горящий жгут из листа бумаги* (см. комментарий на с. 146): отнюдь

не худшее определение для художника⁹. Между прочим, противопоставление яркого электрического освещения, характерного для европейцев, сумеречности традиционного японского жилища — одна из главных тем эссе Дзюнъитиро Танидзаки «Похвала тени»¹⁰, которое заканчивается словами (см.: *Танидзаки*):

Я желал бы снова вызвать к жизни постепенно утрачиваемый нами «мир тени», хотя бы в области литературы. Мне хотелось бы глубже надвинуть карнизы над дворцом литературы, затемнить его стены, отнести в тень то, что слишком выставлено напоказ, снять ненужные украшения в его залах. Я даже не претендую на то, чтобы это было сделано во всех домах. Достаточно хотя бы одного такого дома. Отчего бы не попробовать погасить в нем электричество и посмотреть, что из этого получится?

Нэгели (уже после смерти отца) слышит слово «Фидибус» дважды, и оба раза — в связи со значимыми душевными озарениями: когда вступает на территорию некоего токийского храма (с. 109) и когда странствует по безлюдному Хоккайдо (с. 135):

Механическая птица из искусно раскрашенной жести сидит там, на дереве, на ветке, чистит клювом свою одежду из перьев и щебечет: *Фи-ди-бус*. Цветок вишни падает, умирая — умирает в падении, — это и есть совершенство.

9 Имя Ида является производным от Идунн. Так звали в скандинавской мифологии богиню вечной юности, *жену бога поэзии и красноречия* Браги. Ее похитил у Браги, с помощью Локи, великан Тьяцци, которого Локи потом убил — сбросил с неба вниз. Эта мифологическая коллизия, возможно, просвечивает через «любовный треугольник» Нэгели — Ида — Амакасу и сцену убийства Амакасу Чаплином.

10 О путешествии в Японию с целью приобретения этой книги Дзюнъитиро Танидзаки (оказывается, что там ее никто не знает) и о покупке ее по возвращении, через Интернет, идет речь в очерке Кристиана Крахта «Похвала тени», напечатанном в книге «Желтый карандаш» (2000).

Лисье семейство сопровождает его на протяжении многих дней, соблюдая безопасную дистанцию; птицы, гнездящиеся здесь, щебечут *фи-ди-бус* своим тянущимся по небу — на запад — товарищам.

«Механическая птица из искусно раскрашенной жести», возникающая в крахтовском Токио совершенно ниоткуда, немотивированно, — не есть ли это емкий символ искусства, к которому стремится Нэгели: «одновременно крайне искусного и отличающегося величайшей естественностью», «автореферентного», «маньеристского», «анахроничного»?

Нэгели/Крахт даже заранее предчувствует, как на такие «фокусы» («фокус» — еще одно значение слова «фидибус») может отреагировать критика (с. 141):

Здесь [на показе снятого Эмилем Нэгели фильма «Мертвые». — Т. Б.] собралось несколько заинтересованных журналистов, также друзья, которые на следующий день будут, одобрительно смеясь, показывать Нэгели газеты, где его величают авангардистом и сюрреалистом, а в «Новой цюрихской газете» — дебилом.

У Нэгели, кажется, имеется литературный предшественник. Это Юхан Нильсен Нагель — эксцентричный чудака в канареечно-желтом костюме, *Ausländer des Daseins* («иноземец бытия»), как он себя величает, — персонаж романа Кнута Гамсуна «Мистерии» (1892; немецкий перевод 1894). Речь идет о том самом романе, по которому Нэгели когда-то собирался снять фильм (с. 33). Из такого проекта, правда, ничего не выходит, однако и в самом конце романа Нэгели еще раз вспоминает о Гамсуне (с. 142): «Может быть, говорит он себе, может, и стоило бы еще раз позвонить в дверь к Кнуту Гамсуну».

В образе Нагеля молодой Гамсун, по мнению большинства исследователей, изобразил себя — точнее, противоречивость своей внутренней жизни, ее «мистерии». Роман и построен, в некотором смысле, как проза Кристиана Крахта — без связного сюжета, в виде

череды разрозненных сцен. Вот что пишет об этой прозе англо-американский литературовед Джеймс Вуд (*James Wood*, р. 16-19; русский перевод цитаты из романа: *Мистерии*, с. 155):

В «Голоде» (1890), «Мистериях» (1892) и «Пане» (1894) этот норвежский автор положил начало той разновидности модернистского романа, которая, по большому счету, закончилась с Беккетом, — роману о сумеречных состояниях сознания и ощущении своей отчужденности, со скачками сюрреализма, с дикарской фикциональностью. <...>

В начале «Мистерий» Нагель, как там говорится, вдруг разом очнулся от своей задумчивости. Он один в гостиничном номере, но Гамсун комментирует: «...движение, которое он при этом сделал, было таким неестественно резким, что выглядело нарочитым; можно было подумать, будто он так долго пребывал в оцепенении только для того, чтобы как можно более эффектно из него выйти, хотя и был один в комнате». Такой персонаж уже стал своей собственной аудиторией, а читатель теперь — и аудитория, и персонаж. Потому что читатель так же мало знает об этом персонаже, как и сам персонаж. В ранних романах Гамсуна персонаж не может лгать ни нам, ни себе, потому что это предполагало бы наличие хоть какого-то стабильного — подвергаемого обману — Я. Такие персонажи говорят с нами посредством потока сознания, но сам этот поток, возможно, представляет собой череду намеренных фантазий. Мы не можем это узнать, что противоречит существенной предпосылке таких внутренних монологов, заключающейся в том, что они должны нам помочь приблизиться к чьей-то душе или глубже погрузиться в нее. По Гамсуну, душа бездонна. Гамсун взорвал поток сознания в тот самый момент, когда развил этот прием больше, чем это когда-либо удавалось любому другому автору.

Частое обращение к приему передачи потока сознания (у Крахта — с включением несобственно-прямой речи) сближает прозу Гамсуна

и Кристиана Крахта с эстетикой театра Но (см.: Анарина, *О драме и театре Но*, с. 33–34):

Драма Но лишена драматической речи (если исходить из традиционных европейских представлений о природе таковой), поскольку она почти сплошь эпична или лирична по языковому строю. В ней человек не действует, а повествует, рассуждает или чувствует вслух. Тем не менее, это произведение, предназначенное для сцены, ибо рассказы и рассуждения заряжены глубоким внутренним драматизмом, сопровождаются показом, игрой, написаны с расчетом на эту игру прежде всего.

Нагель, как и Эмиль Нэгели, переживает однажды озарение, ощущение своего единства с миром, и само это описание напоминает эпизод блужданий крахтовского Нэгели по Хоккайдо, мысль о «великом гуле по ту сторону Бога» (*Мистерии*, с. 191–192; Крахт, *Мертвые*, с. 101, 134–136 и 124; курсив мой. — Т. Б.).

И снова он как бы плыл по небесному океану, закидывал серебряную удочку и напевал. И лодка его из благоуханного дерева, и весла сияют, как белые крылья, и парус — полумесяц голубого шелка...

Он дрожал от радостного возбуждения, забыл обо всем на свете и отдался жгучим солнечным лучам. Он словно опьянел от тишины, ничто не разрушало колдовства этих минут, *только откуда-то сверху доносился мелодичный мягкий звук, похожий на шум ветра, — это гудела машина вселенной, это бог крутил свое колесо. <...> Кто-то вдруг позвал его, и он ответил «да»; он приподнялся, опираясь на локоть, и огляделся — никого не было видно.* Он еще раз крикнул «да!» и прислушался, но никто не отозвался. Это было странно, он так отчетливо слышал, что кто-то назвал его по имени; но он тут же перестал об этом думать, ведь ему могло и померещиться, во всяком случае, он не допустит, чтобы ему мешали. Он был в каком-то странном состоянии,

каждая клеточка его тела налилась физическим ощущением блаженства, каждый нерв ликовал, и кровь пела в жилах, он чувствовал свое нерасторжимое сродство с природой — с солнцем, с горами, со всем, что его окружало, *каждое дерево, каждая кочка, каждая травинка казались ему его вторым «я»*.

Нагель в итоге совершает самоубийство, Нэгели же такую мысль — сформулированную неким литератором, *alter ego* Юкио Мисимы (см. комментарий на с. 165)¹¹, — с ужасом отвергает (с. 124–125).

Тем не менее, Нэгели связывает с гамсуновским Нагелем не только имя (Нэгели, «ноготок» — швейцарская уменьшительная форма от Нагель), но и, скажем, характерная манера поведения: «Он склонил голову набок, и во всем его облике было что-то загадочное» (*Мистерии*, с. 317); «...и он молча спрашивал себя (слегка склонив голову набок)...» (Крахт, *Мертвые*: с. 57); «Нэгели уже не особенно слушает: он откидывается назад, слегка склоняет голову набок, как всегда в присутствии гениального...» (*там же*, с. 116). Впрочем, та же манера один раз приписывается и Гугенбергу (*там же*, с. 92): «...и он слегка склоняет голову к плечу, и проводит пальцами сквозь щетину волос, и лыбится, как мерзкая свинья, каковой он в самом деле является».

Привычка Нэгели грызть ногти или кончики пальцев тоже отсылает к одному из гамсуновских героев — персонажу романа «Голод». Вот что об этом пишет Джеймс Вуд (*James Wood*; *Голод*, с. 97):

Это совершенно логично, в логике христианской перверсии, что Танген начинает есть самого себя, как это происходит в одной из самых шокирующих сцен «Голода», когда он сует указательный палец в рот и начинает его сосать: «А не укусить ли его? Недолго думая, я закрыл глаза и стиснул зубы». Это логично, потому что если целью души является бесконечное смирение — а именно так, похоже, обстоит

11 Самый первый эпизод романа «Мертвые», где некий японский офицер совершает самоубийство, тоже переключается с возвеличивания идеи самоубийства у Юкио Мисимы — например, в новелле «Патриотизм».

дело с Тангеном, — то человек всегда может стать еще более смиренным. Но быть в самом деле смиренным — значит не существовать, быть съеденным, как некоторые знаменитые мученики съедали себя. С другой стороны, если быть вполне смиренным действительно значит «не существовать», тогда Я, как бы оно ни было редуцировано, всегда остается не-смиренным, сопротивляющимся.

В романе «Мертвые» привычка грызть ногти — символ униженности человека (в нынешней его жизни) и непреодоленных детских травм. Она свойственна не одному только Нэгели (с. 109–110):

Ида большим и указательным пальцами вытягивает — из-под рукавов — манжеты блузки, как если бы хотела спрятать от японца свои запястья <...>. Ее руки не особенно элегантны, и по ночам она грызет ногти, пока не появятся заусеницы и кровь, — обстоятельство, которое в дневное время она по возможности пытается скрывать. Амакасу, который тоже грызет ногти, разработал специальный метод, как заставить их расти — и обкусывать только в такой мере, чтобы они сохранили приличную длину.

Может быть, именно на освобождение человека от этой униженности и возлагает свои надежды Кристиан Крахт. Главный герой «Мертвых», как и любой из нас, состоит из брэнной оболочки, «Нэгели», которая так легко становится униженной и страдающей, и чего-то неразрушимого, таящегося внутри, как бы это ни называть — «фидибусом» или «огнем, спящим в кремне». Потому в последней строке «Мертвых» — после рассказа о страшной смерти Иды — обычной для нашего времени реакции журналиста на эту смерть противопоставляются «анахроничные» слова Гёльдерлина (или: Гёльдерлина и Крахта), в которых нет никакого осуждения погибшей или даже просто суждения о ней, но которые возвращают ей человеческое достоинство (с. 145):

Полуобнаженное тело Иды осторожно укладывают на носилки; но прежде, чем их задвигают в труповозку, некий журналист успевает нащелкать несколько снимков ее жестоко изуродованного лица — позже он их продаст журналу, специализирующемуся на сенсационных смертях. В этих же заметках (...in diesen Schriften, то есть в этой, сейчас читаемой нами книге. — Т. Б.) пусть значится, что она была словно огонь, который дремлет в кремне.

* * *

В 2016 году роман Кристиана Крахта «Мертвые» был удостоен литературной премии имени Германа Гессе (города Карлсруэ) и, чуть позже, Швейцарской книжной премии. Швейцарское жюри высоко оценило этот роман как «оммаж немому кино и как историческое исследование, находящее в истории материал и для политического анализа современности».

Известный немецкий литературный обозреватель Денис Шек закончил свое видеоинтервью с Крахтом, показанное по немецкому телевидению накануне выхода романа, словами: «Этот роман означает для литературы то же, что означал звуковой фильм для кино: революцию» (см.: *Denis Scheck*).

Кристин Стеенбок в своей рецензии на роман интерпретирует эту фразу так (см.: *Kristin Steenbock*):

Может быть, Денис Шек, когда сказал, что новый роман Кристиана Крахта означает для литературы то же, что означал звуковой фильм для кино, имел в виду вот что: что здесь создается новая парадигма, которая перемещает читателя на какой-то иной уровень восприятия. Парадигма по ту сторону обычного ритуала, загоняющего литературу в пространство между двумя книжными обложками. И — что всегда имеются культуры, закрывающиеся от новых миров.

Романы Кристиана Крахта вызывают недоуменное (не связанное с пониманием) восхищение и (сопряженное с непониманием) раздражение, причем градус этих противоречивых чувств только возрастает в последнее время — с момента публикации в 2012 году романа «Империя». В частности, многочисленные отрицательные отклики вызвало упомянутое видеосообщение с Денисом Шеком, в котором Кристиан Крахт появляется, как бы приняв на себя роль Эмиля Нэгели: он демонстративно вытягивает из-под рукавов манжеты, он одет, как Нэгели, — в «английский (?)», с почти незримым рисунком, темно-коричневый шерстяной костюм, чуть-чуть коротковатые брюки»; он, наконец, говорит, что ненавидит Чарли Чаплина, который в свое время был «поп-звездой», — а потом поправляется: «собственно, я его не ненавижу»... Но он (в точности как Эмиль Нэгели — Иду) уже проклял Чаплина — сделав его в своей книге убийцей, — и только после этого (опять же как Нэгели — Иду) перестал ненавидеть...

Ситуацию с рецепцией текстов Крахта в этот последний период его творчества, пожалуй, лучше других описал литературовед Ййома Мангольд в рецензии на роман «Мертвые» (см.: *Ijoma Mangold*):

Язык Крахта — одновременно претенциозный и прецизионный (*preziös und präzise*). Наигранный и грациозный. Его звучание воздействует как наркотик, потому что радикально оставляет позади фетишизацию реальности, характерную для нынешней немецкой литературы. <...>

Крахт конструирует истории — филигранные, меланхоличные и избыточные смыслами, — которые невозможно свести к какому-то однозначному сообщению. И все же очарованный читатель этого необычного произведения искусства испытывает чувство, что Крахта и на сей раз вело чутье к проблемам, связанным с диагностикой времени. Этот роман черпает свою энергию из радикального культурализма. Он рассказывает, как мир тридцатых годов становился все более жестоким из-за культур-шовинизма.

И одновременно — апеллирует к тем смысловым ресурсам, которые готова нам предоставить культурная традиция. В этой напряженной амбивалентности и заключена его значимость. <...>

Отец Эмиля Нэгели, от которого тот претерпел столько страданий, умирая, хочет дать сыну последнее напутствие, но ему удается только выдохнуть: **H** («ха»). В это **H**, как ни удивительно, можно вложить какой угодно смысл, но самое удивительное в крахтовском чудо-романе — что он гибко приспособляется к любой интерпретации. **H** — это Hollywood (Голливуд)? Или — Hölderlin (Гёльдерлин)? Или — Handwerkliche («ремесленное»)? «Было бы супер, если бы **H** означало ремесло, — говорит Крахт. — „Ремесленное“ — это тоже нечто типично японское. Искусство — ложный путь, правильный путь — ремесло. Идеал — то, что вырезано из дерева анонимным мастером. Фигура Христа, изготовленная исключительно во славу Божию. А индивид — *forget about him*¹²».

Кристиан Крахт, с его прерафаэлитской тоской, — самый индивидуальный голос в нынешней немецкой литературе.

Татьяна Баскакова

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Автореферентность* — Автореферентность (alephegg.narod.ru/Alphabet/AutoRef.htm).
- Анарина* — Анарина Н. Г. Учение Дзэами об актерском искусстве; в: *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн), или Предание о цветке (Кадэнсё). М.: Наука, 1989. С. 4–49.
- Анарина*, *О драме и театре Но* — Анарина Н. О драме и театре Но; в: *Ёкёку* — классическая японская драма. М.: Наука, 1979.
- Гёльдерлин* [*Садовский*] — Гёльдерлин Ф. *Гиперион*. Стихи. Письма / Пер. Е. А. Садовского. М.: Наука, 1988.
- Гёльдерлин* [*Самойлова*] — Гёльдерлин Ф. *Гиперион* / Пер. Н. А. Самойловой. М.; СПб.: Летний сад, 2014.
- Голод* — Голод, в: *Гамсун К. Голод. Мистерии*. Пан. Виктория / Пер. Ю. Балтрушайтиса. Минск, 1989.
- Григорьева* — Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
- Демонический экран* — Айснер Л. Демонический экран / Пер. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010.
- Дзэами Мотокиё* — Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн), или Предание о цветке (Кадэнсё). М.: Наука, 1989.
- Империя* — Крахт К. Империя. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Китаро Томеи* — Китаро Томеи. Существа, населяющие Токио и окрестности (monogatari.mybb.ru/viewtopic.php?id=59).
- Мистерии* — Мистерии; в: *Гамсун К. Голод. Мистерии*. Пан. Виктория / Пер. Л. Лунгиной. Минск, 1989.
- Морозова* — Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первоисход сценического языка: Автореферат. М., 2004.
- Танидзаки* — Дзюньитиро Танидзаки. Похвала тени / Пер. М. Григорьева. М.: Азбука-Классика, 2006.
- Флобер* — Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. / Пер. А. Андрес, А. Косс, Н. Кулиш, Т. Хмельницкой, И. Шафаренко, С. Шлапоберской. М.: Художественная литература, 1984.
- Форд Мэддокс Форд* — Форд Ф. М.. Солдат всегда солдат. Хроника страсти / Пер. Н. Рейнгольд. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2004.
- Эзра Паунд* — Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003.
- Юкио Мисима* — Мисима Ю. Исповедь маски / Пер. Г. Чхартишвили. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016.
- Akitoshi Nagahata* — Akitoshi Nagahata. Pound's Reception of Noh Reconsidered: The Image and the Voice; in: *Ezra Pound. Language and Persona* (Quaderni di Palazzo Serra 15) / Ed. Massimo Bacigalupo and William Pratt. Genoa: Universita degli Studi di Genova, 2008. P. 113–125.
- Andenken an Hyperion* — Rainer Nägele. *Andenken an Hyperion*; in: *Hansjörg Bay (Hrsg.)*. Hyperion — terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman. VS Verlag für Sozialwissenschaften GmbH, 1970.
- Buddhism in Noh* — Royall Tuler. Buddhism in Noh; in: *Japanese Journal of Religious Studies*, 1987, 14/11.
- Denis Scheck* — Denis Scheck. Christian Kracht: Die Toten. Druckfrisch Video. ARD Mediathek (www.ardmediathek.de/.../Druckfrisch/Christian-Kracht-Die-Toten/...)

- Ijoma Mangold* — *Ijoma Mangold*. Christian Kracht: „Ich bin ein schlimmer Nostalgiker“; in: Die Zeit Nr. 37/2016, 11. Oktober 2016 (www.zeit.de ›...› Jahrgang 2016 › Ausgabe: 37).
- James Wood* — *James Wood*. Addicted to Unpredictability; in: London Review of Books, 1998, vol. 20, No 23.
- Japan* — *Choy Lee Khoon*. Japan — between Myth and Reality. World Scientific Publishing Company, 1995.
- Kanawa* — Noh Plays DataBase: Kanawa (Iron Trivet): Synopsis and Highlight. (www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html)
- Kristin Steenbock* — *Kristin Steenbock*. Christian Kracht — Die Toten. Eine Phänomenologie des Klartraums; in: Kultur, 20.9.2016 (dasfilter.com/.../buchrezension-christian-kracht-die-toten-ein...)
- Roosevelt's Secret War* — *Joseph E. Persico*. Roosevelt's Secret War. FDR and World War II Espionage. New York, 2002.
- Slaymaker* — *Slaymaker Douglas*. The Body in Postwar Japanese Fiction. Routledge, 2004.

Кристиан Крахт
Мертвые

Издатели:

Александр Иванов
Михаил Котомин

Выпускающий редактор:

Лайма Андерсон

Корректор:

Ася Аверина

Дизайн:

ABCdesign

Арт-директор:

Дмитрий Мордвицев

Дизайн-макет:

Даниил Бондаренко

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763 3227 или пишите:

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел.: +7 (499) 763 3595
info@admarginem.ru



Отпечатано в полном
соответствии с качеством
предоставленных материалов
в ОАО «Ярославский
полиграфический комбинат»
150049, г. Ярославль,
ул. Свободы, д. 97



9 785911 034412