

"тридцать семь" номер двенадцатый, осень 1977 года, ленинград

СОДЕРЖАНИЕ

I. Поэзия и проза

Леонид Аронзон. Стихи и прозаические отрывки.
Стенограмма вечера, посвященного памяти Леонида Аронзона

Бела Улановская Альбиносы. Рассказ.

2. Эстетика и критика

Игорь Суицидов. Хорхе-Луис Борхес и экзистенциальные предпосылки концептуального искусства.

3. Художественная жизнь

А. Гиряев. Взгляд и нечто.

Л. Корнилова. А. Чехов, Н. Михалков и русская интеллигенция.

4. ХРОНИКА

Религиозно-философский семинар в Ленинграде. Григорьева Галина. Современные проблемы религиозного пути.

"Шимпозиум". Елена Шварц. Из цикла "Горло стихий". Вода-убийца и спаситель. Статья об Аронзоне.

Выставки:

Квартирная выставка И. Захарова /Росса/. В приложении рисунки И. Захарова.
Квартирная выставка "Живопись В. Филимонова".

5. Из прошлого

Семинар "Проблемы свободного искусства". Ноябрь 1975 год. Отрывки выступлений, фрагменты дискуссии.

М. Козырева. "СПБ, семидесятые..."

Редакционная коллегия:

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 1**]

2

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА.

ЛЕОНИД АРОНЗОН

/1940-1970/

От редакции

Редакция журнала "37" считает своим долгом отметить память одного из наиболее значительных русских поэтов предшествующего десятилетия. 13 октября 1977 исполняется семь лет со дня трагической гибели Леонида Аронзона. Если не считать нескольких стихотворений Аронзона, опубликованных в альманахе "Аполлон", и двух стихотворений, которые напечатаны в московском "Студенческом меридиане", творчество этого по-настоящему самобытного и глубокого поэта до сих пор остается за пределами русского печатного слова. Однако стихи Аронзона распространены в Самиздате, имя его хорошо известно каждому, для кого современная русская поэзия есть явление живое и обладающее не только классическим прошлым, но и будущим.

Именно в будущее устремлена поэзия Аронзона. Сейчас он – один из наиболее "влиятельных" русских поэтов нового поколения, в последние годы влияние его, может быть, даже более серьезно, нежели влияние более удачливого в славе Иосифа Бродского. Мы далеки от того, чтобы противопоставлять этих двух поэтов, но имена их, возможно, соединит будущая история русской поэзии как антитезу внутреннего и внешнего, явного и тайного.

Утро

Каждый легко и мал, кто взошел на вершину холма.
Как и легко и мал он, венчая вершину лесного холма.
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в детей обращает вершина лесного холма!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
И вершину холма украшает нагое дитя!
Если это дитя, кто вознес его так высоко?
Детской кровью испачканы стебли песчаных осок.
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о рае венчает вершину холма,
Не младенец, но ангел венчает вершину холма,
то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!
Кто бы ни был дитя или ангел холмов этих пленник,
нас вершина холма заставляет упасть на колени,
на вершине холма опускаешься вдруг на колени!
Не дитя там – душа, заключенная в детскую плоть,
не младенец, но знак о том, что здесь рядом Господь.
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
посмотри на вершины: на каждой играет дитя!
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
это память о рае венчает вершину холма!

1966.

Песня

Ты слышишь, шлепает вода
по днищу и по борту вдоль,
когда те двое, передав
себя покачиванью волн,

лежат, как мертвые, лицо
покою неба обратив,
и дышит утренний песок,
уткнувшись лодками в тростник.

Когда я, милый твой умру,
пренебрегая торжеством,
оставь лежать меня в бору
с таким, как у озер, лицом.

1963

Послание в лечебницу

В пасмурном парке рисуй на песке мое имя, как при свече,
и доживи до лета, чтобы сплести венки, которые унесет ручей.
Вот он петляет вдоль мелколесья, рисуя имя мое на песке,
словно высохшей веткой, которую ты держишь сейчас в руке.
Высока здесь трава, и лежат зеркалами спокойных небыстрых небес
голубые озера, качая удвоенный лес,
и вибрируют сонно папиросные крылья стрекоз голубых,
ты идешь вдоль ручья и роняешь цветы, смотришь радужных рыб.
Медоносны цветы, и ручей пишет имя мое,
образуя ландшафты: то мелкую заводь, то плес.
Да, мы здесь пролежим, сквозь меня прорастает, ты слышишь, трава,
я, пришитый к земле, вижу сонных стрекоз, слышу только слова:
может быть, что лесничество тусклых озер нашей жизни итог:
стрекотанье стрекоз, самолет, тихий плес и сплетенье цветов,
то пространство души, на котором холмы и озера, вот кони бегут,
и кончается лес, и, роняя цветы, ты идешь вдоль ручья по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед,
проводя тебя, все зовут, ты идешь вдоль ручья, никого с тобой нет,
ровный свет надо всем, молодой от соседних озер,
будто там вдалеке из осеннего неба построен высокий и светлый собор,
если нет его там, то скажи, ради Бога, зачем
мое имя, как ты, мелколесьем петляя, рисует спокойный небыстрый и мутный
ручей,
и читает его пролетающий мимо озер в знойный день самолет.
Может быть, что ручей – не ручей, только имя мое.
Так смотри на траву, по утрам, когда тянется медленный пар,
рядом свет фонарей, зданий свет, и вокруг твой безлиственный парк,
где ты высохшей веткой рисуешь случайный, небыстрый и мутный ручей,
что уносит венки медоносных цветов, и сидят на плече
мотыльки камыша, и полно здесь стрекоз голубых,
ты идешь вдоль воды, и роняешь цветы, смотришь радужных рыб,
и срывается с нотных листов от руки мной набросанный дождь,
ты рисуешь ручей, вдоль которого после идешь и идешь.

Вроде игры на арфе чистое утро апреля.
Солнце плечо припекает, и словно старцы-евреи
синебородые, в первые числа Пасхи,
в каждом сквере деревья, должно быть, теперь прекрасны.
Свет освещает стены, стол и на нём бумаги,
свет – это тень, которой нас одаряет ангел.
Всё остальное после – сада стрекозы, слава,
как, должно быть спокойны шлемы церквей, оплывая
в это чистое утро, переходящее в полдень,
подобно арфе и кроме – тому, о чем я не помню.

1964

Лебедь

Вокруг меня сидела дева,
И к ней лицом, и к ней спиной
стоял я, опершись на древо,
и плыл карась на водопой.

Плыл карась, макет заката,
майский жук болотных вод,
и зеленою заплатой
лист кувшинки запер вход.

Лебедь был сосудом утра,
родич белым был цветам,
он качался тут и там.

Будто тетивою, круто
изгибалась грудь на нём:
он был не трелей соловьём!

1965

Всё ломать о слова заостренные манией копья,
в каждой зависти черной есть нетленная жажда подобья,
в каждой вещи и сне есть разврат несравнимый ни с чем.
Вот на листьях ручей. Так давай говорить о ручье.
Вот на листьях ручей. Это ранняя влага и свет.
Я смотрю на тебя, отраженного в дикой траве.
Просыпаться. Зачем? Ты во сне наклонишься к ручью,
я тебя ничему так до смерти и не научу.
О, забейся, как лист, и схватившись за ветвь, наклонись,
всё скользи по траве и цепляясь и падая вниз.
О язык отраженья, о вырванный с мясом язык,
повторяешь с трудом зазубренные кем-то азы.
Вот на листьях ручей. Ты к нему наклонись, не дыша.
Безглагольный зародыш под сердцем, всё та же душа.
Вот на листьях ручей. А над ним облака, облака.
Это снова скользит по траве, обессилен, рука.
Будут кони бродить, и к ручью наклоняясь, смотреть,
так заройся в ладони и вслушайся: вот твоя смерть.

Есть между всем молчание. Одно.
Молчание одно, другое, третье.
Полно молчаний, каждое оно –
есть матерьял для стихотворной сети.

А слово – нить. Его в иглу проденьте
и словонитью сделайте окно –
молчание теперь обрамлено,
оно – ячейка невода в сонете.

Чем более ячейка, тем крупней
размер души, запутавшейся в ней.
Любой улов обильный будет мельче,

чем у ловца, посмеющего сметь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!

1968.

I

На небе молодые небеса,
и небом полон пруд, и куст склонился к небу.
Как счастливо опять спуститься в сад,
доселе никогда в котором не был.
Напротив звезд, лицом к небытию,
обняв себя, я медленно стою.

II

И снова я взглянул на небеса.
Печальные мои глаза лица
увидели безоблачное небо,
и в небе молодые небеса.
От тех небес не отрывая глаз,
любясь ими, я смотрел на вас!

1967

Вторая, третья печаль...
Благоуханный дождь с громами,
прошел по древнему звуча –
деревья сделались садами!

Какою флейтою зачат
твой голос, дева молодая?
Внутри тебя, моя Даная,
как весело горит свеча!

Люблю тебя, мою жену,
Лауру, Хлою, Маргариту,
вмещенных в женщину одну.

Поедем, женщина, в Тавриду:
хоть я люблю Зеленогорск,
но ты к лицу пейзажу гор.

1968.

Что явит лот, который брошен в небо?
я плачу, думая об этом.
Произведением хвалебным
в природе возникает лето.
Поток свирепый водопада
висит, висит в сияньи радуг.
По небу расцвели ромашки,
я их срываю, проходя.
Там девочки в ночных рубашках
резвятся около дождя.
Себя в траве лежать оставив,
смотрю, как падет вода.
Я у цветов и речек в славе,
я им читаю иногда.
Река приподнята плотиной,
красиво в воздухе висит,
где я стреноженный картиной,
смотреньем на нее красив.
На холм воды почти садится
из ночи вырванная птица,
и пахнет небом и вином
моя беседа с тростником

1968

Здесь ли я? Но Бог мой рядом,
и мне сказать ему легко:
– О, как красива неоглядность
и одиночество всего!

Куда бы время ни текло –
мне все равно. Я вижу радость,
но в том, что мне ее не надо,
мне даже снится тяжело.

Однако только рассвело,
люблю поднять я веко ока,
чтобы на Вас, мой друг, на Бога,
смотреть и думать оттого:
– Кто мне наступит под крыло,
когда я под твоей опекой.

1969-1970.

Пустой сонет

Кто вас любил восторженной, чем я?
Храни вас Бог, храни вас Бог, храни вас Боже.
Стоят сады, стоят сады, стоят в ночах.
И вы в садах, и вы в садах стоите тоже.

Хотел бы я, хотел бы я свою печаль
вам так внушить, вам так внушить, не потревожив
ваш вид травы ночной, ваш вид ручья,
чтоб та печаль, чтоб та трава вам стала ложем.

Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в вас
поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами
сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад,
что полон вашими ночными голосами.

Иду на них. Лицо полно глазами...
Чтоб вы стояли в них, сады стоят.

1969.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 16**]

17

ВСЁ ЛИЦО: ЛИЦО – ЛИЦО,
ПЫЛЬ – ЛИЦО, СЛОВА – ЛИЦО,
ВСЕ – ЛИЦО. ЕГО. ТВОРЦА.
ТОЛЬКО САМ ОН БЕЗ ЛИЦА.

1969.

Вокруг лежащая природа
метафорической была:
стояло дерево – уroda,
в нем птица, Господи, жила.
когда же птица умерла,
собралось уйма тут народа:
– Пошли летать вокруг огорода,
Пошли летать вокруг огорода,
летали, прыгали, а что?
На то и вечер благородный,
сирень и бабочки на то!

Лето 1969.

Благодарю Тебя за снег,
за солнце на Твоем снегу,
за то, что весь мне данный век
благодарить Тебя могу

Передо мной не куст, а храм,
храм ТВОЕГО КУСТА В СНЕГУ,
и в нем, припав к Твоим ногам,
я быть счастливей не могу.

1969.

Мадригал

Рите

Как летом хорошо: кругом весна!
то в головах поставлена сосна,
то до конца не прочитать никак
китайский текст ночного тростника,
то яростней горошины свистка
шмель виснет над вместилищем цветка,
то, делая мой слог велеречив,
гудит над Вами, тонко Вас сравнив.

1969.

Вспыхнул жук, самосожженьем
кончив в собственном луче.
Длинной мысли продолженьем
разгибается ручей.

Пахнет девочка сиренью
и летает за собой,
полетав среди деревьев,
обе стали голубой.

Кто расскажет, как он умер?
Дева спит не голубой.
В небесах стоит Альтшулер
в виде ангела с трубой.

Уже в спокойном умиленьи
смотрю на то, что я живу.
Пред каждой тварью на колени
я встану в мокрую траву.

Я эту ночь продлю стихами,
что врут, как ночью соловей.
Есть благодать в музыке, в дыханьи,
в печали, в милости твоей.

Мне все доступны наслажденья,
коль все, что есть вокруг, – они.
Высоким бессловесным пеньем
уходят, возвращаясь, дни.

Ал. Ал.

Горацио, Пилад, Альтшулер, брат,
сестра моя, Офелия, Джульетта,
что столько лет, играя в маскарад,
в угрюмого Альтшулера одета.

О, о, Альтшулер мой, надеюсь, что при этом
и я Горацио, Альтшулер твой, Пилад,
и я – сестра твоя, одетая в наряд
слагателя столь длинного сонета.

Взгляни сюда – здесь нету ничего!
Мой друг, Офелий мой, смешить тобой легко!
Горацио моё, ты всем живая лесть,

но не смущайся: не шучу тобою –
где нету ничего, там есть любое,
святое ничего там неубывно есть.

Печально как-то в Петербурге.
Посмотришь в небо – где оно?
Лишь лета нежилой каркас
гостит в пустом моем лорнете.
Полулежу. Полулечу.
Кто там полудетит навстречу?
Друг другу в приоткрытый рот,
кивком раскланявшись, влетаем.
Нет, даже ангела пером
нельзя писать в такую пору:
"Деревья заперты на ключ,
но листьев, листьев шум откуда?"

1969.

Два одинаковых сонета

I.

Любовь моя, спи золотко мое,
вся кожей атласною одета.
Мне кажется, что мы встречались где-то:
мне так знаком сосок твой и белье.

О, как к лицу! О, как тебе! О, как идет!
весь этот день, весь этот Бах, все тело это!
и этот день, и этот Бах, и самолет,
летающий там, летающий здесь, летающий где-то!

И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть все уснет, пусть все уснет, моя живая!

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
отдайся мне во всех садах и падежах.

2.

Любовь моя, спи золотко моё,
вся кожей атласною одета.
Мне кажется, что мы встречались где-то:
мне так знаком сосок твой и бельё.

О, как к лицу! О, как тебе! О, как идет!
весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
и этот день, и этот Бах, и самолет,
летающий там, летающий здесь, летающий где-то!

И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
отдайся мне во всех садах и падежах.

ЗАПИСЬ БЕСЕД

I.

Чем не я этот мокрый сад фонарем,
брошенный кем-то возле черной ограды?
Мне ли забыть, что земля внутри неба,
а небо – внутри нас?
И кто подползет под черту, проведенную,
как приманка?
И кто не спрячется за самого себя, увидев
ближнего своего?

Я. – отвечаем мы.

Ведь велико желание помешаться.
Запертый внутри в одиночку возвожу себя
в сан Бога, чтобы взять интервью у Господа.
Больно смотреть на жену: просто Офелия,
когда она достает из прошлого века арфу,
пытаясь исполнить то, чего не может быть.
Или вырыть дыру в небе.
На белые костры церквей садятся птицы,
вырванные из ночи.
Или в двуречьи одиночества и одиночества,
закрыв ладонями глаза, нарушить сон сов, что
эту тьму приняв за ночь,
пугая мышь, метнуться прочь.
На лугу пасутся девочки, позвякивая нашейными
звонками.
Где нищий пейзаж осени приподнят старым дождиком,
там я ищу пленер для смерти.
И ем озерную воду, чтобы вкусить неба.
Свистнув реки по имени, я увожу их вместе с пейзажами.
И ем озерную воду, чтобы вкусить неба,
но как уберечь твою красоту от одиночества?
Очарован тот картиной,
кто не знает с миром встреч.
Одиночества плотиной
я свою стреножу речь.

Софья Мелвилл
Софья Рита
Софья Михнов
Софья Галецкий
Софья Данте
Софья Господь Бор
Пустые озера весов взвешивали миры и были в
равновесии.

III.

В. Хлебникову

Если б не был он, то где бы
был его счастливый разум?
Но возможно он и не был –
просто умер он не сразу.

И если был он где, то возле
своего сидел кургана,
где пучеглазые стрекозы
ему читали из "Корана".
И где помешанный на нежном,
он шел туда, ломая сучья,
где был беседой длинной между
живую кровь любивших чукчей.

И там, где маской Арлекина
заря является в тумане,
он там, где не был, всё покинул.
И умер сам, к чему рыдания?
И умер сам, к чему рыдания?
В его костях змеятся змеи,
и потому никто не смеет
его почтить засмертной данью.

IV.

Меч о меч ----- звук.
Дерево о дерево ----- звук.
Молчание о молчание ----- звук.
Вот двое юношей борононосцев.
Вот двое юношей думоносцев.
Вот юмор Господа Бога – закись азота!
И я восхитился ему стихотворением:
– Не куст передо мной, а храм КУСТА В СНЕГУ,
и пошел по улице, как канатоходец по канату,
и я забыл, что я забыл,
и я забыл, что я забыл.

Два фаллические стража
по бокам большой залупы –
то мечети пестрый купол
в дымке длинного пейзажа.
Черный воин в медном шлеме –
так мне виден Исаакий,
и повсюду вздохи, шелест,
будто рядом где-то маки.

Вот стрекоза звуколетит.
И все летящее летит.
И все звучащее звучит.

V.
БАБОЧКА
/трактат/

| | | |
|------------|---------|-------|
| ВСЮДУ | бабочка | летит |
| Неба | бабочка | летит |
| Славы | бабочка | летит |
| Михнова | бабочка | летит |
| Мыслью | бабочка | летит |
| Звуком | бабочка | летит |
| В виде | бабочки | летит |
| Верхом на | бабочке | летит |
| На фоне | бабочки | летит |
| На крыльях | бабочки | летит |
| НА НЕБЕ | БАБОЧКА | СИДИТ |

VI.

А я становился то тем, то этим, то тем, то этим,
чтоб меня заметили,
но кто увидит чужой сон?
Я вышел на снег и узнал то, что люди узнают только
после их смерти
и улыбнулся улыбкой внутри другой:
КАКОЕ НЕБО! СВЕТ КАКОЙ!

ОТДЕЛЬНАЯ КНИГА

В осенний час, внутри простого лета,
где бабочки – цитаты из балета,
стоите вы, от счастья хорошея,
и этот лес нам служит отраженьем,
раскроется бутон, а в нем – пчела...

Я не перечитывал написанного, потому что новое утро не обозначило следующего дня, но, помня, что в конце записей я размышлял о своей семейной картине, сразу же соединю паузу со второй, которая когда-нибудь да последует, любимым занятием моей жены. Несмотря на то, что мы уже много лет прожили вместе, я только недавно узнал, что самое приятное занятие для нее – дарение подарков. Когда она мне сказала об этом, я не только восхитился ею, но и воспринял такую прихоть, как самое верное и мое желание, скорее даже, как самое счастливое желание, осуществить которое сам я был неспособен. В этой прихоти сказались не столько доброта, сколько мудрость и опять же умение осязать радость. Получался некоторый театр, спровоцированный подношением, изысканность которого зависела от участников, но простор уже был дан. Но это, кроме всех других вариантов, один из них, и сетовала на бесталанность она зря, потому что такие переживание всегда только переживания, и даже в воспоминаниях.

Меня часто огорчало, что телесную красоту моей жены вижу я и никто на тех, кто мог бы отдать ей должное во всей полноте, о чем пишу я не смущаясь, хотя и сам могу довольно иронизировать над таким огорчением, но чтоб наслаждаться до конца, с кем-то обсудить надо, но жена меня любила, да если бы и случился адюльтер, то был бы для меня несчастьем, а не диалогом. Моя жена напоминала античные идеалы, но ее красота была деформирована удобно для общения, что и отличало красоту эту от демонстрации совершенства. Изю дня в день моя жена переступала с одинаковым лицом и телом, которые варьировались от ее отношения к зеркалу: "Я сегодня плохо выгляжу" или: "Мне это идет". Но бывали дни, когда она была так прекрасна, что меня тянуло встать на колени и умолять ее, о чем – безразлично. Даже если бы она становилась такой изумительной только однажды и на предельную краткость, и тогда бы я считал ее

2

прекрасной, ибо возможность являться совершенной присутствовала в ней. Она была так прекрасна, что я заочно любил ее старость, которая превратится в умирание прекрасного, а значит не нарушит его.

Забавно, что когда нас всех допрашивали по поводу несчастного убийства, все в один голос показывали, что жена моя на только что без упреков, но и вообще изумительная. Следствию знать это было нужно для того, чтобы выявить причастность каждого и всех разом.

...беспомощны, и мы ушли, оставив их на ночь, причем та цинковая ванна, которую мы открыли, стояла на другой, и, очевидно, тоже полной. Я не хотел туда идти и до сих пор жалею, потому что об этом думать нечего, здесь уже все решено, а теперь приходится об этом много думать и иногда бесконечно, как видеть одни и те же сны из-за нежелания проснуться окончательно и встать, когда на целый день какое-либо одно занятие, да и то к вечеру, а, может быть, и его нет.

Гоголя я люблю, даже не столько как писателя – как личность. Если бы мы с ним совпали веком и были б знакомы, то ни за что бы не сошлись близко и скорее всего – враждебно, но не так, чтобы враждовать: неприятны были бы, и лучше вовсе не знакомиться, ибо художник В-кий всем на него похож, кроме, кажется, таланта. Я давно заметил, что внешние совпадения обязывают и к духовным, но иногда в человеке бывает целая коллекция лиц, хотя это и не опровергает ничего. Мало того, один день можно быть деликатным, а следующий провести идиотом или без определений. У меня есть такая манера перенимать внешние дефекты людей или жесты их, мимику, и тогда нет ничего проще, чем почувствовать себя тем человеком и заставлять его разговаривать с самим собой. Это тоже целый театр. Но я себе не разрешаю слишком приближаться, а вот Ильин, убийца, теперь его можно так именовать, тот перенял человека и уже до самого инцидента не мог освободиться, хотя сам же мне говорил и написал в одном эссе значительную фразу, которая довольно глубока, если перестать быть снобом и отрешиться от претенциозности. "Мучительно приближаться". Суд не был в замешательстве – кого судить?, потому что у суда мало времени и совсем нет его на решение литературно-психологических проблем. Убил Ильин, но ведь перед тем была

длинная предыстория, в которой с ним произошла метаморфоза, и он уже от себя отделился и вряд ли, может быть, помнил, что он – Ильин, а не потому что все его жесты, манеры были теперь точь-в-точь, как у того, не говоря уже о мыслях и помыслах. Так что судить, возможно, следовало и не этого, а если и этого, то перед тем задуматься. Да и как можно судить, когда все рассматривается с точки зрения. А точек можно наставить сколько угодно. Точка – это концентрация тьмы. Мелочь.

Паркет в моей комнате высыхает, и каждый такой маленький взрыв напрягает меня, потому что в последнее время я беспрерывно жду безумия и боюсь его. Пока моя психика здорова, я знаю, что галлюцинации не превратятся в плоть и реальным будет только мой страх перед их появлением, когда же придет безумие, сумасшествие мнимое обретет плоть, и я увижу это. Еще по дороге домой меня пугало отсутствие снотворного и одиночество, к тому же еще привязалась фраза, которой я собирался начать какую-то прозу, фраза неудачная, дурновкусная: "В комнате пахло идиотом". На самом деле такой запах существует, ибо мне иногда приходилось посещать дом, где в квартире живет двадцатисемилетний блаженный, у которого разум остановился на совершенно детском возрасте, но это не оправдание фразе, да я б ее и не написал.

Когда я подошел к парадной двери, то я надеялся, что домой не пойду, а устроюсь на ночлег к кому-нибудь из знакомых, чтобы избежать бессонницы и одиночества. Но писательский инстинкт заставил меня сохранить настроение, а не убирать его, так что войдя в комнату, я тотчас сел за стол я начал записывать, привыкая к старости, потому что понимал, что начатое продлится до конца и я не изменюсь с годами. Изменения никакого предположить я не мог и любил свою жену как снотворное, как свет, которым избавляют себя от боязни. Но это полправды. Я вообще любил свою жену, с которой меня ждало бы счастье, если бы мы не были так одиноки. Я любил ее, вероятно, не столько за умение понимать всевозможные варианты страдания, проще оказать – за сострадание, сколько за верное понимание счастья, умение представлять его и замечать тут же, как оно являлось. Она могла

быть участницей радости, и с ней у меня связано много воспоминаний, которые бы при записи их воспроизводили этюды сельского лета с красными ягодами у железной дороги, с женщиной, счастливой от сбора, и от того, что все это есть и совсем не так, как бывает: есть то чего нету. Но извечные трагедии духа, которые и давали нам возможность так много любить друг друга и ценить это, тут же и разрушали все. Мы были настолько одиноки, что ее близость не только не отделяла от одиночества и страха, но еще более усугубляло и то и другое. Иногда я ждал, что она окажется оборотнем и прижимался к ее телу, чтобы быстрее совершилось страшное. Одинокими нас сделало счастье, потому что кто же нам был нужен? И кому мы со своей радостью? Так наша жизнь превратилась в фотографию, которая никогда не станет достоянием семейного альбома. Возможно, мы бы и завели, затеяли семейное счастье с качелями, детской и с теми ночами, когда дети просятся поспать рядом. Но я не мог осмелиться на деторождение из альтруистических соображений, понимая, что сотворение – акт насильственный, и никто не имеет на него права, ибо воля новорожденного не участвует в процессе. Сам я прожил сносную жизнь, но и она чаще всего была мне в тягость, а предположить еще более худший вариант труда не представляет. Я бы не осмелился создать существо, хотя бы только потому, что зачатием обреч бы его на страх перед смертью, не говоря уже о попутных несчастьях его быта.

Я бы, может быть, согласился и стал бы, если бы видел достойного партнера, но ни одного не видел, а лишь бы как – не хочу.

Ночью пришло письмо от дяди: "Каждый день приходится заставлять себя жить, засеивать свое небо остроумием, творчеством, подневольным весельем. Пытаться забором из каких-то встреч отгораживаться от одиночества, но, увы, небо не засеивается. Так и сидеть-с что-ли-с?"

– Качели, – сказал дядя, – возносили меня и до высочайшей радости и роняли до предельного отчаяния. Иногда каждый такой мах растягивался на месяцы, иногда хватало и секунды, но всякий раз крайнее состояние казалось мне окончательным.

– Жизнь, – сказал дядя, – представляется мне болезнью небытия... О, если бы Господь Бог изобразил на крыльях бабочек жанровые сцены из вашей жизни! – воскликнул дядя.

– Одиночество мое, – сказал дядя.

– Обладание мудростью, – сказал дядя, – выглядит теперь постыдным, хотя еще вчера я счастлив был возможностью учить.

– Я изрядно рассчитывал на наслаждение, которое получу от смерти, – сказал дядя, – но теперь не рассчитываю и на него. Природа и искусства мне остопиздили.

– Нет ничего, но и ничего тоже нет, – сказал дядя, – есть только, чего нет, но и то только часть того. Я пристально присмотрелся к тому, что казалось мне есть наверняка – нет того. И нет-нет, – сказал дядя.

– Зачем я себе? – воскликнул дядя.

– Однако, – сказал дядя, – если Бог явит себя, то я не знал большего счастья, чем любить его, потому что здесь не угадаешь, что реальность, что фантазия.

– Вот, – сказал дядя, любая участь не интересуется меня, ибо ни в памяти, ни в воображении не найти сносного состояния, а бульварный вопрос, что мне приятнее тишина или музыка, решил в пользу тишины.

Стирательная резинка вечности, слепой дозор, наделенный густоглазием, а также карманный зверинец: слоники, жирафчики, носороги-лилипутики, верблюдики – все до одного карликовые карлики или пейзаж, с грудной луной,

так что в конце концов я принял /поймал/ себя за летучую мышь: красавица, богиня, ангел мой, я и устье и исток, я и устье и исток!

Чей дольше я смотрел на это что, тем тише мне становилось. Передо мной столько интонаций того, что я хочу сказать, что я не зная, какую из них выбрать, – молчу.

Дядя был хронически несчастным человеком. Мед человечества: кувшин со множеством ненужных ему ручек, океан старцев в утробе времени, скачки ночных чудовищ.

Мы шли Невой мимо очаровательного, /несмотря на мороз/ ее пейзажа.
Смерть самое лучшее.

– Наконец-то конец, – буркнул дядя, – снег-с идет.

Шел снег-с.

Дядя попросил меня – я не отказался.

Одно – довольно продолжительное время – я был так счастлив, что прямо-таки чувствовал, что мы уже прошли через Страшный Суд и теперь живем по его решениям: одним – рай, другим – не рай, каждому дана жизнь такая, какую он заслужил предыдущей. По тому как я тогда был удачлив во всем /потом эти удачи выглядели уже не ими/, и вокруг был Гурзуф с гранатами, персиками и морем, то я предполагал, что предыдущая жизнь моя была /хоть временами/ угодной Богу.

Если бы и сам я и люди показывали на меня: Орфей!, я бы пошел в жаркие страны есть плоды их, их мясо, курить траву и цветы /моя невеста Р а мне бы их собирала/. Но я не люблю таких людей, как я.

– Где же хоть что-нибудь? – сказал дядя.

Знаете ли вы последнее, что сказал дядя:

"Качели оборвались: – перетерлись веревки"

Еще не август. Но уже.

Я хотел бы отвернуться.

Катастрофа – [1] закрытые глаза.

ВЕЧЕР ПАМЯТИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА
К пятилетию со дня смерти.

18 октября 1975 года

1. В. И. Эрль
2. В. Б. Кривулин
3. В. Г. Ширали
4. Э. С. Сорокин
5. О. А. Охупкин /2-ое/
6. А. Б. Альтшулер
7. Запись чтения Л. А.

С незначительными сокращениями.

Вл. И. Эрль [х]

...В 65 году я помню, как меня привел один общий знакомый – я тогда только начинал писать стихи – он привел меня к ... поэту, и... первая фраза была... первый вопрос был – мой: "Сколько читать?" – Леня сказал: "Час". Я стал читать час. Я прочитал час. Стихи были плохие. Но вот... так получилось, что в этот день мы еще гуляли и... вечером, уже возвращаясь... провожая друг друга – до дома... В общем, в результате мы как-то дошли до моего дома /мы жили неподалеку/, – Леня вдруг прочел – это было в апреле 65 года – недавно, только что написанное стихотворение, которое вошло потом в цикл "Валаам":

"Где лодка врезана в песок... "

Ну вот... Мне было очень трудно как-то – отнестись... к стихам: я в то время читал только Хлебникова... и сам писал очень плохие стихи. А потом... начались разговоры, разговоры, разговоры, – и... я стал писать явно по-другому. Мне через Леню открылось своего рода правило поэзии. Правила традиционной поэзии, традиций – в высоком смысле слова. Ну вот, как ни странно, здесь говорили о... "связках"[хх], – не знаю, – продолжениях, переходах... Он всегда обманывал: он говорил о традициях, а писал нетрадиционно; он говорил о том, что надо писать нетрадиционно, а писал традиционно. Я думаю, самое непонятное ... вот... то, что вызывает недоумение и, возможно, легкий шок... – то, что он был поэт, а не... – Но это я так, к слову.

/смех в зале/

Все объяснения. Все объяснения. Все объяснения.

Ну, я... я не знаю... мне еще если что-нибудь вспомнить... Мне очень трудно... говорить, о чем мы говорили, что мы делали... – Чего мы только не делали! Мы дрались на водяных пистолетах... не знаю... Я стрелял метко, он – хуже.

/смех в зале/

х. Запинаясь, часто мыча в поисках слова.

хх. Имеется в виду вступительное слово О. Охупкина, где творчество Л. Аронсона рассматривалось как начало "бронзового" века русской поэзии, который является "продолжением" "серебряного" века /начало XX века/.

Не знаю... Мы писали друг на друга пародии, там я... я там постоянно был под... как... не знаю! – черт знает что. Ну да, вот было, было. Сейчас-то я стихов не пишу, слава Богу.

Вот я сейчас, прочту сейчас несколько стихов... Вот стихотворение, шуточное – скорее, как бы... фельетон... – тут есть разные черты... Оно было всеми очень любимо в свое время: я помню, как... у меня, когда я его по памяти читал, переписывали... Так, значит.

/из зала: – Немножечко громче!

– Громче!//

Стихи такие:

Описание лета /"Понур, как глыба ледника:.. "/.

Ну, это стихи вот, 64 года... ранние.

Но надо сказать, что... было необходимо как-то для... моего внутриутробного развития – поэтического – нам как-то рассориться. И мы рассорились. Очень глупо... и так далее. Я всячески стал отрицать... Раньше я всегда упоминал Аронзона в числе ближайших как бы предшественников, учителей там... – все как положено. Потом перестал. Он обижался, там... Мы, честно говоря, дружили, – ездили за город... не знаю... Черт знает что, что было. Черт знает что! Но, в общем, это, наверно, мне... очень это грустно... но... так случилось, что вот я... потом я, только в шестьдесят... ой! В 70 году – от Галецкого, которому был посвящен один из вариантов последних... один из черновиков последних стихов Лени "Как хорошо в покинутых местах", – пришел ко мне и сказал, что... вот, Аронзона не стало. Меня шокировало, – я не знаю, что это было... Я знал... я не знал, вернее, стихов, написанных им после начала 67 года. Два-три, может быть, приносили знакомые в дом. Потом я, недавно, года два назад, пришел к Рите, стал помогать разбирать бумаги и прочитал все остальное. Я увидел, как он изменился. И мне кажется, что... не знаю – ошибочно? – хотя... очень многое хорошо, очень /многое/ – как надо; кое-что вызывает одно, кое-что вызывает другое, – но, мне кажется, что бессмысленно говорить о завершении какой-то линии... и так далее. Откуда мы знаем, что было бы дальше? Я думаю, что дальше – было бы, – другое, еще другое. Он бы еще раз изменился... в какую-то сторону. Я не знаю, может быть, мы встретились

/бы/, может быть, и я еще раз изменился бы. Но вот, все остальное, все эти... про все эти --

Вот два стихотворения, – то, что я прочту сейчас... /третье, правда, я знал и раньше: одно из последних стихотворений, перед которым мы расстались/... я узнал уже позже. Мне кажутся очень интересными... Да, перед тем, как я их прочту, я скажу... – так называемые мелкие стихи, – отрывки – не, не черновые, а законченные: двустишия, однострочия, которые он писал в 69/70 годах. – Он дошел до нового способа думания, что, я думаю, если бы он был сейчас здесь, поэты ему не простили бы. Потому что это противоречит правилам "поэзии". Но тем не менее это и является чем-то качественно другим. Как, скажем... как, скажем... /пауза/ – Как, скажем.. ... стихи Введенского, – даже так. Нет связей никаких, но – качественно другое. По правилам не-"поэзии", – и то, и другое. – Правила всегда очень хороши, это золотая середина... По счастью, тут говорят о бронзе, а не о золоте... – Но – вот такие стихи; это разные стихи:

"О, как осення осень! Как..."

Беседа.

Да... И последнее, что я прочту, это – ну, как бы последние стихи, которые я помню и которые мне кажутся одними из лучших стихов. Только --

Это не важно.

Утро.

Я хотел бы еще многое сказать, но я – сказал.

.....
.....

В. Б. Кривулин

Отношения с Леней у меня складывались очень сложно, и по-настоящему я понял, что это за поэт, в общем-то, только год назад, когда взял у Риты пачку стихов, и для меня открылось то, о чем я догадывался и что я подозревал, но чего – не знал. Мне кажется, мы не совсем здесь даже понимаем, что... каково подлинное значение поэзии Лени Аронзона... Леонида Аронзона. Для многих этот человек был другом и поэтом-в-жизни, т. е. необычайно артистичный, необычайно острый человек, он был окружен своего рода мифом, мифом, в котором поэзия была центром, но центром скрытым. Впервые я услышал стихи Аронзона в 1962 или 63 году в Кафе поэтов на Полтавской. Собственно, почему тогда, в то время, всплыло слово "герметизм" в применении к поэзии Аронзона, я и сейчас не совсем понимаю: на мой взгляд, в стихах Лени тогда "скрытого" было мало. Но без слова "герметизм" мне трудно обойтись сейчас, когда я думаю о зрелых /после 1965 года/ Лениных стихах. В них постоянно взаимодействуют несколько смысловых слоев – тексты закрыты, но неисчерпаемы.

Вот, Володя, например, только что говорил – Владимир Ибрагимович! – он избрал один слой, один, на мой взгляд, из наиболее внешних слоев. Я не утверждаю, что мне открылся "последний", наиболее глубинный слой поэтического смысла стихов Аронсона, но для меня очевидно: за обериутски-смеховым, за внешним эффектом, который очень близко соприкасался с внешним образом жизни поэта /водяные пистолеты, там, постоянные нарочитые парадоксы, игровые шутовские разговоры и т. д./ – за всем этим стояло нечто другое. И для себя, внутренне, я определил движение каждого стихотворения Лени, каждой строчки его зрелых стихов как движение слова к молчанию, к растворению... Видимо, среди нас был человек, который остро ощущал жизнь, поскольку он слишком остро ощущал смерть, хрупкость существования человека, и не только "физического" человека, но "душевного", "сокровенного сердца человека". Собственно, его стихи то живы, то нет – это какой-то нерв поэзии, который дает о себе знать, только если его коснешься... Мы иногда настолько приближаемся к тому, что вне нас, к тому, что видим, – настолько, что как бы становимся тем, что мы видим... вот эти состояния тождества, состояния такой высокой любви, которая уничтожает различия между любимым и любящим. Эти состояния и для меня... открылись в том... что я считаю лучшим в поэзии Аронсона. Для меня очевидна параллель, своего рода незримое состязание, что ли: Леонид Аронзон и Иосиф Бродский. Были две позиции, откровенно противоположных, враждебных даже, хотя для нас, современников, эта полярность размыта... Есть Бродский, который избирает предмет для поэтической медитации и говорит об этом предмете все, что знает, – все; говорит мощно, талантливо и т. д. И чаще всего в его стихах остается сказанное о предмете, а не сам предмет. Сам предмет только сказан, его уже нет. И есть Аронзон, который говорит за всем тем, что могло быть сказано, что должно, казалось бы, непременно быть сказано. Но он говорит не то, что должно говорить. Он стремится говорить только то, о чем говорит сам предмет, но умалчивает язык. При таком подходе поэт не волен избрать тот или иной предмет для стихов, но сам избираем предметом; поэт не прибегает к языку, но сам становится языком. И тогда мир, окружающий поэта и населяющий его стихи "истончается": вещи умяются, сжимаются, становятся неуловимыми, важны не они сами, а их предел. Вот – бабочка, стрекоза, поле, речка, холм и т. д... но эти "предметы" поэзии Аронсона высвечиваются в ней только потому, что каждый из них стремится к пределу – уничтожению, небытию, молчанию – уже, молчанию-сейчас, молчанию-здесь-где-оно-невозможно. Воспринимая стихи Аронсона, мы как бы разрываем слово, оно оказывается оболочкой, "кожурой" – оболочкой, скрывающей то, о чем можно подозревать в момент любви. И в "состязании" двух поэтов – Бродского и Аронсона, мне кажется, будущее за последней, ибо она нерепродуцируема, неповторима. Я помню один разговор с Леной, открывший для меня до тех пор закрытую сторону поэзии. Аронзон говорил о том, что есть два подхода: подход мастерский, мастеровитый, когда мы более или менее совершенно и красиво описываем нечто, как это делает, например, Пушкин в "На холмах Грузии...", – и подход, совершенно иной: когда мы схватываем все... весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире. Таков, говорил Леня, "Последний катаклизм" Тютчева. И тут же добавил: лучше я буду писать совершенные, мастерские стихи, для "Последнего катаклизма" ни у кого из нас сил не хватит. Но сейчас, перечитывая Леныны стихи, я с удивлением вижу, как постепенно все отчетливей обнаруживается в них "тютчевское" начало. В ранних стихах есть любовь к Заболотскому, есть чисто обериутское движение к "распредмечиванию" мира за счет того, что каждая вещь в стихе до отвращения приближена к глазам читателя, стоит перед нами как данность, как предметы и люди в стихотворении "Где кончаются заводы...", где каждая деталь отвратительна, как "кальсоны не по сезону" и забавна. При таком взгляде вещь утрачивала свою вещественность, человек – свою человечность. Этот взгляд ближе, допустим, Владимиру Ибрагимовичу... канонически обериутский взгляд. Но поздние стихи Аронсона построены на противоположном – на любовании предметом и человеком. Это путь, где "развеществление" мира происходит за счет редукции, за счет снятия

всего лишнего, "характерного", явного. Часто в стихах Аронзона звучит слово "вокруг": "Вокруг меня сидела дева...", "Вокруг лежащая природа..." и т. д. Это связано с тем, что поэт ощущает себя растворяющимся центром мира, и здесь, по-моему, открывается еще один смысл, еще один пласт поэзии Лени – религиозный, о котором мы молчим обычно, воспринимая лишь пластическую красоту стихов, забывая, что перед нами... так мне кажется, – феномен перехода от эстетического созерцания мира к религиозному восприятию всего, что нам дает мир. Итак, существуют два способа отталкивания от вещей, от внешнего. Аронзон избрал наиболее сложный путь – путь тотального отрицания. Предмет, идея, вещь, человек, любовь – все, что может быть названо в прозе, в стихах Аронзона – все это подвергалось уничтожению, аннигиляции, действовала какая-то сила, аннигилирующая прозаическое содержание жизни. Может быть, в этом и заключается подлинное существо поэзии, подлинное ее назначение. Выявление духовного /зрительно предельного для всех видимых вещей/ во всем том, что мы видим. Я прочту два стихотворения, они, мне кажется, соотносятся прямо с тем, что я говорил... Ну, а кроме того, я могу сказать, что у меня сейчас есть наброски к книге о поэтике Аронзона. Не знаю, когда напишу ее, но мне бы хотелось это сделать. Ну вот, стихи...

"Есть между всем молчание... "

"Сонет к душе и трупу Н. Заболотского... "

"Корнями душ разваливая труп" /последняя строчка сонета/ – вот состояние, которое есть поэзия вообще... и... поэзия Аронзона. Мне трудно говорить о "бронзовом" или "не-бронзовом" веке применительно к поэзии вообще или только к поэзии Аронзона. Но и "связи" и "переходы" у поэзии есть и тогда, когда она еще не превратилась в историю поэзии. Эти "связки" или "традиции", как их называют, – просто захватывающий душу "из зала в залу переход". Такие переходы часто реальной самих залов. Так реальны стихи Аронзона.

.....

В. Г. Ширали

/Рита/, наверно, права: я имею говорить на этом вечере. Я не был другом Аронзона, не был учеником его, не был и, наверно, не буду

– ведом его тоже. Но я был знакомцем и знакомцем заинтересованным, который с великим удовольствием, удовольствием каким-то таким творческим, наблюдал его, наблюдал в общем какой-то внешний рисунок Аронзона, – и мне было красиво. Потому что вот, был поэт, красивый поэт, который жил разнообразно, он стрелял там из водяного пистолета, умел не только любить, но и любоваться, писать не только какие-то удивительно серьезные стихи, но и ернические, и похабные, – в общем, он был человек, разнообразный человек, в полном смысле, вот... Во всех ветвях и поветвях его. Что еще? Еще вот что: немногие люди вызывают какое-то чувство... ну, мы читаем частенько какие-то прекрасные стихи, – но... читаешь их как читатель или думаешь: "вот какие прекрасные стихи, как хорошо, что они написаны". Когда же я читал стихи Леонида Аронзона, у меня возникало какое-то такое... завистливо-творческое чувство: мне... мне хотелось писать – тоже. Вот. И потому, что рядом пишет Леонид Аронзон. И потому, и потому в коей-то мере я думаю, что я тоже благодарен ему как... учителю. Вот это – главное мое какое-то... чувство к Аронзону. Мне равным счетом все равно, какое там... какой путь творчества нынче в поэзии, – там более плодотворен, менее плодотворен... Все это, мне кажется, не суть. Как она будет там развиваться, и перейдет ли "бронзовый век" в какой еще... вот, переведем ли мы его или нет, – это тоже, мне кажется, не суть.

Главное, что существовал такой поэт – Леонид Аронзон, и, судя по всему

и даже по этому вечеру, он существует. Мы читаем его стихи – каждый из нас читает его стихи по-разному, а значит, каждый находит в нем свое, сопереживает его стихам, – это главное. Я прочту тоже несколько стихотворений – пять, всего. Прочту, как сумею... Стихи такие:

"Хорошо гулять по небу..."

"В двух шагах за тобою рассвет..."

Забывтый сонет /"Весь день бессонница..."/

"Я и природу разлюбил..."

"Нас всех по пальцам перечеть..."

И под конец я хочу прочитать заключительное стихотворение из цикла, небольшого, памяти Аронзона. Стихотворение это такое:

И ты, мой друг, участвовал в заездах,
и не был в девках
и в стихах
и возле.
Судьба чудит уже который год,
над суетою нашей торжествует.
Весною каждый заново листвуется,
а осенью стихами опадет
под ноги мальчику
и замедляет бег
лицейский мальчик
кровный мой
мой дерзкий
необделенный царскосельским детством
как ты
как я
как наш свирепый век.

Э. С. Сорокин

Леня был очень сложный человек. Это был человек, который, будучи мужчиной и, в то же время умел оставаться

мальчиком, ребенком-мальчишкой. Масса стихов Лени была посвящена жене, и это... это – мужчина, в самом высоком понимании этого слова. В то же время я могу вспомнить, как Леня в шестьдесят... в 69... в 68 году в Гурзуфе совершенно серьезно вступал в соревнование с Вадиком Быттенским – кто дальше нырнет. При этом Вадик нырял метров на 50: сверкали пятки, Вадика не было видно. А Леня нырял, оставляя на поверхности задницу. Вот. Дрыгал ногами, а потом всерьез уверял всех присутствующих, что Вадик нырнул прямо, а он-то нырял кругами, поэтому он там же и вынырнул.

/смех в зале/

Леня, который... Мы ему послали из Каунаса, помню телеграмму примерно такого содержания, что "уважаемый господин Аронзон. Нахожусь проездом в Советском Союзе и очень хочу вместе с Вами писать сценарий к моему следующему фильму. Бергман". Леня совершенно серьезно мистифицировал целую кучу своих друзей, говорил: "Вот видите, вот видите! Вот Бергман мне написал, вот сейчас, завтра, послезавтра придет..."

/смех в зале/

Вот Леня был очень... странный человек, очень милый, очень интересный... и, поверьте мне, что когда он уверял всех, что он нырял в цунами и купался в цунами, это не потому, что он не знал, что такое цунами, – он, как и все мы, учил географию... но вот Леня был такой странный человек. Я уж не говорю о том, что Леня писал много прекрасных стихов... Мне очень трудно, потому что почти

все, что здесь прочитано, я хотел бы прочитать, – и простит меня Боря, если я еще раз рискну... я еще не решил, но, может быть, рискну прочитать одно его стихотворение... Но вот... вот такая сложность Лени как человека была, например, заключена в том, что у него есть два стихотворения, посвященных друзьям. Одно из них уже звучало, – но я все-таки его прочитаю еще раз...

/из зала: – Дважды!/

Даже дважды.

"Нас всех по пальцам перечесть..."

И в то же время Леня, находясь в каком-то сумрачном состоянии, – ну, это наверно простительно всем и понятно, – мог написать такие стихи:

"Пошли вы в жопу, все и вся..."

И тот не прав, кто не может ему ни простить и не понять этого. Это было написано в одно и то же время. Вот.

Я что-то тут писал по поводу выступлений, и... есть много стихотворений – их не перечесть, – я только призываю тех, кто не знал Леню, заинтересоваться этим, попытаться найти возможность почитать те стихи, которые не звучали, перечитать те, которые звучали, потому что Леня – не тот поэт, которого можно понять с одного раза. Наверно, как и любой поэт, называющийся этим словом. Ну вот вам прекраснейшие стихи:

"Как бой часов, размеренна жара..."

"Есть светлый полдень и раздолье льда..."

Или совершенно великолепнейшее стихотворение "Беседы".

/Прости меня, Боря.../

Беседа.

Помимо того, что Леня был поэт, о чем здесь много и красиво говорили, Леня был просто человек, человек, которому... было дано счастье восхищаться женской красотой. Я помню, как... я помню даже тот конкретный случай и ту девушку, восхитившись которой, Леня написал стихотворение, читая которое, уже много раз мне хочется быть девушкой.

/смех в зале/

Девушки, – нет, я серьезно говорю, – вот... Вот послушайте на минуточку:

"Нешто кто-то смеет вас обнять..."

Я вспоминаю, как... в одном присутственном месте – поэтическом – некто, обладающий большими... литературными возможностями, листал Ленины стихи с баснословной скоростью, понимая там, тем не менее, что есть что, – и говорил: "Вот это пойдет, может быть. И вот это, может быть, пойдет. И вот это, может быть, пойдет." И т. д. Когда Рита спросила его: "Скажите, а вам нравятся его стихи?" – он сказал: "Какое вам дело, нравятся они мне или нет? Я говорю, что вот это, может быть, пойдет, а вот это – не пойдет. А вообще я не люблю ленинградскую велеречивую поэзию". Так вот, я хочу вам сказать...

/Р. П. из зала: – "Вашего Пушкина, и вашу Ахматову,
и вашего Аронзона..."/

/смех в зале/

Да. Так вот, я хочу сказать: да здравствует ленинградская велеречивая поэзия! Слово "велеречивая" – опошлено. Это прекрасное слово – велеречивая. И вот... Мне больше нечего сказать. Все.

/Аплодисменты/

.....

О. А. Охупкин

Мне повезло с Леной быть не только знакомым,
но и дружным, и повезло не рассориться с ним.

И... вдвойне повезло еще в самой ранней юности

быть им – одним из первых поэтов, которых я сразу стал уважать, – хотя и до сих пор мне многое в нем остается непонятное /я уже говорил/, – быть признанным и поддержанным на том пути, которым до сих пор неуклонно иду; и я счастлив, что, по-видимому, остался среди его друзей и до сих пор... и вот... меня сюда пригласили, и я хочу сказать, что для меня он до сих пор тоже остается другом, и... если бы все поэты, значит, как-то так, кто и кому еще суждено будет выжить... числили уходящих в своих друзьях, то мы исполнили бы закон поэтов, о котором писал Пушкин, обращаясь к Языкову, о котором, вот, и мы нынче говорим.

.....

.....

А. Б. Альтшулер

/Я не выступал/ перед аудиторией никогда
в жизни. Поэтому я не знаю, что сказать,
тем более для меня Ленья не умер, а он для меня

живой человек и живой собеседник. Вот. И кроме всего прочего, ну, наверное, самое главное, что я не отношу его стихи... к той поэзии, в том точном... Странно![х]

Вот. А что касается, вот, значит, первого вступительного слова о том... о "бронзовом" или "серебряном" или "золотом" веке поэзии, то... вы понимаете, я совершенно ничего не понимаю, что такое "бронзовый", что такое "серебряный", что такое "золотой"...

/О. О. из президиума:

– Ахматовские градации./

Да, ну это ахматовские градации, потому что... потому что Анна Андреевна Ахматова, она находилась больше в объятии стихов, чем писала стихи. Мне так кажется.

Ну, вот. А вообще, что вам сказать о Лене? Трудно сказать вообще, так сказать, о поэзии в наше время, когда... поэзия вообще может не случиться – вы понимаете? – и поэтому это явление такое же драгоценное, как – ну я не знаю – просто вот идет геолог и находит вообще какой-то там драгоценный камень. Вот примерно то же самое, что я могу сказать о Лене – понимаете, это то, что лежало в веках, и то, что вдруг открылось. Я не знаю, вы... вы – знаете в чем дело – что слова вообще, сами по себе, они такие узкие, они такие, как бы сказать, казенные, что не знаю, как вообще люди воспринимают слова, но – по-моему – все дело не в словах, которые вообще, так сказать, считались Лениной поэзией, а все дело в том, что находится не просто между слов и не просто молчание между этих слов... Ну мне трудно сказать... ну, вы понимаете, вот есть, предположим, вот у Пушкина есть такая строчка там... "на холмах Грузии лежит ночная мгла". Я как-то в беседе с одним человеком сказал, что вот... достаточно было кому-нибудь – ну, я не знаю там – счастливому человеку, потребителю прожить в этой строчке вообще всю свою жизнь. Этот человек – славянофил, который любит русскую культуру, русские церкви, Новгород, Псков и т. д. Я ему говорю, что Пушкин, когда он говорил, что надо же "с таким умом и талантом родиться в России", он ничего из России, так сказать, не убрал, а вместе с тем показал какую-то красоту и взгляда, так сказать, извне, такую прекрасную красоту, так сказать, России... Вот. Ну а что касается Лени, то... для Лени, вот, характерна такая... ну, можно сказать, состоятельная поэзия: "Как летом хорошо – кругом весна". Ну, мне трудно сказать об этом состоянии – понимаете, ну я не знаю, –

х. Микрофон упал, микрофон упал!

ну, наверное, каждый в себе его может ощутить, вот... но, по-моему,.. Я не знаю, что "по-моему". Это, главное, что не по-моему, а главное – что по-вашему.

/смех в зале/

Ну вот. /пауза/. Я не умею ничего говорить, но...

/из зала: – Сказал уже!/
/предлагают прочесть стихи/

А?!

/Р. П. из зала:

– Говори, говори./

Вы знаете, и стихи я читать не умею... поэтому трудно читать стихи, в смысле того, что – понимаете в чем дело – из стихов можно сделать, при чтении можно сделать не стихи, а можно сделать какой-то помет, понимаете в чем дело? Хотя, – так сказать, для другого поэта вообще чтение стихов само по себе – это является событием и является его произношением. Но что касается Лени, – понимаете, ну мне трудно говорить о нем как о человеке умершем, – это человек не умерший. Это человек, который закидывал, как он сам говорил, удочку, так сказать, в будущее, и когда он узнал... что его стихи оживут так же, как ожила, предположим, через двести лет, через Мендельсона, музыка Баха, вот, – и я надеюсь на то, что – хотя это время и подступает, – может быть, оно еще не совсем подступило, но оно подступит. И дело, так сказать, не просто в том, что "понур, как глыба ледника" – понимаете, – о чем вы, так сказать, весело смеялись, – так это, может быть, сказать, современный стих, – но я на самом деле, так сказать, Ленина поэзия и Ленина жизнь, она прошла не просто в словах, она прошла в каком-то состоянии, на которое слова... для которого слова оказались малы, – эти слова натягивались. И если бы услышать голос Лени Аронсона, так сказать, не... с чужих слов, а его самого, – то в последнем чтении, так сказать, его стихов – такое впечатление, что он эти слова натягивает на всю жизнь человеческую – вы понимаете, – стараясь в словах увидеть весь простор человеческой души. И дело не в том, что... в нем есть один уровень, другой там, третий и т. д. там – Божественный – не-Божественный, отрицание – не-отрицание, смерть – не-смерть, – понимаете, для него существовал в общем-то один день, и этот один день раскрывался, как бутон цветка, – понимаете ... мне кажется, что это такое прекрасное растение, там ну... диковинное растение, необычайное растение, которого там, нет и не будет. Ну вот. И более того, я думаю, что если человек, так сказать, проникнет не просто, так сказать, в архитектуру его стиха, а в смысл его, ну вот, то кроме подражания в общем, так сказать, редко что можно получить из этого. Я сам в себе обнаруживаю такие состояния, когда, так сказать, я чувствую, что я вру, только тогда, когда вдруг я начинаю в состоянии совпадать с ним. А преодолеть это состояние в достаточной степени сложно из-за профессиональной красоты стиха, – кроме всего прочего. Кроме того, что, так сказать, в нем было что-то, он умел это выразить, и в этом есть – ну, я не знаю, – можно говорить, так сказать, о каких-то там категориях, философских категориях – доброты – не-доброты там, любви – не-любви и т. д. – но здесь была какая-то протянутая доброта там человеческой души. Ну вот. Это, ну, то, что вообще характеризует там человека как общественное, можно сказать, животное, или там как общественное создание, или как – ну, я не знаю – там некий, там, дух там – я не знаю, как это сказать, – или там религию, или там общество, или ... – не знаю, как это сказать, понимаете? Поэзия, это вещь очень... тонкая, вот. Ну мне об этом трудно сказать. А что касается чтения стихов, то я знаю, что все, что я скажу, или там, как я прочитаю, я просто совру, потому что я не передам того ощущения, которое действительно содержится в этих стихах, – тем более, что... единственным чтением

этих стихов мог являться Лёня, и то, так сказать, когда он читал, он многое привирал, потому что не мог прочесть вообще то состояние, которое вообще находилось за этими стихами.

Ну вот. Если хотите, я чего-нибудь прочитаю, но это будет...

/Р. П. из зала:

– Не надо, не надо.../

Смысла нет. Да.

.....

Читает автор. /магнитофонная запись/.

- 1 "Неушто кто-то смеет вас обнять... "/
- 2 Лебедь /"Вокруг меня сидела дева..."/
- 3 "Горацио, Пилад, Альтшулер, брат..."
- 4 Сонет в Игарку /"У вас белее ваши ночи..."/
- 5 Мадригал /"Как летом хорошо – кругом весна..."/
- 6 "Гуляя в утреннем пейзаже..."
- 7 Пустой сонет
- 8 "В часы бессонницы люблю я в кресле спать..."
- 9 "Я и природу разлюбил..."
- 10 "Вспыхнул жук, самосожженьем..."
- 11 Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения
- 12 "Вторая, третья печаль..."
- 13 "Несчастно как-то в Петербурге..."
- 14 Хлебникову /"Если не был он, то где бы..."/
- 15 "Когда наступает утро – тогда наступает утро..."
- 16 "Вокруг лежащая природа..."

.....

.....

АЛЬБИНОСЫ

Снова перетаскивали из одного подвала в другой музейное старье как семь лет назад. Крысиный помет в креслах /любят мягкое/, изнанка жизни, задние дворы, брошенные помещения. Стоит только покинуть жилье, как быстро придет оно в запустение – плесень, сухие пауки, сырость, вонь. Две кошки, утерявшие цвет грязные альбиносы, ждали в сторонке, пока мы перестанем ходить взад-вперед, переноса с места на место потревоженный скарб с вылезшим волосом, хлопающими дверцами, с пустыми ящиками письменных столов, в которых перекатывались ключи и засунутые наспех куски осыпающейся деревянной резьбы. Жизнь вывернулась изнанкой.

А эти кухни с занавесками! Старые дома такие же, как эти кресла, куда шлепнулась усталая старая карга в рабочем халате хранителя фондов.

Здесь только зады, кладовые, лестницы, кухни, но где же живут эти старухи, которые иногда показываются в своем окне. Ведь у каждой только одно окно и смотрит она из него всю жизнь; вряд ли ей успеют дать другое. Сколько сил надо тратить, чтобы запустение отогнать хотя бы в угол, расчистить хоть середину. А шкафы, а углы, а корзины, а коридоры – как страшно туда углубляться! Нет ничего страшнее нежилых помещений: эти покинутые к ремонту дома, вытащенная мебель – мне противно подойти к задней стенке телевизора или будильника /непонятная изнанка/, а здесь километры хаоса.

Есть старушечьи сферы – специально из их мира, то, что их волнует и задевает. Стоял наш грузовик, из которого мы разгружали рухлядь, прохожие терпеливо ждали, пока освободился дорога, и только старух задевал этот жалкий скарб.

Так в разное время своей жизни мы замечаем разное. То собак, когда сами вывели щенков, то нарядных счастливых женщин, когда сами подавлены и разбиты.

Старухи протирают свое окно, бесстрашно взлезают на подоконники, смело тянутся вверх, еще не пора.

– Ну навезли! Давно пора этой рухляди на свалку, – ворча, рифмуют

они свою жизнь с увиденным.

Неужели мы видим только то, что видим, и не видим того, что еще рано?

Еще рано: трамвай без пересадок, достоинства черноплодной рябины, порошок "Лотос".

– Тебе рано читать роман "Жизнь", – было сказано нашей шестнадцатилетней Наде, домработнице.

Собаки видят на улице только кошек и других собак; обратите внимание, как беспокоен и непросто бывает маленький ребенок, когда рядом с ним где-нибудь в метро оказывается его ровесник; красавица мгновенно разглядит и оценит другую в противоположном конце вагона, взволнуется, если найдет, что та лучше, или успокоится, если первенство останется при ней.

Неужели мы так и толчемся в пустых дребезжащих рифмах своей жизни.

Но так обстоит дело только в искусственной среде.

Заброшенное негородское жилье нам не страшно.

Бывшие фундаменты мы быстро определим по густым березнякам, мать-и-мачехе, которые скрывают из глаз груды щебня; бывшие куртины нет-нет да и проглянут одичавшей выродившейся маргариткой, бесцветной и хилой; стоят фрагменты липовых аллей, укороченных, ведущих из никуда в никуда, перегороженных часто какой-нибудь свежей спортивной трибуной, а вот и часовня, в которую прямо из господского дома был зачем-то прорыт подземный ход. /Эх, разминулись мы с тобой однажды в этом парке, я прибежала, а ты не подождала./

Но почему нам так приятны маргаритки и не приятны эти грязные альбиносы.

Вот я в который раз волокусь мимо этих стен, мне из них не выбраться, как и этим соседям, иногда забрезжит на солнце чистое окно, ну и что, прошло семь лет, и пройдет еще семь и семь, а "приметы жалких каждодневных трудов" /цитата/ все те же и рифмуются с запустением и смертью.

Иногда выпадали ясные дни, да сколько их, да все они наперечет, вот и нам улынулась жизнь, вот и у нас высветлились дали, но прошли выходные

дни, отдрезало радостное возбуждение и снова покрыты копотью наши поверхности, снова покраснел нос от холода, сырости и малокровия.

Каждая стенка с Марата лезет в товарищи, но я не хочу, не хочу я вами знаться. Я теперь не ваша.

А этот милый братик с деревянной змеей у Кузнечного – ты его не забыла? Мимо которого я опаздываю каждый день. Он рифмуется с тобой, каждый день я бегу мимо твоей рифмы, твоего покинутого сизомордого приятеля. Каждое утро посылает он тебе привет своей кистью, усердно разрабатывая ее от отложения солей. Бегу мимо твердой ногой – сменяются цветы вдоль рядов – только что была сирень, а теперь уже смотришь и хризантемы появились, не успели мы нажарить корюшки, а уже и грибы отошли, остались одни разложенные кучками вдоль ограды Владимирской церкви подмерзшие солоники – все это мои утренние разговоры с тобой вдоль затянувшейся метафоры.

Одинаковыми байковыми одеялами снабжены мы были в самостоятельную жизнь. /Тайпи давно уже глядит на меня со своего места, теперь она угрожающе встряхнула ушами и встала за спиной. Надо идти, а холодно, темно, заморозки./

Начало октября, а пруд замерз. Холодина зверючий, – как писал Ремизов. Пока гуляла, представилось, что все мои дальнейшие письма, сколько бы их не было, будут повторением одной и той же цепи: стены, фонды, старец со змеей, Тайпи, Мирди, Дик – сколько их потом не будет – собаки сменяются быстро – их век короткий. Нельзя безнаказанно бегать туда и обратно вдоль многолетней метафоры.

7 октября 1976 г.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 51**]

52

Проблемы эстетики.

Х. Л. БОРХЕС И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В предыдущем номере журнала "37" были напечатаны три рассказа аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса. Во всех трех рассказах речь идет о художнике. /Библиотекаря из "Вавилонской библиотеки" тоже правильнее всего представлять себе художником, породившим по некоему изобретенному им литературному правилу все это множество книг/.

Х. Л. Борхес родился 24 августа 1899 года в Буэнос-Айресе в семье врача. Учился в Швейцарии. В ранней юности он ослеп и слепым написал все свои произведения. Любители литературы ставят его имя в один ряд с именами Пруста, Джойса и Кафки. Борхес оказал большое влияние на многих латиноамериканских писателей. Маркес и Кортасар /лучшие из них/ обязаны ему жесткой интеллектуальной основой своих произведений. Известно также его влияние на современную фантастику /в ее интеллектуальном варианте/. О прямых влияниях на творчество самого Борхеса также легко догадаться. Это и Эдгар По, и Поль Валери, но в наибольшей степени английская полулитературная традиция эссе о границах человеческого познания и связанных с ними парадоксов.

В нашей статье мы, однако, не будем ставить себе литературоведческих целей. И разговору о творчестве Борхеса предпочтем другой, который можно было бы озаглавить "Homage a Borges" – "В честь Борхеса".

Мы посвятим свою статью вопросу о том, что такое художник и что значит быть художником. И, разумеется, будем говорить и о том, что такое искусство.

II Сколько ни говорилось и ни говорится об искусстве, речь о нем всегда раздваивается, – будучи отчасти направлена на "прекрасное" и отчасти – на "смысл". В основу суждений о произведениях искусства помещают то вкус, то понимание. Одно время ориентация на вкус господствовала. В искусстве искали "приятного для глаза" или "божественную красоту" – в зависимости от философской настроенности зрителя. Теперь, пожалуй, больше говорят о понимании и не доверяют оценкам вкуса. Если в работе художника видна "концепция" – чисто эстетическая, политическая, научная – любая – зритель удовлетворен. Так что, если не все современное искусство в узком смысле концептуально, то, как правило, концептуально его восприятие. Заметим, что современное искусство большей частью "не нравится". А если "нравится", то своей декоративностью, т. е. не тем, что сами его создатели считают в нем важным. Эта декоративность образует коммерческую сторону современного искусства, обращенную к "массовому искусству", лишенному "смысла" и потому третируемому.

Вместе с тем критерий вкуса неявно присутствует и сейчас, хотя его трудно сформулировать в терминах некоей нормативной эстетики. Ведь и сейчас одни художники имеют успех у публики, а другие – нет. Хотя в работах и тех и других есть концепция, отзываются на нее по-разному. С другой стороны, и в прошлые времена в искусстве искали смысл. Всегда ведь клеймилось "бездарное эпигонство", хотя эпигонские работы могли быть выполнены с точки зрения принятых критериев вкуса ничуть не хуже /а иногда и лучше/, чем "оригинальные". Ориентации на прекрасное и на смысл не следует противопоставлять. Но надо понять, какова связь между ними, а также почему исторически они оказывались противопоставленными.

Искусство ищет смысла в той же мере, что и философия, и наука, потому что его ищет человек. Искусство ищет смысла тем, что стремится

выявить в потоке событий, впечатлений и мыслей, в которые погружен человек, то, что представляют зрению вещи-сами-по-себе, освобожденные от случайностей человеческой жизни и ее частных обстоятельств. Каждый из нас хорошо знает, насколько ограничены его возможности понимания временем и местом его жизни, складом характера, особенностями судьбы. И потому каждый стремился проконтролировать себя и очистить свое зрение от помех. Всякая направленность на смысл всегда осознана и регулируема, и никогда не спонтанно-"гениальна". Но в чем же критерий самоконтроля? Как отличить данное нашему зрению созерцание вещей-самих-по-себе от их случайных и индивидуальных искажений?

Здесь следует сказать, что в этом мало может помочь любая "теория". И художники не зря не доверяют теориям. Ведь любая теория столь же подвержена ограничениям временем и местом своего создания и характером своего создателя, что и любое нетеоретическое суждение. Поэтому многие считали, что мгновенное впечатление более чистый источник смысла, чем заблаговременная теория. "Остановись мгновенье, ты прекрасно!" – превратилось на некоторое время в лозунг искусства. Однако выявление подлинного моментального впечатления /так же как и "неповторимо-индивидуальной страсти" и т. д./ требует такого же контроля, освобождающего это впечатление от теоретических и практических предубеждений созерцающего /рассматриваемых как "неподлинных"/, что и освобождение теоретического видения из-под груды моментальных впечатлений. Установка на индивидуально-неповторимое в искусстве требует такой же процедуры отделения существенного от случайного, что и любая другая.

Таким образом становится ясно, что искусство не может получить для себя рецепта извне. Критерием обретения смысла может быть лишь одно: ясность и тривиальность прекрасного. Всякое понимание конкретного высказывания /или конкретного произведения искусства/ требует некоторого предпонимания слов, употребляемых в высказывании, /или элементов произведения искусства/ и принципов их сочетания. Суждение, составляющее содержание высказывания, является индивидуальным, но то, благодаря

чему мы его понимаем – всеобщее. И так, если мы хотим сказать, что-либо, направленное только на смысл, мы должны сказать нечто тривиальное. Для логики это тавтологии и определения /они всегда истинны благодаря своей только форме/, для искусства – это предметы, которые прекрасны только благодаря своей форме /а не потому, что они "выражают прекрасные идеи", "изображают прекрасных людей" и т. д./.

Но почему вообще мы берем на себя смелость утверждать, что смысл может быть увиден? Разве не более разумно предположить, что он может быть только высказан? Ведь наивысший смысл нашего мира, который есть мир явлений, должен, по-видимому, трансцендировать его, т. е. вопрос о мире не должен предполагать никакого чувственного созерцания – иначе это был бы вопрос не о мире, а вопрос-в-мире.

Однако именно такова наша человеческая ситуация. Вопрос о мире остается для нас вопросом-в-мире. Ибо для того, чтобы быть понятным и ответным, он должен предполагать некоторую область предпонимания, границы которой оставляют нас внутри мира. Самое большее, что мы можем сделать – это выйти к ним и увидеть их. Но это и значит, что нам всегда остается, на что посмотреть. Можно сказать и иначе. Наше сознание интенционально, т. е. оно всегда имеет предмет. А значит любой вопрос открывает путь искусству: ибо предмет вопроса может быть подвергнут эстетизирующему взгляду. Так сказал бы ортодоксальный феноменолог. Но я предпочел более аналитичную формулировку, т. к. предмет, о котором здесь идет речь, особого рода – это та область предпонимания, которая сама дает возможность эстетического взгляда, а не просто допускает его.

Но почему же прекрасное есть то, что дает нам видеть смысл? Только потому, что таково его определение. Мы говорим, что некоторый предмет прекрасен, если он поглощает наше внимание, если он вызывает в нас специфическое чувство забвения окружающей обстановки и чувство самозабвения. Такой предмет ничего не подтверждает и не опровергает из наших взглядов на вещи. Наоборот. После того, как мы его увидели,

мы склонны ссылаться на него, чтобы объяснить по аналогии, почему нам нравится то или иное в других зрительных впечатлениях, получаемых нами в жизни. Итак, художник не творит свободно образец для подражания, также как и не следует установившемуся вкусу. Он выявляет и предлагает взгляду такую, форму, присутствие которой служило нам причиной сказать: и это прекрасно, – в том или ином частном случае, не мотивируя оценкой. И тем, что он делает это, художник предоставляет нам язык для мотивировки: "это прекрасно, потому что это напоминает Джоконду". И более того. Художник дает то, что можно назвать гарантией наших впечатлений. Подобно тому, как следование законам логики делает рассуждение из психологически убедительного /"истина сияет собственным светом"/ объективно истинным, так и внутренняя ссылка на то или иное "хрестоматийное" произведение искусства гарантирует вкус говорящего. Творческий акт, тем самым, мы вправе рассматривать, как переход от очевидности смысла к гарантии и гарантированности смысла.

Здесь, однако, возникает новая проблема. Дело в том, что постольку поскольку стандарт прекрасного зафиксирован /а искусство всегда в наличии и потому и зритель и художник всегда приходят в мир, в котором стандарт прекрасного имеется/ – возникает вопрос о неполноте воплощения этого стандарта. Дело в том, что в силу чувственной природы человеческого видения оказывается невозможным реализовать прекрасное с ослепляющей очевидностью. Помимо того, что картина – предмет созерцания, она еще и объект в физическом пространстве и многое другое. Возникает некоторая двусмысленность. Художники начинают говорить о приемах искусства, противопоставляя удачные приемы – неудачным. Искусство остается искусством. Т. е. абсолютной гарантии не получается и для приемов искусства вновь ищут оправдания в их убедительности для зрителя. Так возникает разлад между формой и содержанием. И так возникает смена направлений в искусстве – посредством нового творческого акта художник переходит к вещам-самим-по-себе. Язык,

бывший языком художественных приемов, языком гарантий, становится языком самого искусства. Возникает новый стандарт прекрасного, наследующий старому.

Мы видим это во всех сменах направлений. В переходе от Ренессанса и Барокко /см. Вельфлина/, например. Или с математической ясностью в искусстве конца XIX-начала XX века. Но новое направление не отменяет старого. И именно потому, что старое никогда не добивается успеха. Поиск гарантий для усмотрения прекрасного постоянно наталкивается на границы человеческих возможностей в мире чувственного опыта. Поэтому поиск художником новой гарантии превращается в дело жизни, в способ существования, могущий, в свою очередь, быть эстетизированным.

Итак мы пришли к следующим выводам. Прекрасное есть очевидность смысла, данного нам в созерцании. Поэтому прекрасное подчиняет нас себе. Оно господствует над нами, а не мы господствуем над ним посредством нашего вкуса.

Художник хочет воплотить прекрасное. Т. е. художник хочет найти гарантию для появления прекрасного на полотне тогда, когда он того захочет. Для этого художник обращается к тривиальному, и лежащему в основе понимания, и делает его наглядным.

И художник, и зритель приходят в мир, в котором уже есть искусства и, следовательно, некоторая гарантированность прекрасного. Художник может продолжать оттачивать ее. Но он может также выступить в роли новатора и, вновь обратившись к очевидности, сделать наглядным тот язык, на котором гарантия формулировалась. Будучи новатором, художник, следовательно, не творит произвола и его воображение строго ограничено. Здесь же следует заметить, что "правила красоты" можно сформулировать на языке критики, не делая их наглядными в произведении искусства. Но такое формулирование их критикой только делает более очевидной условность искусства, которое им следует, и тем решительнее понуждает художника выйти к "вещам-самим-по-себе" за пределы условного, т. е. сделать наглядным мета-язык ограничений, превратив его в язык самого

искусства.

Художник, предпринимающий этот новый выход к очевидности, стремится к новой гарантированности смысла. Но в действительности он создает лишь нечто новое рядом со старым. Он, так сказать, порождает новое художественное бытие, осуществляет приращение /говоря словами "Феноменологической переписки"[1] / художественного мира, а не выступает как арбитр над ним.

Этот опыт творческого приращения близок христианскому догмату о Воплощении. Обращаясь к Логосу и воплощая его, художник продолжает быть одним из смертных. Разумеется, воплощаемое им не обладает полнотой. Но все же двойственность иерархичности и горизонтальности можно наблюдать и здесь. Бытие художника, несущего смысл, – рядом с другими, но в то же время оно более артикулировано. Он не судит мир, но мир уже не может судить о себе, не упомянув о нем.

1. См. Горичева и Иноземцева "Феноменологическая переписка", "37".

Все наши предыдущие рассуждения кажутся далекими от проблематики трех рассказов Борхеса, послуживших импульсом для написания этой статьи. На самом деле это не так. Мы говорили, что художник схватывает логическую структуру языка, на котором мы говорим о прекрасном, и предъявляет ее нам как прекрасное произведение искусства. Художник опредмечивает логику, субстанциализирует ее. Но именно это и делают герои Борхеса. Почему же результат их усилий не кажется столь уж прозрачным?

Повествование Борхеса внутренне драматично. Его герои, избрав некоторый принцип литературного и художественного построения, идут в его реализации до конца. Они доходят до пределов человеческих возможностей, до "пограничных ситуаций", все ставят на карту. Такие бескомпромиссные герои известны нам по многим литературным произведениям писателей-экзистенциалистов. Казалось бы Борхес – один из них. Казалось бы странно, что его рассказы не имели успеха у широкой публики во времена экзистенциального бума. Но здесь следует вспомнить: ни один экзистенциальный герой не был художником.

И это не случайно. Уже у Киркегора эстетик и этик оказались резко противопоставлены. Немецкий романтизм отнюдь не признавал за искусством логической основы. Поэтому творец искусства представлялся ему медиумом,

переводящим в земные звуки язык иных миров. Лепет ребенка здесь оказывался предпочтительнее логики. Вместилищем смысла являлся не художник и его замысел, а диктат высших сил, несовершенно реализованный в готовой вещи. Эстетик не художник, а созерцатель искусства. Эстетика романтизма обращена к зрителю, а не к творцу /его учить нечему, он и так слышит музыку сфер/. Ее наследница – германская герменевтика – учит зрителя угадывать их, усваивать готовые смыслы, наслаждаться ими и играть с ними. /Пример, "Игра в бисер" Германа Гессе./ В этой игре нет принудительности. Принудительность творческого акта у романтиков не логическая, а, так сказать, душевно-физиологическая. Поэтому-то художник и не мог стать экзистенциальным героем. Ведь он не наделен решительностью. Он либо пассивно воспроизводит "зов бытия", либо, играя, проникает в другие культуры и меняет маски. Парадоксы логики, в которые решительность вводит этика, не для эстетика – шамана и актера.

Вместе с тем сам экзистенциализм, как легко видеть, насквозь эстетичен в своем же собственном понимании. В своем атеистическом варианте он выдвигает на первый план решительность /Хайдеггер/, "завербованность" /Сартр/, "обреченность на свободно избранный удел" /Камю "Миф о Сизифе"/ и т. д. В религиозном – надежду на "экзистенциальный скачок". В любом случае главный признак эстетизма налицо: цель усилий, принцип, организующий человеческую жизнь – неважны сами по себе. Важно, чтобы человек их имел. Тогда он выйдет к предельным ситуациям и сможет понять свое подлинное место в мире. Главное до конца подчинить себя определенной норме. Тогда уж "пограничности" не за горами. Отличие подобной позиции от позиции романтического эстетика "только в том, что эстетик, произвольно выбирая себе различные нормы существования, остается над ними хозяином. Экзистенциалистический же герой, выбирая их так же произвольно, напротив, ставит их хозяевами над собой. Поскольку художник понимался экзистенциалистами как эстетик, то в качестве такового он принимал на себя лишь одно: жить играя, претворяясь из формы в форму. Он всегда приходил в конце концов к отчаянию и подлинной завербованности: вере, добру

или политике. Художник – это Нерон, Калигула /см. известную пьесу Камю/. В таком взгляде на искусство верно то, что /как уже говорилось/ всякое творчество есть некоторый способ существовать и он легко может быть эстетизирован, если предположить, что выбор его произволен. Но подлинное творчество принудительно и может быть эстетизировано только извне. Художник не Нерон, а, скорее, подвижник, раздираемый на арене львами.

Таков /или почти таков/ художник у Борхеса. Подобно экзистенциальному герою в этике или в политике, он бескомпромиссно следует тому, что избрал, повинуюсь не обстоятельствам, но своей свободе. Он подобен катастрофе, потому что сам неподвижен, а жизнь меняется вокруг него /сравнение взято у Киркегора/. Художник у Борхеса не стремится запечатлеть себя в создаваемом им произведении искусства, он также и не полагает себя медиумом, посредством которого вещают высшие силы. Он очень не романтичен, его нельзя сравнить ни с ребенком, ни с трагическим шутком. И он не сохраняет в своих трудах ни своей оригинальности, ни оригинальности породившего его времени. Поэтому творения борхесовских героев не нуждаются в герменевтике, в них нельзя перевоплотиться и нельзя ими играть. Они не допускают фигуры эстетики как своего ценителя и созерцателя в той же мере, что и создателя. Причина этому в первую очередь та, что они не завершены внутри мира ни как внутримирские объекты созерцателя, ни как атрибуты внутримирского внутренне-завершенного и эстетически обозримого существования /все равно, существования художника или зрителя/.

Борхесовский художник ничего не создает руками, так сказать "в железе". Он предлагает некоторый принцип, следуя которому порождается произведение искусства – его /как теперь говорят/ концепт. Концепт /или, как сказал бы математик, алгоритм/ прозрачен для зрителя /читателя/. Его понимание не требует герменевтических усилий. Вавилонский библиотекарь формулирует совершенно ясную программу получения некоторой совокупности книг посредством набора комбинаторных операций

над конечным алфавитом. Китайский мыслитель предлагает программу порождения бесконечно-длющегося романа посредством построения бинарных вариантов одного и того же сюжета. Пьер Менар предпринимает самую радикальную попытку – написать заново уже написанный роман. Все эти программы не могут быть реализованы в пределах конечного земного времени. Они поэтому никак не объективируются, не овеществляются, а требуют к себе отношение не созерцания, а участия. Будучи свободно избранными, предельно ясными, не допускающими отношения "извне", выводящими за конечное существование и "эстетически наиболее бедными" /определение Киркегора для подлинно экзистенциальной задачи/ – эти программы воплощают собой концепцию экзистенциальной завербованности, а участие в их реализации – экзистенциальной решительности.

В то время, когда Борхес писал свои рассказы, в европейской действительности не было художников вроде тех, которых он представил читателю. И для самого Борхеса важнее всего, наверно, представить не героев, а скорее их проекты, указывавшие на парадоксы и пределы научного и герменевтического знания. Но экзистенциальный аспект их творчества и для него не был в тени. В наше время герои Борхеса появились во плоти – это художники-концептуалисты. И потому экзистенциальный анализ сейчас особенно важен.

IV

Под художниками-концептуалистами я имею в виду не только тех, кто сам себя так называет, но и всех принадлежащих к разнообразным течениям художников, чье творчество напоминает героев Борхеса, как они были описаны выше. Т. е. таких художников, чей творческий замысел прозрачен, эксплицитен и известен, так сказать, "заранее", т. е. не должен угадываться при созерцании готового произведения как что-то независимое от воли его создателя, как, например, его /создателя/ темперамент, индивидуальность, его подсознание, породившее его время и т. д.

Наибольшего развития концептуализм в этом смысле достиг в Англии и в США, в основном, в Нью-Йорке. Подобно Парижской школе современная Нью-Йоркская школа обнаруживает логику и ясность в своей эволюции, свойственные значительным художественным движениям.

Импульс и развитие нью-йоркский концептуализм получил, пожалуй, тем же образом, что и экзистенциализм – они оба отталкивались от романтизма в его крайнем выражении. Романтизм в живописи возник как реакция на ее секуляризацию. После многих веков господства освященной церковью христианской символики икона-картина была осознана как изображение, а искусство живописи – как изобразительное искусство. Это осознание лишь сделало явным уже сложившийся язык изобразительных приемов и дало направление развитию искусства католических стран. В протестантских странах, однако, то же осознание изобразительности религиозного искусства привело к отказу от него. Вместо двойного /можно было бы сказать: нераздельного и неслиянного/ взгляда на искусство восторжествовал односторонний взгляд, и искусство оказалось вытесненным из храма. Лишенное устойчивого христианского символизма, искусство протестантских стран обратилось к созерцанию природы и человеческого существования в ней как к средству выявления лежащих за ними изначальных мистерий жизни и смерти. Солнце, луна, цветы, горные и морские пейзажи, образы первобытного хаоса и первобытной идиллии – стали для романтиков видимыми шифрами запредельной реальности. Картины общинного благочестия сменили подлинно религиозную живопись. Так Д. И. Фридрих заменил в алтарной композиции картину реального Распятия, изображением деревянной скульптуры Распятия, стоящей одиноко в горах. Обращение к Природе как средству раскрытия сверхприродного привело художников-романтиков скорее к языческо-пантеистическому и теософскому, чем христианскому видению. Духи Хаоса и языческого творения, солярного и лунарного мифов заменили Христа. Основные образы и стереотипы "мистического" и "запредельного" сложились уже у Фридриха и Рунге. /Они, в свою очередь, были проекцией на секуляризованную

живопись, более ранних иератических композиций./ Далее все развитие романтической живописи шло по пути смены живописного языка, который каждый раз брался напрокат из Франции, при сохранении той же основной задачи и структуры романтической картины. Так сменялись фовизм /Нольде/, кубизм и футуризм /Марк/, абстрактное искусство /Кандинский, Мондриан/, но задача оставалась той же – изобразить запредельное. И эта задача каждый раз успешно осуществлялась, ибо художники использовали устойчивый набор приемов, автоматически обращавших внимание зрителя на уже привычный ему мистический "второй план".

Такое невинное заимствование всякий раз могло сойти за таинственное "прозрение глубины". Мы видим здесь процесс, весьма напоминающий рассуждение Хайдеггера о речи, которая говорит всегда одно и то же /утверждает свою изначальность/ устами прислушивающегося к ее немому зову творца-поэта. Творец-поэт как бы растет из Праматери-Земли и говорит на неясном языке /поэт кажется безумцем/ все о том же самом, но заново и непонятно /и для других и для себя/. Непонятность следует из неуловимости различия между "первым" и "вторым" планами, о котором говорится поэтом. После усвоения речи творца-поэта непонятность утрачивается, но вместе с ней и различие между планами. Требуется новое слово. Анализ развития немецкой поэзии и живописи последнего /романтического и далее/ времени показывает, что если и действительно они говорили всегда об одном и том же, то язык их не зарождался бессознательно, но заимствовался у школы, скроившей его на строго логических основаниях. Эффект "прислушивания к немому зову" оказывался лишь результатом вторичности самого языка. Мы видим, что представление художников-романтиков о самих себе не отличалось от представления о них, сформированного философами, вышедшими из романтической традиции. Языческий характер романтического искусства был осознан еще Киркегором, но его осознание привело лишь к скептицизму в отношении художника, пребывающего на грани религиозного, но бессильного перешагнуть грань. "От Фридриха и Тернера через Кандинского и Мондриана, северные художники

сталкивались с одной и той же дилеммой: как найти в секуляризованном мире убедительные средства для выражения того религиозного опыта, который до Романтизма находил выход в традиционных темах христианского искусства..."¹/ Но попытка обойтись без унаследованной образности неизбежно приводила к двусмысленности, которую романтики старались преодолеть, опираясь на некую синкретическую религиозность, находящую себе выражение в архетипальных образах. Что в конечном счете и делало их работы слишком человеческими, человечески узнаваемыми, несмотря на прокламировавшееся обращение к иным мифам и водительству иных сил /послание оставалось зашифрованным, но то, что это именно послание, делалось наглядным чисто живописными средствами/.

Наиболее полное воплощение романтическая традиция нашла в работах нью-йоркского художника послевоенного периода Барнетта Ньюмана. Он принадлежал в начале к группе абстрактных экспрессионистов /"делателей мифов", как их называли/, но затем выработал свой собственный стиль. Ньюман был пламенно верующим иудаистом, и абстрактная живопись /так же, как, скажем, для М. Ротко, Ада Рейнхардта и др./ была для него единственно возможным средством передачи религиозного опыта /изображения запрещены иудаизмом/. Последовательно борясь со всякого рода "иллюзионизмом" и изобразительностью, с одной стороны, и с необязательностью "творческого почерка" представителей геометрического и мифического направлений в абстрактном искусстве, с другой, – Ньюман свел живописные средства к двум элементам: большим равномерно-окрашенным плоскостям и прямым вертикальным "лучам", которые он сам называл "zip" – "застежка-молния". В рамках этой статьи было бы затруднительно рассказывать о Ньюмане подробнее. Достаточно сказать, что используя упомянутые основные элементы, Ньюман создал картины, представлявшие по его замыслу мистерии всех имеющихся на Земле основных религий. Работы Ньюмана /как и видно даже по репродукциям/ обладают удивительной

силой и убедительностью. Именно они, с другой стороны, дали импульс той "секуляризации" романтической традиции, которая привела к возникновению концептуального искусства. Этот импульс содержался в четком и совершенно прозрачном замысле, лежавшем в основе работ Ньюмана. Достаточно было отвлечься от "второго плана", чтобы принцип их построения стал ясен, подобно тому, как в искусстве католических стран достаточно было отвлечься от "второго плана" работ, скажем, Джотто, чтобы стала явной их изобразительность.

Изобразительность тяготела над европейской /парижской/ школой даже в ее абстрактном варианте. Антропоморфизм внутренне иерархизированных кубистических картин продолжил себя в абстрактных работах геометрического толка, а эмоциональность лирического абстракционизма оставалась изображением "неповторимого внутреннего мира" его творцов. Романтическая традиция всегда сопротивлялась этому внутренне. Она была склонна к изображению "первозлементов" /вода, воздух, суша/ в их бескрайности и элементарности. Таковы и Фридрих, и Тернер. Человек в их картинах, если он и присутствует в них, лишь созерцатель элементарных сил природы. Барнет Ньюман завершил эту традицию. В его работах не осталось ничего антропоморфного, иллюзионистского, непрозрачного, так сказать, "герменевтического". Живопись обнаружила всю неизобразительность. Она стала тем, чем всегда являлась по своему формальному определению: цветом, нанесенным на поверхность.

V

Дальнейшую эволюцию авангардистско-концептуального искусства можно представить, в основных чертах, следующим образом. Во-первых, картина /и скульптура/, лишенная внутренней иерархии и "индивидуального почерка" /" /" стала в первую очередь элементом окружающей /например, выставочной/ среды. Менялась среда – менялась и она сама. Язык ее понимания стал собственным языком искусства:

выставка превратилась в хэппенинг. Во-вторых, произведение искусства стало исчерпываться своим определением, своим концептом. Художники стали делать промышленным фирмам заказы на производство своих работ по предложенному плану /Ле Витт/. Затем появилась работа И. Кошута "Один и три стула". /1965 г./ Были представлены реальный стул, его фотография и словарное определение – утверждалась их идентичность. Сам Кошут полагает, что "произведения искусства – это суждения, представленные в контексте искусства, как комментарии по поводу искусства" и что "искусство – это определение искусства"^x/. Группа "Язык и искусство" в серии "Им и нам" пишет: "Кажется очевидным, что традиционный методологический стиль включает взгляд, согласно которому отдельные исследования /формы деятельности/ являются, в существенной степени, *sui generis*... Возможно, именно поэтому феноменологи всегда воспринимают искусство так серьезно". Мы видим здесь попытку совместить язык искусства и мета-язык описания искусства.

Господство концепта и плана сделало труд художника механическим и его существование регламентированным. Некий художник-минималист изготавливает одинаковые стальные кубы, чтобы зритель сопоставил реальный куб, видимый с различных позиций и при различном освещении, с идеальным концептом куба /прямая аналогия с методологией Гуссерля/. Другой – переснимает белый лист бумаги на копировальной машине, а полученные листы переплетает /по 100 листов в книге/ и выставляет. Зритель наблюдает постепенное сгущение фактуры. Очевидно, что мы вступаем в мир героев Борхеса.

Один из ведущих современных художников Энди Уорхол говорит: "Я хочу быть машиной". Он тщательно перерисовывает на полотне консервные банки с супом " ". Здесь не следует, разумеется, искать никаких аналогий с веком технического прогресса. Научные

методы используются в искусстве для исследования произведений искусства с установившейся репутацией – классики. И ЭВМ пишут, обычно, вполне добротную любовную лирику. Мы имеем здесь дело с машиной, как с антиподом романтического дитя, или иначе говоря, с экзистенциальной завербованностью, как антиподом эстетической влюбчивости и изменчивости. Работы художников-концептуалистов сознательно ориентированы на то, чтобы вызвать скуку и у творца и у зрителя, подобно тому, как невыносимо скучен /подчеркнуто скучен/ киркегоровский этик. И подобно тому как скучно читать книги, порожденные по системе Вавилонского Библиотекаря. Скука существования – переживание его подлинности, признание его тайны и неразрешимости этой тайны. Так Хайдеггер говорит о "невозмутимом равнодушии и утомительной раздражительности повседневной озабоченности" и пишет далее "Продолжительная, равномерная и блеклая ненастроенность /*Ungestimmtheit*/, которую не следует путать с расстроенностью, потому нельзя считать просто ничем, потому что именно в ней человеческое существование /*Dasein*/ становится невыносимым для самого себя"^{x/}.

Хайдеггеровская "ненастроенность", противопоставленная романтической "расстроенности", и составляет стихию искусства таких художников, как Энди Уорхол. Лишенное "второго плана", запредельной реальности и магии, искусство концептуалистов держится только своей решительностью /сродни "Мифу о Сизифе" Камю/ вынести с достоинством повседневное существование. Те концепты и определения, которыми оно руководствуется /ср. Кошута/, являются делом его свободы. Выбор их не мотивирован. Он не отражает более индивидуальности художника /как у романтиков/, но и не закреплен логически, будучи сам произвольным основанием для нового определения искусства.

Следует сказать, что концептуальное искусство имеет определенное

социально-утопическое измерение. Организуются совместные фундаментально скучные и бесцельные мероприятия: упаковывание в целлофан горных массивов /Кристо/, многочасовые лекции ни о чем, длительное голодание и т. д. Deskриптивное здесь заменено на перформативное, что изымает произведения искусства из сферы товарного обращения. Опять аналогия с героями Борхеса: роман-лабиринт нельзя ни купить, ни продать. В отличие от просто романа, или просто лабиринта – его можно только прожить, как это делает герой рассказа.

Однако концепт, взятый в этом смысле, не удовлетворяет целиком требованию анонимности и повседневности. Он сродни экзистенциальному проекту и утверждает если не индивидуальную неповторимость автора, то – во всяком случае его единичность, отдельность его существования. Автор концепта вводит концепт в Историю своей решимостью осуществить его. Этот же замысел мог быть осуществлен любым другим, но поскольку историческая акция его осуществления взята на себя автором, то именно ему принадлежит честь и право быть принятым Историей в свою память, подобно тому как и экзистенциальный герой несет специфическую ответственность за свой проект.

Дальнейшее развитие концептуального искусства характеризуется стремлением к еще большей анонимности и слиянию с повседневным. Так художники гиперреализма тщательно переносят на полотно готовые фотографии. Можно привести и другие примеры. Здесь художник выступает как "шпион Искусства", вроде киркегоровского "шпиона Бога". Этот переход связан со все большим осознанием повседневности как единственного гаранта ясного понимания. Проект, преступающий грань повседневного, излишне романтичен. Уводя за пределы конечно-реализуемого, он становится иллюзорным, т. е. дает прибежище индивидуализированному воображению. Осознание повседневного как подлинного языка искусства /оперирующего не с воображаемым, а с достижимым/ и привело к пышному расцвету гиперреализма.

Совершаемое в полной анонимности принесение себя в жертву искусству, будучи осознано, привело к эстетизации самого акта жертвы /боди-арт/. Такая жертва не может быть скомпрометирована одновременно с тем, во имя чего она приносится /цель анонимна/. Наиболее знаменита венская группа боди-арта: Брус, Нитг и др. Один из членов этой группы, Рудольф Шварцкоглер /1940-1969/ умер, вследствие постепенного отсекания у себя различных частей тела во время представлений, устраивавшихся группой. Отсек себе руку американец Бриос Науман /композиция "Из руки в рот"/. Художник Ле Ва бросался на стену художественной галереи до полного изнеможения, художник Оппенгейм сжигал себе кожу на солнце и т. д. Однако и этот род мученичества вскоре вошел в границы повседневного. Так Гилберт и Джордж, два английских художника – рекламируют свою повседневную жизнь, стилизуя тем самым манеру освещать в прессе личную жизнь кинозвезд, политических деятелей и т. д. Они намеренно культивируют посредственность и делают сенсацию из обычной жизни среднего класса. Их лозунг: "Мы никогда не перестанем позировать для тебя Искусство".

Итак мы видим, что творческая программа Пьера Менара из рассказа Борхеса "Пьер Менар – автор Дон Кихота" стала в еще более завершенной форме программой для многих из современных художников. Здесь происходит эстетизация того, что Хайдеггер называет "онтологической дифференцией". Онтологическая дифференция определяется как различие между сущим /как набором некоторых свойств/ и бытием этого сущего. Это различие есть ничто, т. е. оно само не дается на уровне сущего и не может быть описано, скажем, научно. Но в этом ничто /"в этом просвете"/ существует человек.

Я думаю, что мы не допустим чрезмерного упрощения, если скажем, что здесь имеется в виду два способа существовать в повседневности. Повседневность можно рассматривать либо как аморфную совокупность необязательных фактов, требующую упорядочения и разъяснения извне /сущее/, либо как некоторую артикуляцию смысла, данного через эти

факты единственным образом и только через них /бытие сущего/. Человеку дано это различие /он находится в просвете/ и он может выбрать между этими двумя возможностями понимания, но описать и мотивировать своего выбора не может, т. к. поскольку смысл закреплен в повседневности и гарантирован ею /бытие/, то высказаться о различии означает подойти к нему извне /сущее/, т. е. отнестись к онтологической дифференции как различию между сущим и сущим, а не сущим и бытием. Онтологическая дифференция есть ничто, т. к. она невыразима. А невыразима она потому, что повседневность, понятая как бытие как бы закрепила и вобрала в себя всю осмысленную речь, не оставив "свободно порхающих" слов.

Не вдаваясь в детали, следует заметить, что художники-концептуалисты нашли способ эстетизировать онтологическую дифференцию, не оставляя ее вечно на втором плане как молчаливый зов, лишь косноязычно передаваемый человеческим языком /романтический совет самого Хайдеггера/. Орудием эстетизации явились временные даты. Хайдеггер отверг датируемое время как неподлинное, но в концептуальном искусстве оно стало основным смыслообразующим фактором. Борхес в конце своего рассказа о Пьере Менаре пишет о том, как простая перемена имени автора и даты меняет понимание книги. Но если автор анонимен, то одной даты достаточно для изменения смысла. Художник, проживающий повседневность как целое смысла, проживает ее тем самым эстетизированно, как бы "понарошку". Обычные люди, живущие в профанической, "неподлинной" повседневности, живут надеждой и иллюзиями и возвращение в повседневное воспринимают как крах идеалов. Поэтому повседневное для них единственно и неповторимо – ведь одни и те же идеалы не могут потерпеть краха дважды. Повседневность, прожитая "еще раз", есть уже повседневность, понятая как смысл. Время, необходимое для ее повторения, лишено неожиданностей и авантюры. Оно подобно пространственной дистанции, отделяющей зрителя от картины. В этом времени, как и в этом пространстве, не должно происходить ничего неожиданного для того,

чтобы созерцание было гарантировано. Перенести на холст уже готовую фотографию или показать по телевидению фрагмент повседневной жизни художника /например, сон или еду/ означает, придать повседневному статус источника смысла и в то же время отличить его от профанического повседневного. Отрешенная скука, или состояние "ненастроенности", которое порождается у зрителя при этом зрелище, есть свидетельство прекрасного, ибо благодаря ему зритель изымаемся из сферы надежды и озабоченности и оказывается лицом к лицу с чистым смыслом, возвращающим ему нудную реальность его существования.

VI

Мы проследили, хотя и в самых общих чертах, эволюцию концептуального искусства. Что нам дало это рассмотрение для лучшего понимания соотношения между прекрасным и смыслом?

Искусство дает нам видеть то, в чем обнаруживается произвол: экзистенциальный проект, фрагмент повседневности и т. д. Этим оно, как кажется, подтверждает свое традиционное определение: искусство – это игра. Однако следует прежде всего рассмотреть правила этой игры. И тогда мы сразу видим, что игра не единственна. Существует много игр, правила которых предусматривают что-то делать, а чего-то не делать. Этим правилам соответствуют различные направления и стили в искусстве, сменяющие друг друга в определенной последовательности. Есть ли логика в этой последовательности? Есть. Эта логика в том, что каждая следующая игра играет с правилами предыдущей игры и делает это со всей серьезностью. Серьезность служит здесь свидетельством того, что играющему в эту новую игру ее собственные правила неизвестны. Он стремится не к одному из возможных решений, а к единственному и безусловному решению – к единственному и верному изображению того, что есть сама реальность, понятая с позиций искусства, т. е. реальность

прекрасного или реальность правил игры как таковых. То, что различает здесь удачу и неудачу, есть не некоторая норма, но переживание прекрасного. Поскольку, постольку оно достигнуто, однако, мы имеем перед собой не универсальный образ реальности, а одно из произведений искусства наряду с другими и, следовательно, можем понять его конструктивный принцип. Также и само переживание прекрасного дается нам через различные душевные состояния: наслаждение, восхищение, скуку, отчаяние, умиление и т. д. В конечном счете усмотрение смысла – т. е. правил игры – дает нам и конструктивный принцип и форму переживания определенного произведения искусства.

Концептуальное искусство выявило определение Искусства, оставшееся в тени за его определениями как изобразительного, выразительного и т. д. Искусство – это событие. Эстетизирована сама временная форма события – в мире регистрируемых явлений может все остаться по-прежнему, но время прошло, дата изменилась, и мы уже не там, где были прежде.

Это определение всегда неявно присутствовало в разговорах об искусстве – всегда поэты и художники третировались как жертвы моды – но оно, разумеется, не является исчерпывающим. Уже сейчас ясно, что регистрация протекшего времени не обходится без свидетельств: газет, радиосообщений и т. д. Эти свидетельства и составляют подлинную среду и материал для концептуального искусства, которое может быть соответствующим образом переосмыслено. /Чему пример, рассказ Борхеса о Пьере Менаре./

Мне удалось коснуться в этой статье лишь немногих проблем, связанных с пониманием современного искусства^{x/}. Одно я хочу сделать предельно ясным: искусство лишь тогда достигает равенства с верой и мыслью, направленными к Истине, когда обращается к своему собственному языку и выявляет свои границы. Пока искусство понимает себя как

медиума и орудие высших сил – оно слепо. Ибо все явленное можно видеть. И присутствие высших сил есть лишь артистический прием. Искусство исторично. Если оно хочет быть искусством, обращенным к Богу, то оно должно обнаруживать логику руководимой им Истории, постигая пределы своих собственных возможностей путем воссоздания прекрасного. Впрочем, подлинное искусство именно таково. Нужно только верно понять его.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 75**]

76

Художественная жизнь. Рецензии.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 76**]

77

Статья А. Гиряева написана в 1973 году. Она, естественно, не может учитывать позднейших событий и фактов. Но нам кажется, что эта статья не потеряла своей актуальности и сегодня.

А. ГИРЯЕВ

ВЗГЛЯД И НЕЧТО

Между тем, как даже обширной географии современной советской Руси и той тесно в ее исконных климатических поясах и новейших погранзаставах, все пластические искусства этой страны, точно сговорившись, самым решительным образом отмежевались от какого бы то ни было пространственного существования: у них нет нужды в окаеме, на них не посмотришь внизу вверх, глубина их исчерпывается плоскостью, а сами они ничто иное, как лишь точка на этой плоскости. Только через местечковый микроскоп можно догадаться, что точка эта обладает примитивно выраженной клеточной жизнью и от времени до времени даже размножается посредством жиденького самоотделения или несколько увеличивается либо уменьшается в размерах. Нетрудно заметить, что подобное разнообразие однообразия не слишком утешительно: от пристального созерцания его можно впасть в нирвану еще быстрее, чем от наблюдения собственного пупа и начать видеть совершенно деревянные сны. С мудростью достойной и лучшего применения партия регулирует этот познавательный-усыпительный процесс: не чаще двух раз в год в столице нашей родины Москве, а также в столицах союзных республик, а также и в городах-героях и еще в кой-каких областных центрах устраивает она, к вящей славе своей, так называемые художественные выставки. Первая из них – весенняя – подгоняется обычно к дню рождения основоположника вашего государства, вторая – осенняя – к дню рождения самого государства. Количество участников этих выставок может колебаться вокруг следующих "сюжетов": групповой портрет всех орденов и медалей советского союза на фоне начинающего полнеть маршала, поясной портрет генеральского мундира последнего образца, недействующие макеты списанного с производства оружия, выполненные в бронзе, мраморе, гипсе и более-менее удачно закомпонованные среди спин, рук и ног трех-четырех натурщиков. Далее,

а следовательно и ниже рангом идет портрет рабочего-рабочей; пол портретируемого здесь обычно противоположен полу портретирующего, что, думается, способно говорить само за себя. Еще ниже помещаются портреты людей, занимающихся якобы любимым делом. Это промасленный токарь Иванов-Петров-Сидоров, рекомендованный к изображению кем-то из райкома, небритый мужик на фоне Богоматери умиления – то ли вор, то ли реставратор? – девушка, читающая книгу, ведущая трактор, играющая в мяч. На самой последней ступени экспозиции стоит пейзаж, которому совершенно недвусмысленно приданы все функции поисковой овчарки: то есть он как бы обязан среди зрителей выискивать и наставлять именно тех, кому на ближайший момент вдруг разонравились отеческие небеса. Воистину глаз нельзя отвести от назидательных гор, многозначительных лесов, необозримо-передовых полей под паром, колхозных и совхозных, запруженных плотинами рек, прудов и океанов, – словом, все здесь, даже среднеазиатские цитрусовые плантации, свое от корня, не заемное, не дай бог из-за границы, не капиталистическое. На сем, если только по недосмотру худсовета не случится вдруг натюрморта, то есть каких-либо могучих, точно говядина, красных цветов и анемично, смахивающий на анемон, убоины – конец выставке. Остается лишь по любопытству ради того же любопытства отметить такую странность: из числа тех, кому дозволено быть объектом изобразительного искусства, навсегда исключены партийные работники средней и крупной руки – кстати, они у нас, бедные, и вовсе обойдены вниманием, нет у них даже "Дня парторга" среди прочих советских праздников – и все чины, служащие в КГБ. Что этому причиной – бог весть!? Возможно, не последнюю роль играет здесь древнейшее религиозное чувство, запрещающее изображение самодельных идолов, возможно, цензуре, стремящейся к абсолюту вообще, свойственна тяга к самоуничтожению, а может, это просто рудименты легендарной ленинской "демократии". Короче, как бы там ни было, загадкой остается загадка, и лишь предположить можно, что поименный памятник "людям", чьих фамилий мы не знаем, но которым наши известны превосходно, будет сооружен уж, верно, не в этом столетии.

Однако воротимся к закрытой выставке, от которой потомкам тоже кой-что остается, а именно: книга отзывов, куда принято писать по преимуществу лишь коллективные мнения, и пара газетных статей, снабженных неразличимыми даже в упор репродукциями.

Будет весьма нелишним сказать два слова о прессе.

Под стать выставкам она тоже не блещет разнообразием. Коли дело происходило в центре – только Москва! Одна она, голубушка! – откликнуться на это животрепещущее явление нашей художественной жизни может даже какой-нибудь местный мастодонт. На этот случай возьмем для удобства наглядности за среднее арифметическое Владимира Семеновича Кеменова, ибо выше не бывает. Искусствовед этот, до весьма преклонных лет сохранивший военную выправку в слоге и дальтоническую свежесть восприятия, склонен писать свободно. То есть, он прежде всего скажет, что изобразительное искусство – не литература, не музыка, не кулинария; затем нехотя обмолвится, что и раньше, мол, где-то в 1-х либо XI-х веках тоже встречались любители побаловаться кистью или резцом; наскоро перейдя к современности, мэтр вряд ли станет что-либо ругать, о полотнах или скульптурах он и вообще говорить не будет – привлекут его прежде всего сами объекты изображения, бросив в сторону все художественное в анализируемом произведении, он лучше остановится на подробной характеристике личности какого-нибудь запечаленного сталевара, причем выкажет неслабую осведомленность в знании его конкретной биографии и прочих трудовых успехов. Не будем докапываться до истоков столь определенной эрудиции признанного ценителя искусств, а заглянем в самый конец его статьи, где почтенный вице-президент Академии художеств СССР, искренне распоясавшись, призывает все советское искусство неуклонно равняться на решения последнего съезда партии. Тут голос его вовсе теряет несколько несвойственную ему раскованность изложения и набирает истинную силу, позванивая металлическими нотками, так хорошо знакомыми всякому, кто служил в армии. Нотки эти, любопытно заметить, обладают весьма ясно выраженным чином и уж никак не могут принадлежать какому-либо завалашему лейтенанту; видимо, в далекое свое молодое и строевое время будущий глава советской школы искусствознания знал толк в субординации гораздо выше средней.

Но подобное прямое вмешательство в современную ему художественную жизнь искусствоведа – случай, разумеется, экстраординарный. Обычно же на поприще газетной художественной критики

подвизаются как законченные типажи два образчика. Первый тут выступает бескорыстный и чистый любитель живописи, скульптуры и архитектуры в любом их проявлении. Как правило, это либо злосчастный краевед, либо не путем задумавшийся живописец или архитектор. Всюду выступая частным образом, не от организации какой – от себя одного, по-партизански только – терпит он на стезе этой муку мученическую. В редакциях газет его едва ли не в глаза прямо потчуют дураком и "чокнутым", в различных якобы культурных учреждениях типа общества по охране памятников от него отбрыкиваются, точно от собаки дворовой, одним словом, государство в лице чиновников своих об него только что ног публично не обтирает. Все же промаявшись таким манером с десяток лет, любитель наш таки набирает пару-другую мизерных публикаций с диапазоном от "Неизданные чертежи русского архитектора XII века" до "А знаете ли вы, что первым мечтал увидеть Саратовский метрополитен Ф. Э. Дзержинский?". Естественно, публикации эти, с какими носится он, ровно с писаной торбой, привилегий ему не прибавляют. Но любителя успокаивает, видимо, уж одно то, что вся жизнь его – проклятье до гроба и далее. Он на этой идее стоя и помирает и его закапывают на том именно городском кладбище, которое в местном отделе застройки вот уж лет семь как значится под шифром "Районный парк культуры и отдыха им. А. В. Луначарского". Так что любителя нашего еще выроют, кости его свезут на свалку, оттуда в ближайший колхоз, и кто-нибудь из живых последователей его будет иметь полное право начать протаскивать статейку с названием "А знаете ли вы, что он не зря прожил жизнь, скромный труженик?".

Второй номер в найденной нами паре несомненно поспокойнее и поувесистее. Прежде всего на руку ему, что искусства он не любит и знать его не особенно стремится: так уж вышло, что заместо института физической культуры вляпался он в институт художественной культуры и благополучно, как в студентах говорят, "отсосал" диплом; опять же и директирующая "волосатая рука оказалась у него именно в этом богоугодном заведении и нигде больше. Вот дается ему службишка с окладом в сто десять, ворох формальных чисто обязанностей и скука существования – коли водки не пить – адская. Тут, разумеется, не только что статьи по

вопросам социалистического реализма в советском изобразительном искусстве, но даже и стишки записать можно. Ну, имярек и пишет! Чем он, право, хуже других? Да ничем! Стилем – тот же Кеменов, мыслями – любой советский человек! Единственно, что в редакциях, памятуя невеликий ранг его, не позволяют ему иметь некоторой сумятицы изложения, да безжалостно вымарывают все ссылки на западно-европейские примеры. Но героя нашего, уж конечно, на такой кривой козе не объедешь! По существу, компилируя сотни раз во всех писаниях своих одну и ту же статью свою, достигает он годам к сорока умения о чем бы ни писал, ни о чем не написать. То есть работы его могут быть читаемы без всякого ущерба для себя и снизу вверх и сверху вниз, и справа налево и слева направо. Пожалееет он, например, что нынешняя осенняя выставка молодых не отличается достаточной полнотой, так хоть убей, не поймешь, какой же из видов тучности подразумевает он; похвалит кого за трудовые успехи, так опять же не разберешь, кому тут на пьедестал влезать – художнику или его модели?! Короче говоря, можно бы и вообще в советском союзе ничего не писать по разным художественным проблемам, хватило бы вполне только перепечатывать время от времени одну из его статей – и баста! Да, к сожалению, нельзя: тем, кто закрыт от нас негласной высотой положения своего, тоже ведь надо как-то действенность власти своей выказывать, к тому же, и обыкновеннейшие захудалые родственники наряду с прочей сволочью у каждого из этих деятелей есть, так что советский читатель может не отчаиваться – будет еще долго ему искусствоведческое чтиво, что ни год, раза по два будет!

Теперь со стороны легко может показаться, что на сем и точка советскому изобразительно-отобразительному искусству вкуче даже с партийной критикой его. Однако, ровно на этом месте, словно некий камень преткновения для ленинских рыцарей щита и меча, лежит старенький тезис о той самой природе, которую, хоть и гонят упорно в дверь, а все ж таки видят иногда из окна. Вот надо же – за пятьдесят с лишним лет ни ЧК, ни ГПУ, ни ОГПУ, ни КГБ, ни МГБ, ни УВД и проч., и проч. не отучили незарегистрированную публику писать маслом, стишками или прозой. Ведь кажется, все дала партия для социалистического

творчества: на страну с двухсотпятидесятиmillionным населением есть один литературный институт, два художественных, штук пять театральных, при двух университетах есть искусствоведческие и литературоведческие факультеты! Так нет же! То там, то сям объявляется вдруг нигде не учившийся живописец или поэт, актер или сценарист, даже скульптор или критик! Истинно, пропасти на них нет! Ну, сунут одного-другого-третьего-... из них в сумасшедший дом... Но главное-то, главное ведь все равно не разрешается этим, ибо как ты каждого подобного подпольщика выявишь, когда не прикреплен он ни к одному профессиональному союзу, где система слежки и сыска во много раз превосходит такие же учреждения даже и в самых развитых капиталистических странах?...

... Но не будем перебивать высокооплачиваемый хлеб...

Действительно, все так, как есть: пишут по холсту, не став на учет в райвоенкомате, сочиняют стихи, не взяв на то справку из местного ЖЭКа, занимаются мелкой пластикой, не посещая комсомольских собраний, критикуют очередной военный роман Симонова-Чаковского, никогда не быв в партизанах! Более того, находятся даже единомышленники, зрители, слушатели и читатели! Еще того горше, даже помещения, где можно довольно сносно разместить по стенкам экспонаты, неотмеченной в творческом союзе выставки находятся. Неизвестно, что будет, но были: "Медвежатник" в Алма-Ате, выставка на Кустарном в Ленинграде, киевские сезоны мастерской в барабане собора на Андреевском спуске, Трубный переулок в Москве. Для тех, кому достаточно известны советские условия существования, список этот вовсе не скромнен, потому что за ним виднеется живая очередь живописцев, скульпторов и графиков, выключенных из учебы, лишенных стипендий, заказов или фондовой работы, оставленных без мастерских и прописки. Отрезанные от единственной своей профессии, ныне они даже не потерянное поколение, а просто род интеллектуального перегноя, деграданты, выкидыши. Собственно, всё официальное советское искусство отдает их трупным ядом.

К несчастью, и художественный уровень другого советского искусства, неофициального, добровольно ушедшего в катакомбы,

в подполье, также определяет партия, как и уровень искусства, расположенного через перекрытие, на полу господских покоев. Искусство партийное узнает и не узнает себя в своем беспартийном собрате точно так же, как был бы растерян человек, ставший ногами на зеркало и попытавшийся из этого положения рассмотреть свой нос. Натурально, тот всегда окажется не на том месте, где хотелось бы его видеть, но существовать все-таки будет. Потому ничего удивительного нет в том, что из подобного положения вытекает множество нужных и ненужных вопросов, и все они, как в окаем, упираются в настоящий правопорядок России. Захватившая в свои лапы все средства современной информации и пропаганды, партия за пятьдесят лет своего безраздельного могущества, сама, может, того не понимая до конца, стала вездесущей, как воздух: ею в России дышит всякий, кто живет. Солженицын так же порожден советской действительностью, как и Кочетов, а Неизвестный известен благодаря Непринцеву.

Духовная невозможность суверенного существования – вот коренная особенность современного подпольного искусства Руси. Как бы оно ни противопоставляло, ни обособляло себя, оно лишь элемент. Об этом странно говорить долго, еще страшнее коснуться двумя словами. Здесь все разверсто и ненатурально: память соседствует с забвением, ужас со статистикой, останки Цветаевой свалены туда же, куда и объедки Демьяна Бедного. Флоренский погребен в одной канаве со Ждановым.

Вот отчего крамола в советском искусстве начинает считаться не от крайностей, а от бескрайнего. Вот почему для министерства культуры одинаково еретичны и "Черный квадрат" Малевича и попытка неизвестного художника изобразить очередной пленум политбюро как современную вариацию брака в Кане Галилейской. Вот почему в "левые" записывают художника не по тем или иным его профессиональным особенностям и склонностям, а по тому или иному отношению его к очередному свышепозаженному гузну, которое и являет собой местную административно-художественную власть... Здесь нехорошо уже и тому, кто только старается не замечать этого гузна, о прочем же и говорить нечего...

2

В советских художественных кругах настоящего, а иногда даже и в официальной публицистике еще на удивление нередко пассажирующие вздохи о былом цветовом могуществе "Бубнового валета" и "Голубой розы", о великом русском буме в области формы, о безудержном и вместе точном искании живописи как таковой на рубеже 20-х годов и о многом другом, что имело быть, по крайней мере, лет с сорок назад.

Практически недурные мечтания эти, исключая эпигонство обыкновенное, не выражаются никак, даже и при той относительной свободе, какой пользуются некоторые живописцы и скульпторы, помещенные для идеологической сохранности в высокооплачиваемый партийный гарем. Как уже было сказано, партия таки сыграла свою прогрессивную роль. Ее "живительное" влияние свободно усматривается в том заматерелом месиве космополитического провинциализма, искренней напыщенности, сентиментального невежества, всепрощающей истеричности и откровенного делячества, которое все вкупе и называется современным русским подпольным искусством. Атмосфера эта чрезвычайно тяжела по своей насыщенности. В ней явные выходцы с того света, незаконно воскресшие Кандинские и Мондрианы; беспредметники, прошедшие дубовую школу Репина; натуралисты, наплодившие тьму набросков с самого Святого Духа; живописцы, привнесшие в платину принцип двухмерности и те, кто мечтает обогатить графику рельефом. Не имеющие постоянной аудитории, незнающие и непонимающие самих себя, загнанные на чердаки и подвалы, принужденные, хлеба насущного для, работать сторожами, пожарниками, колхозниками, дворниками, открывающие Америку чаще, чем форточки, люди эти более всего походят на золотоискателей, которым отдан в охотничьи уголья необитаемый остров и которые никогда и в глаза даже не видели ни одного металла дороже чугуна. Из последнего положения и вытекает в основном то свинцовое упорство, с каким довольно изрядная часть подпольных художников за истинное свое признание почитает следование новейшим западным образцам,

то есть подделку. Питаясь одними крохами, которые завозят в Союз различные зарубежные туристы, они выделывают из них удивительных социалистических слонов, способных вогнать в краску любые белила. Фамилий пятнадцать подобных старателей-фальшивомонетчиков не пропали втуне: их и доньне кормит и сладко поит посольский повар, жительствующий в Москве, гражданин мира, господин Кастаки, состряпавший, по слухам, недурную коллекцию. Сервированные им экспонаты обычно пикантны по форме и сладковато-кисловаты по цвету, объединяют их сложно-комбинированные художественные приемы и отдающее крепостью хорошего бульона мировоззрение, цель которого непременно быть в русле европейской школы живописи. Сама по себе весьма почтенная, цель эта все ж таки что-то ж превращает воду в вино, а Чухлому в Париж. То, что делалось на заре века во Франции и Германии естественно и свободно, в современной России отскребывается со стенок пищевода. При всей ценности, какой достойна любая попытка самовыражения, посетители костакиева заведения так-таки и остаются бедными, брошенными турист-бэби, юродивыми фальшивомонетчиками, подделывающими неведомые им образцы. Рост любой особи из одного только чувства соперничества или, как ныне принято говорить, социалистического соревнования, – то же подражательство, и в этом качестве плачевно до одури.

Кроме очерченных, существует еще несколько вовсе неразличимых подвидов нового советского искусства, какая-нибудь там философия живописи или монументальная психология, но это уже сливается воедино, оставляя видимой лишь самую стороннюю колею...

Исходить только из однозначной данности окружающего, питаться лишь тем светом, который доходит к тебе сквозь картонные кордоны идеологии, натурально, быть от того чахоточным и бледным, но таки каждым изломом своим и кровоподтеком указывать на место действия гигантской молотишки, день за днем пожирающей твое мясо – незавидная и неблестящая доля.

Л. КОРНИЛОВА

А. ЧЕХОВ, Н. МИХАЛКОВ И РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

Возможно, что сегодня мы присутствуем при рождении новой русской православной культуры. Ее внешние атрибуты можно найти в любом живописном полотне, новой киноленте, модном романе и т. д. Но что представляет собой эта культура? Каковы ее основные проблемы? Каков, наконец, герой?

Весьма характерным в этом смысле оказался нам фильм Михалкова "Незаконченная пьеса для механического пианино". Правда, картина эта скорее повод для разговора о "новохристианстве", однако мы выбрали именно ее, потому что это талантливое произведение талантливого режиссера, который к тому же, не отступая от общих схем и канонов, формулирует свою позицию безапелляционно и решительно. В данном случае, сразу оговоримся, нас не интересуют ни режиссерские находки /а они есть/, ни игра актеров /а она недурна/, ни операторская работа /весьма профессиональная/, и только позиция Н. Михалкова, человека определенным образом ориентированного, прекрасно чувствующего свое время в своего зрителя, который в этом фильме расставляет все по местам: объясняет прошлое, предсказывает будущее, а также не без иронии показываем нам наше настоящее.

Совсем не случайно обратился Н. Михалков к Чехову, к проблеме интеллигенции. Эта проблема всегда была для него большим вопросом и превращалась обычно в полемику с интеллигенцией. Не странно ли, что мещанин /в подлинном смысле этого слова/ Чехов стал обличителем "мещанства", "врагом пошлости" в наших учебниках? А ведь этот писатель всю свою жизнь обличал русскую интеллигенцию, причем не только творческую, но и служивую. Кто из нас теперь знает и помнит о беззаветно преданных делу и людям земских врачах, умиравших на холере, замерзавших ночью в степи? Зато всем известен "Ионыч" – монстр, лишенный человеческих черт, совершенно неправдоподобный человек-схема, человек-авторская идея. Впрочем, отношение Чехова к русской интеллигенции требует особого разговора, а сейчас заметим только, что это отношение вполне в русле незыблемых

традиций русской литературы 19 века, которая тоже не очень-то, за некоторыми исключениями, любила интеллигенцию. А может и было за что?

Но вернемся к фильму. На экране – представители все той же пресловутой интеллигенции: доктор, бездельник, легкомысленный, абсолютно лишенный чувства ответственности человек; хозяйка, провинциальная скучающая львица; Софья, помещь народоволки с кокоткой и, наконец, центральный герой – учитель Платонов. Вокруг них совершенно астральные личности – кстати, атмосфера, увы, знакомая, воссоздана с большим знанием дела – какой-то абсурдный помещик, кричащий *моралам* /почти в каждой современной московской компании есть такой вариант с гитарой/ и рассуждающий о белой кости /сравни: о чистоте веры, крови.../, незамужние девицы "при", богатый претендент на руку хозяйки дома и молчаливый, незаметный, на деньги которого содержится дом, человек дела, "из простых", без всяких там затей. Боже, что свело этих несчастных вместе, какая сила держит их всю жизнь в одном и том же месте? Они вместе скучают! Безумие! Было бы понятно, если бы скука разъединила людей, заставила задуматься над своими проблемами, взяться, наконец, за дела которых, кстати сказать, невпроворот всегда было. Напротив, скука их соединяет: вместе скучать не так стыдно /на миру и смерть красна, а уж о стыдливости-то что говорить!/, опять же если "всем миром навалиться", может чего и выйдет. Конечно, коллектив все может /сейчас принято говорить о соборности, но это все тот же мощный коллектив, который может осудить или, наоборот, поощрить, а может и совсем изгнать/. Вот и герои Н. Михалкова, кая бы они ни были убоги, комичны, ужасны, все-таки они все вместе, и все они люди, и есть в них эдакая человеческая теплота. В той же тональности решен и финал, где преобразенного героя с любовью и пониманием встречает тот же коллектив. Но в чем, собственно, проблема? И причем тут судьба русской интеллигенции?

В России слово "интеллигенция" имело самый фантастический смысл, до сих пор невозможно встретить двух человек, которые одинаково понимали бы этот "термин"; соответственно, изначально не имея четкого

понимания, нельзя было ни сформулировать круга проблем, обязанностей, ни воспитать чувство ответственности, ни, наконец, определенно решить кто интеллигент, а кто – нет.

Если мы адекватно поняли режиссерский замысел, то вкратце его можно сформулировать так: русская интеллигенция всегда была безбожной, отсюда и все ее беды, а сейчас она наконец-то вступает на правильный путь, обретает истинную веру /ставшие уже стереотипными сцены в начале фильма: вид церкви, колокольный звон, а венец всему делу – золотой крестик на шее чистого невинного ребенка/. Ну что ж, прекрасно. Действительно, сейчас наблюдается массовое обращение в христианство. Ни в коем случае не будем подвергать сомнению искренность этого движения. Но попытаемся выяснить его подлинный смысл и проследить позиции литературы 19 века в этом вопросе.

Путь к Богу может быть самым различным, но это всегда путь. Уверовать – это значит проявить какую-то волю, потрудиться, пройти через мучительные размышления, разобраться в своем внутреннем мире – словом, проделать определенную умственную и душевную работу. Откровение не нисходит на человека просто так, это, безусловно, вознаграждение, это всегда результат определенных усилий, для которых, правда, не существует готовых рецептов. Человек призван действовать в настоящей жизни, дарованное ему Откровение делает осмысленными его усилия, направленные на построение своей личной судьбы. Ему дана индивидуальная воля и свобода выбора. Как же относится к этому русская литература? Русская культурная православная традиция склонна рассматривать человека как ничтожное орудие в руках Божественного промысла. Секуляризация этого представления привела к восприятию русской литературой человека одиноким, заброшенным в поток мирских событий и плывущим как челн по воле волн. И чем покорнее и безропотнее плывет, тем лучше. Русская культура в определенный момент сознательно отказала человеку в праве строить свою жизнь, слепо поверила в Судьбу, подменив истинного Бога идолом – случаем. Идеальным выразителем этой доктрины стал Пушкин. "Идея рока, однако, действующая с мановением

молнии, – пишет один современный исследователь, – лишена у него /Пушкина/ строгости и чистоты религиозной доктрины. Случай – вот пункт, ставящий эту идею в позицию безликой и зыбкой неопределенности, сохранившей тем не менее право вершить суд над нами." По Пушкину счастлив и прав только тот, кто сумеет услышать зов судьбы, кто ей доверялся и в награду получил ее высочайшее покровительство. Тот же исследователь творчества Пушкина проводит интересное наблюдение над героями пушкинскими, противопоставляя "расчетливых", самонадеянных Алеко, Бориса Годунова, Карла избранникам судьбы Лже-Дмитрию, Герману и, конечно же, Петру. Петра "премены жребия земного" сделали величайшим монархом-победителем, Карла же желание распоряжаться судьбой /"Как полк, вертеться он судьбу принудить хочет барабаном"/ привело к поражению. Однако Пушкиным бунт против судьбы воспринимается как часть исторической судьбы, поэтому хоть и зная, кто победит, поэт равно сочувствует всем своим героям, равно любя их слабости, пороки и добродетели.

У Л. Толстого, следовавшего в целом пушкинской концепции, возникло несвойственное поэту морализаторство. Л. Толстой считает, что судьба и естественное движение жизни всегда правы. Он радуется краху своих героев, посмеявшись презреть простые человеческие ценности и попытавшихся выстроить свою жизнь наперекор течению событий /например, смерть Андрея Болконского/. Какая разница в изображении Карла у Пушкина и Наполеона у Толстого! Карла Пушкину жаль, Наполеон же толстовский несет заслуженную моральную кару.

Чехов наследует толстовскую идею абсолютной правоты судьбы, его герои, так или иначе вступающие в борьбу с жизненными обстоятельствами, всегда жалки, беспомощны, обречены на неуспех. Таким образом, Чехов отдает человека в рабство миру сему, в рабство Князю мира сего, обрекает его на существование в ограниченной сфере жизненных возможностей, тогда как Вера призывает человека преодолеть свои границы. У Чехова нет никаких сомнений и колебаний при признании закона судьбы,

он принимает его окончательно и оплевывает все, что ему /этому закону/ противостоит. Что же оставляет он людям в утешение? Надежду на тотальную трансформацию мира, которая, однако, произойдет без участия отдельного человека и которая поэтому не выведет его из состояния рабства и не разрешит никаких его внутренних проблем. Эта идея социального апокалипсиса /кстати, Бердяев считал апокалипсическое сознание характерным для русской культуры/, который должен спасти /а не судить/ людей, очевидна несостоятельна. Христианская формула "Вера, Надежда, Любовь" утрачивает здесь две составные – изъяты Вера и Любовь – а вместе с ними и свой целостный смысл.

Сегодня мы имеем дело с возрождением этого мифа на неохристианской почве, Возможно, тот же Н. Михалков не отдает себе отчета в иллюзорности своих построений, однако обращение его к наиболее отдаленной от христианских основ почве – пьесам Чехова – выдает наличие подмены: антихристианский миф обряжен в христианские одежды.

Как представляет нам это Н. Михалков в своем фильме? Его герой, Платонов, внезапно переживает озарение, но, как это ни дико, не в свою душу заглядывает Платонов, не в самом себе пытается разобраться, а в другом, в жене своей, вдруг видит замечательного "простого" человека. Опять вам предлагают простые человеческие ценности, столь любимые Л. Толстым. Почему Платонов не закончил университет, почему не сделал ученой карьеры, почему его сразу же сломала весьма сомнительная любовная неудача? Режиссер объясняет: умствования – это все от лукавого, не надо этого. Вот пусть честно работает учителем, любит свою жену, своих детей – и достаточно. Поколение Платонова сделало свое дело – оно пришло к вере, а остальное сделают потомки, вот этот мальчик с крестом, например. А ведь это поколение Н. Михалкова, это наше поколение, вполне еще молодое и полное сил, однако ему предлагается заняться своим бытом и не мудрствовать лукаво. Кстати, ничего зазорного в этом нет – быт у "неохристиан" не какой-нибудь там пошлый, а ритуализированный, исполненный глубокого смысла, не каждому доступный.

Но почему же все-таки не начать сегодня же, сейчас? Ведь на Страшном Суде ответ придется держать в одиночку и никакие потомки не помогут. В нашем распоряжении – только наша жизнь, кстати, довольно краткий отрезок времени, четко отграниченный нашей же смертью, и мы должны уложиться в него. И мы должны понять, что наша вера – это диалог с Богом и что сколь бесконечно милосерден Он ни был бы, за все придется отвечать перед ним. Конечно, Господь понимает все наши слабости, всю нашу любовь к нашему уютному быту, на который нас ориентируют, да на который мы сами сориентированы, но объяснил же он однажды Марфе, почему предпочитает Марию. А наша интеллигенция выбрала Марфин путь и, похоже, сворачивать не собирается. Создается впечатление, что она так и не обзавелась за прошедшие столетия своими собственными проблемами, а на тех, кто все же обзавелся, смотрит с подозрением: не от лукавого ли?

За все это время была сделана одна-единственная попытка осмыслить ситуацию русского интеллигента. Мы имеем в виду фильм А. Тарковского "Зеркало". Можно по-разному относиться к художественным достоинствам этого фильма, но нельзя отрицать, что он мог бы стать началом серьезного разговора, скорее не разговора /не первое столетие уже говорим/, а нового пути. Но что-то не похоже. Н. Михалков ведет себя так, как будто "Зеркала" вообще не было, а сам А. Тарковский, по слухам, собирается снимать "Идиота" по Достоевскому. Что ж, опять новая проблематика на старом материале?

Может быть, А. Тарковский испугался того, что сам сделал? Конечно, нужно немало иметь мужества, чтобы, заглянув вместе с режиссером в зеркало души своей и не увидев там ничего, продолжать жить и на что-то надеяться. А помочь в этом, нам кажется, могут все те же Вера и Любовь. Иначе тройка русской культуры все так и будет веками мчаться, не разбирая пути.

Г. Григорьева
СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИОЗНОГО ПУТИ

Вводное замечание:

Мне чрезвычайно трудно было решиться сделать сообщение, но еще труднее представить текст, так как и совершение и несовершение этих поступков одинаково могут быть для меня актом гордыни со всеми болезненными последствиями /стоит похвастаться или просто открыть другому внутренние, тайные "достижения", как враг тут же их похищает/.

Сподвигаюсь на это из послушания и глубокого уважения и любви к редакторам журнала и участникам семинара. Не смею надеяться, что столь незрелые плоды пойдут кому-либо на пользу, и если введу кого-либо в искушение, повторять перипетии и ошибки индивидуального религиозного опыта – да простит меня Господь!

I. Религиозная ситуация

Попытаюсь кратко охарактеризовать религиозную ситуации в мире /как ни громко это звучит/ и особенности ее у нас. Индусы говорят, что началась "белая юга" – благодатный для духовных исканий период. Если не так давно /несколько 10-летий назад/ философы, социологи, психологи были в ужасе от расцвета потребительского общества, массовой культуры, падения духовности, то теперь, напротив, интенсивность религиозной жизни общества в целом заметно возросла. Увеличилось многообразие форм и сфер общественных явлений, которые теперь почти каждый не задумываясь отнесет к "религии": от движений хиппи – до медицинско-диетологических направлений. С одной стороны, массовая религиозность молодежи с ее часто стихийными и социально-отклоняющимися формами; с другой – появление новых психотерапевтических центров: "дзен-психоанализ", "христианство-йога"; эти тенденции доходят и до

[**PAGE 93**]

нас. Недавно попала в руки перепечатка Американского "центра по самореализации" школы последователей индийского йога Свами Йогонанды. Молитвы, которые предворяют каждый урок, представляют собой странный гибрид традиционной христианской молитвы "Отче наш..." и индийских заклинаний. Далее, абстрактно-мистические конструкции, изучая которые человек научается самообладанию, самореализации и т. п., мудрые притчи из индийского эпоса, краткие физиологические сведения и физические упражнения, и, наконец, кулинарные советы /книга пользуется у ленинградских йогов большой популярностью/.

В прошлом году в польской газете "Культура" было опубликовано интервью с американским дзэн-буддистом Филиппом Капло, который высоко оценивает духовный уровень польской молодежи. Причем эти газеты /"Культура", "Политика"/ служат для нас ценными источниками религиозной информации /статьи об Ауровиле, филиппинских целителях/, парапсихологии, дзэне и т. п./, будоражат умы и часто кладут начало религиозным исканиям.

Попытаемся охарактеризовать особенности духовной ситуации у нас /не претендуя на широту и объективность/.

Возросла стихийная религиозность молодежи – скажем так – тяга к церкви, к религиозной литературе. В нашей официальной религиозной жизни, однако, не происходит никаких заметных изменений /хотя в Прибалтике много новшеств/. Среди интеллигенции религиозность развивается /в "сублимированной", в "культурной" форме: интерес к религиозной литературе, живописи, философии. У среднего обывателя растет мода на предметы религиозного культа.

Отметим еще одну внутреннюю черту, благодаря которой у нас, по сравнению с другими странами, меньше мирских соблазнов – в нашей стране гораздо меньше возможностей для проявления себя во внешней /общественной/ жизни.

[**PAGE 94**]

Соблазн материальных благ невелик. Потолок материальных достижений низок. Средний уровень жизни быстро достигается, а высокий – практически невозможен, да и не настолько высок, чтобы губить из-за этого душу.

Соблазн науки – может существовать как желание продвинуться вверх по служебной лестнице /карьеризм/; но и возможности творческого, свободного научного поиска у нас весьма малы, т. к. карьеризм в большинстве случаев исключает их. А карьеризм сводится к материальному и для умных и честных людей не притягателен.

Соблазн искусства, эстетизма – в рамках официального искусства быстро отступает по минимальности возможности воплощений, а во внутренних исканиях – это часто путь, приводящий человека к Богу, к религии, чему яркое подтверждение материалы нашего журнала и семинаров.

Так что нам даже лучше, чем другим: наш мир отказывается от нас. Вспомним I Соборное послание ап. Иоанна: "Я написал вам, отцы, потому что вы познали Безначального. Я написал вам, юноши, потому что вы сильны, и слово Божие пребывает в вас, и вы победили лукавого. Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей; ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира этого".

Итак, до 30 лет /а часто и раньше, к 25, а то и к 20/ мы уже, в общем избавляемся от грубых мирских соблазнов, и обращаемся к духовным исканиям. Как же они протекают? Что же дальше?

Дальше я буду основываться на собственном жизненной опыте, религиозно осмысленном... /Причем процесс осмысления, переосмысления не закончен и не может закончиться, пока есть движение вперед. Поэтому мое мнение нельзя считать окончательным./

Полтора года назад мы с братом занимались йогой, а о христианстве и слышать не хотели /потому, что ничего не слышали/. У меня

[**PAGE 95**]

несколько знакомых йогов, занимающихся хатха-йогой. Одам отеля заниматься, чтобы излечиться от болезней, когда врачи не могли помочь, и излечились /чудом мы уже это не считаем/. Другие пришли из спорта, привнеся спортивную настойчивость. Третьи, как и мы, в результате пришли к христианству. Пути Господни неисповедимы. Некоторая часть молодежи /небольшая/, мне, по крайней мере, редко приходится с такими встречаться/воспитывалась а христианстве, в религиозности с детства. Путь этих людей ясен. Мужчины – в семинарию. Женщины – регулярно ходят в церковь. Но это не типичные примеры. Большинство молодежи нашего поколения росло вне Бога, вне церкви. Мы получили атеистическое /весьма крепкое/ образование, а воспитание безбожное – мы росли "крещеными нехристями", по меткому выражению одного молодого священника. Но хоть окрестили! Наши верующие бабушки, которыми мы часто весьма пренебрегали, позаботились об этом.

КРУГ РЕЛИГИОЗНОЙ МОЛОДЕЖИ ВЕСЬМА ПЕСТР.

Почти все, кто знаком с йогой, веруют, часто еще не зная в какого Бога. Часто школьники хотят креститься и крестятся. Есть у нас свои доморожденные дзэн-буддисты, толстовцы. Среди йогов много поклонников Кришнамурти. Есть весьма значительная религиозная прослойка бывших приверженцев фармакологического экстаза – наркоманов, еще не совсем расставшихся с этим пороком; художники, целители, мистики и маги всех толков... Для иллюстрации пестроты "религиозных убеждений" приведу высказывания /за каждым из них стоит конкретная личность/:

"У меня своя "религия". "Мой Бог – природа /"Любовь или красота" – наиболее частые женские варианты/. "Все религии я перепробовал, но ни одна меня не удовлетворяет". "Йога выше христианства". "Ваше вероисповедание? – Неконфессиональный монотеизм".

/т. е. верующий в единого Бога вне конкретного вероисповедания. Можно сказать "кустарь-одиночка"/. "Я христианин вообще – не православный, не католик, не баптист, я – просто христианин" и т. п.

[**PAGE 96**]

"Что же делать"? – "Как жить?", – задает себе вопрос неофит. – Как верить? Как жить для Господа? В йоговской литературе сказано: найдите себе Гуру-учителя. Найти себе духовного отца – христианский вариант. Задача довольно трудно исполнимая в нашем мире прерванных традиций религиозной жизни.

У йогов есть термин "садхана". Именно в такой транскрипции, таким окольным путем доходит до наших религиозных искателей основополагающее понятие христианской жизни – послушание. отождествлять эти понятия не рискну, но смысл здесь сходен: сюда включаются все стороны жизни /молитвы, упражнения, занятия, круг общения, питание и т. д./ В связи с этим остро встает вопрос о конфессии – вероисповедании. Ведь человек, принадлежащий к конкретному вероисповеданию имеет в общих чертах указания, ориентиры, сложившиеся на основе тысячелетних традиций духовного опыта, посланные в Божественных откровениях. Приведенные выше высказывания, людей, не принадлежащий к конфессии, определенному вероисповеданию обличают себя тем, что они негативны, амбивалентны, на первое место выступает "мое Я". В Индии говорят, что настоящим индуистом может быть только индеец. Русский человек, конечно, скорее всего может быть православным христианином. Это не исключает практических и теоретических исканий в области опыта других религий.

"Кому много дано, с того много и спросится", сказал Господь. Веруя во единого Господа Иисуса Христа, все данное нам /хатха-йога, – для поддержания физического здоровья, медитация, концентрация – для воспитания дисциплины ума и т. д./ – воспринимаешь как Его дар и стараешься умножить данные таланты

II. ЭТАПЫ РЕЛИГИОЗНОЮ ОПЫТА

Подъем вверх имеет ступени, путь имеет вехи, отрезки /эти принципы последовательности и дискретности можно тут же опровергнуть значением в религии озарения, мгновенности, прозрения. Но одна

[**PAGE 97**]

закономерность не отвергает другую. В сфере религии методы логики, диалектики, скажем, комбинаторного мышления, явно бессильны. Итак, рассмотрим религиозный путь с точки зрения последовательных уровней. Ярче всего продемонстрировать это на примере 8-ми ступенчатой йоги /от физических, поведенческих и нравственные ступеней – к контролю за телом, умом, и наконец, возможности в высших духовных сферах. Подобные вещи можно найти и в Христианстве /исихасты/ если не как последовательные этапы, то как различные стороны умного делания.

Мне кажется важным и актуальным подойти к этой проблеме так: наметить три крупных уровня – не пройдя более низкий из них, невозможно подняться и на более высокий. Вот эти уровни:

1. Нравственный.
2. Психологический.
3. Мистический.

Эти уровни можно рассматривать как этапы человеческого пути. Один видный западный оккультист сказал: "На один шаг в тайном отношении приходится три шага в нравственном". Все религии в один голос утверждают: без абсолютной чистоты и честности никуда не двинуться и даже если ты получил крупницы благодати, то и они отступят без строжайшего морально-нравственного самоконтроля. /Исповедь в христианстве как "духовная гигиена"/. Мы часто это недооцениваем, нам кажется, что мы духовно растем, но на самом деле опять и опять возвращаемся к старым грехам. Но не нужно надеяться на свои собственные силы – не нужно и отчаиваться – Господь поможет достойным в борьбе с грехом, конечно при их собственном постоянном и упорном стремлении к нему: "стучите – и откроется вам." Итак, на первом – нравственном уровне – действует "закон", заповеди – те ветхозаветные 10 заповедей, исполнить которые пришел Христос: "не нарушить закон пришел я, а исполнить".

Возьмем, например, притчи Христа. Когда Христос говорил ученикам,

[**PAGE 98**]

что им открыты тайны царствия Небесного, а остальным, внешним, все дано в притчах, он как раз и сопоставлял высший, мистический, уровень и нравственно-психологическое значение притчи. Притчу можно рассматривать и как нравоучительную историю и как моделирование психологических отношений и свойств и как символическое изображение законов реальности другого высшего плана. Но не будем стремиться преждевременно толковать символы, влезать на высший уровень. Здесь то и опасности ересей и обольщений. Царствие Божие как растение, незаметно и постепенно растет само, требуя для вызревания хорошей почвы – нашей заботы, ухода...

Актуально остановиться на психологическом срезе, психологическом подходе к религии. Здесь застревают многие. Тем более, что часто мы так увлечены философскими и мировоззренческими проблемами религии, а в жизни часто оказываемся бессильны в разнообразных ситуациях, проходят годы и оказывается, что мы застреваем на тех же самых внутренних конфликтах.

Скажу, чтобы стать религиозным человеком /беру смелость себя такой считать/, мне очень помогло изучение психоанализа. Без этого было бы трудно устремить свой взгляд внутрь, изучить самому себя – психоанализ дает такой ключ. Не возьмусь утверждать, что современное религиозное сознание возможно без психоанализа, но мне не понять бы без него йогу и не осознать христианство во всей его полноте на современном уровне.

Если на первом уровне /нравственном/ актуальны вопросы о грехе в поведенческом плане, о внешних ориентирах и признаках вероисповедания, то что можно назвать "как веруешь", то на втором /психологическом/ встает вопрос не "как веруешь", /внешние вопросы уже решены/, а "как молишься". Здесь уместно привести слова святых отцов, данные Павлом Флоренским в "Столпе и утверждении истины" /цитирую по памяти/:

[**PAGE 99**]

"...не бойтесь греха, не бойтесь даже блуда, но бойтесь молиться". Ошеломляюще звучит! – ведь нам обычно говорят: не грехи, не грехи, молись... Но цитируемое выше вовсе не означает /как с радостью истолкуют те, против кого предостерегал Ап. Павел – блудники, пьяницы и др. беззаконники/, что надо бросить молиться и пускаться в грех и блуд, как менее опасные занятия. Здесь-то как раз понимание в психологическом плане. Внешний поведенческий грех уже преодолен /попросту сказать, человек умеет владеть собой./ Вспомним слова Христа: "...а я говорю: тот, кто посмотрит на женщину с вожделением уже прелюбодействует с ней в сердце своем" – вот истинное психологическое понимание греха. Значит уже после отказа и победы над внешним грехом идет более длительная и тяжелая психологическая работа по преодолению греха внутреннего, "школа молитвы" – внутреннее искусство. Блудлив не человек, а ум его. То же говорят и йоги: успокойте ум, который в своей неупорядоченной бешеной скачке идей, соблазнов, неуправляемых и прельстительных ассоциаций напоминает пьяную, взбесившуюся обезьяну. Очистите ум свой и для чистого будет все чисто, словами Ап. Павла.

О третьем – высшем для нас земных уровне – назовем его мистическим. Современная наука пытается изучать некоторые его проявления; так называемые метапсихология, парапсихология, телепатические явления. Но религиозный верующий человек поостережется трогать такие вещи недостаточно чистыми руками. "Невидимые глазами, неслышимые ушами вещи уготовал Господь для любящих Его", а мы часто в суетном любопытстве стараемся увидеть, услышать потрогать их раньше времени, не заботясь о медленном и постепенном процессе возвращения в себе Царствия Небесного.

Йоги также предостерегают: на первых этапах религиозного пути не думайте о сверхъестественном, чудесном, необычайном, не пытайтесь объяснить это, исходя из обыденного, дабы из-за отсутствия дисциплины

[**PAGE 100**]

ума не сойти с ума /печальный пример тому часть нашей молодежи, увлекающейся оккультизмом, черной магией и т.п./ Поэтому отложим пока эту тему, как не доросшие и недостойные говорить о Святых Тайнах.

А как же быть с молитвой. У нас, православных христиан есть богатство молитвенного опыта – Молитва Господня /Отче наш.../, Иисусова молитва, Псалмы, Церковные песнопения, творения святых отцов – несомненных духовных авторитетов. И будем молиться со вниманием сердечным, усердием и со страхом и трепетом.

Приведенное выше предостережение как раз и относится к опасности иного /не православного/ религиозного опыта. Так что методы йоговской медитации, дзэн-буддизма можно использовать для успокоения ума, умственной и физической тренировки, но не считать это МОЛИТВОЙ.

III. О своем пути.

Для иллюстрации вышеприведенных размышлений, не претендуя на исповедь, остановлюсь кратко на этапах собственной духовной жизни.

Когда начинается наш путь? Когда Господь творит душу живую? – не дерзнем ответить... Крестили нас /с братом/, как многих других во младенчестве. Росли "крещенными нехристями" /по меткому выражению одного молодого священника/ – вне Церкви, вне Бога, вне религии. Бабка правда по праздникам ходила в церковь, но не пыталась никак воздействовать на молодежь, разве что молитвами, которые, возможно и не остались не услышанными, за что сейчас нам нужно благодарить Господа. Закончила школу с "гармоническим" историко-материалистическим мировоззрением и поступила в университет с розовыми иллюзиями, все казалось простым и ясным. Но при ближайшем знакомстве с жизнью, культурой все иллюзии и вся гармония рассыпались в прах и на их месте осталась пустота. Научный и эстетический соблазны вскоре миновали. Взамен было приобретено универсальное экстатическое средство – алкоголь,

[**PAGE 101**]

а также сопутствующие ему эротические увлечения /по-христиански: пьянство и блуд/. Но долго находиться в таком истинно бесовском состоянии нельзя /хотя, честно говоря, существовало субъективное амбивалентное удовлетворение, замешанное на эстетически понятом экзистенциализме/. Как у многих, не обошлось без суицида /попытка к самоубийству в пьяной истерике фармакологическим путем/, что, возможно, и было пределом, переполнившейся чаши.

А дальше начался подъем. По времени это приходится на конец 74 – начало 75 года, период совпадает у многих сверстников в возрасте между 20 и 30 годами.

Перечислю основные этапы: вегетарианство, голодание /по Суворину, Брэггу и др./ диетология вообще;

- хатха-йога, элементы раджа-йоги; увлечение разнообразными восточными перепечатками;
- переосмысление психоанализа в религиозном плане на основе йоги;
- поверхностные знания и слухи о христианстве;
- дзэн-буддизм, помогший преодолеть самоудовлетворенность и застылость, порожденные йогой.

И, наконец первые вестники о Господе в лице наших молодых друзей братьев и сестер во Христе.

Это обращение произошло в течение Великого Поста 76 г. Кратко так: все синтезировалось на основе христианства, т. е. было воспринято как дары Господа Иисуса Христа. В Прощенное Воскресенье нас в первый раз привели в Никольский Собор, а весь Великий Пост ездили в загородный храм петь – опыт практического оцерковления – пение и чтение на клиросе.

Главный урок этого пути: нельзя останавливаться, коснеть и довольствоваться собой. Как бесконечно высока задача: "Будьте совершенны как Отец ваш небесный", и еще: "кому много дано, с того много и спросится", не зарывать талантов в землю...

[**PAGE 102**]

Вопросы разрешаются в практической жизни, в существовании. Например, послушание. Нужно научиться послушанию. Но вот вопрос: кого слушаться? – конечно священников на проповедях на исповедях. А в жизни? – открытие: всех. Если смиренно попытаться слушаться всех – сразу поймешь, кого следует слушаться, Господь укажет. Ведь послушание – выполнение действий не по своей воле, а по воле другого – есть средство отсечь собственную волю, гордыню и снискать смирение: "Ибо не ищю воли моя, но Воли пославшего меня Отца", – сказал Господь.

Здесь к месту привести слова Серена Киркегора из его работы "Введение в христианство":

"И что же из всего этого следует? – Из этого следует, что каждый в отдельности, со всей искренностью перед Богом должен смиренно приклониться перед значением истинного вступления в христианство в его строжайшем смысле, искренно признаться перед Богом, какое положение занимает, чтобы достойно принять милосердие, которое предлагается каждому несовершенному, т. е. каждому. Больше ничего не требуется; затем пусть каждый делает свое дело, радуясь ему, пусть любит жену свою, радуясь с ней, воспитывает детей себе на радость, любит своих ближних и радуется жизни. Если от него требуется большего, Господь верно даст ему понять и в таком случае Сам ему поможет пойти дальше."

Представленные здесь материалы сложились более полугода назад. После этого уроки, жизненные испытания, посылаемые Господом изменились. Все, чем раньше приходилось заниматься в теории, в мыслях, пришлось испытать в жизни – перенести на собственной шкуре. И, конечно, жизнь оказалась сложнее и богаче всякой теории и схемы. Обыденность, ранее презираемая, воспринятая через принцип христианской жизни – жизнь как несение креста – получила новый смысл. Теперь, придя к Господу, – что бы со мной ни происходило, верую в промысел Господень, благодарю за все посылаемые испытания, стараюсь, чтобы жизнь была славословием Богу – Господу и Спасителю нашему Иисусу Христу. Аминь.

ИЗ ДОКЛАДОВ, ПРОЧИТАННЫХ НА "ОБЕЗЬЯННЕМ ОБЩЕСТВЕ"

Деятельность литературно-пародийных обществ – давняя петербургская традиция. Эта традиция не прерывалась со времени "Арзамаса" до наших дней. Известно, например, пародийное общество, организованное Ремизовым – знаменитое "Обезьянье царство" рубежа 10-х – 20-х годов нашего века.

Около года тому назад несколько молодых ленинградских поэтов и историков основали "Обезьянье общество". Несмотря на очевидную заимствованность названия, общество это мало соотносится с ремизовским "Обезьянним царством". Потребность в литературной пародии, в словесно-интеллектуальной игре – только одна из причин его возникновения. "Игры" участников "Обезьяньего общества" серьезны и скорее напоминают античные философские симпозиумы. На каждом "шимпозиуме" /так называются ежемесячные собрания членов общества/ читаются два доклада, один из которых посвящен поэзии, другой – истории. Это соединение не случайно: все участники "Обезьяньего общества" ощущают глубочайшее внутреннее родство поэзии и истории, неразрывную связь этих двух областей человеческого духа – связь в наши дни мало осознаваемую, почти забытую. Доклады оцениваются тайным голосованием шнурами разных цветов.

Публикуемый доклад Е. Шварц о поэмах Кузмина получил при голосовании высокую оценку.

Елена Шварц.
Из цикла "Горло стихий"

Вода-убийца и спаситель

/на основе доклада, прочитанного на симпозиуме в апреле 77 года/

Таинственна связь между поэтом и стихией. Как таинственна она между ореховым прутом и источником. Таинственна – потому что – бессознательна, потому что стихия выбирает себе поэта, а не поэт – стихию. Он может прожить жизнь и умереть, не узнав, что всё его существо, каждый атом его крови отзывались на её приказы, что ритм его стихов зависел от её движений, что он сам был ею. Одержимый не знает, чем он одержим. Заклинатель сказал бы – Ты одержим духом Воды. Для него потоп не кончался. С самого начала и до конца жизни – одна вода кругом. Названия книг – первых – Сети, Осенние озера – последней – Форель разбивает лед. В каждом стихотворении – она – в блюдечке ли с чаем, в котором отражается Фудзияма, в луже, пруде, море, океане. Пишет ли он о любви – "любви безбрежные моря" – о весне – "с весенним шумом половодья", о желании умереть –

"Я бы себя утопил
/Смерть Антиной/
Но ужасно далеко Нил,
Здесь в саду
Вырой прудок!
Будет не очень глубок,
Но я к нему приду
Отгородиться от всего стеною!

О желании уверовать /обращаясь к Христу/
Брошусь сам в Твои сети
Воду веретеном взрыв.

Италия для него /не Венеция только/
"ворожея зыбей зеленых".

Должно быть он тонул в младенчестве. Влечение к воде и ужас к ней, ненависть. Навязчиво-любимые герои – с первых книг – знаменитые утопленники – Адонис и, прежде всего, Антиной. Неявный герой "Александрйских песен" Антиной.

Вытащенное из воды тело
Лежало на песке...
– Новый бог дан людям.

Бог тот, кто утонул. Вода сообщает божественность. Утопленник и рыбы – основные мотивы и герои – явные или скрытые его стихов.

[**PAGE 105**]

Почему именно он – поклонник Антиноя и Адониса, воспевший их, как уже говорилось, в первых еще книгах, оказался свидетелем смерти другого знаменитого утопленника – Сапунова – в 12 году, соседом его по лодке, которая перевернулась? Так и слышишь – демонический хохоток, переходящий в утробное всхлипывание – финских волн в час отлива, заманивающих в даль.

Обручение с водой через смерть.

Он видит мир, не как библейский дух, парящий над водами, скорее как индийское божество, лежащее на дне океана – в зародыше цветка.

Его зрение – зрение из-под воды:

Солнце акваарином, и птиц скороходом – тень.

Но не из глубины, а почти на грани воды и воздуха, перейти которую рыба хочет "и рыба бьёт, и бьёт, и бьёт хвостом," она хочет разбить лед, разбить стекло аквариума. Такое желание кажется нелепым – переход из воды в воздух – смерть для рыбы. Но это только кажется. Рыба чувствует, что станет лодкой. Воздух /по Кузмину/ та же вода, но более легкая, более духовная. Ах, неба высь – лишь глубь бездонная! Умереть для воды и родиться для воздуха, который тоже вода в своём роде. Из тяжести воды – в легкость, в праздничность, которая доступна и здесь иногда, но редко. Ключ – стихотворение "София". В нём описывается нисхождение Софии, она становится – землей, миром -

Прорасту теперь травую
Запою водой нагорной
И немеркнувшее тело
Омрачу землею черной.

Но до этого – она была водой /или лодкой в воде/.

В золоченой утлой лодке...
Я ждала желанных странствий.
И шафранно-алый парус
Я поставила по ветру.

Вода стала всем. То есть небесная вода стала всем, в том числе и грубой "нагорной" водою. Но если можно сойти вниз, то можно – тем же путем и подняться, снова стать небесной водой. В чем и состоит трудно достижимая цель. Воздух отбрасывает назад слишком земных и тяжелых.

Итак, для рыбы есть два пути – /рыба, понятно, символ/: первый – жить как жила в воде, второй: выброситься в воздух и умереть, вернувшись в родную небесную воду. Но возможен и третий выход:

[**PAGE 106**]

прыгнуть в воздух и снова вернуться в воду, но другим, преломленным в воздухе как луч. Именно это происходит с героями поэм "Для Августа" и "Форель разбивает лёд".

Вода отбрасывает преображенным. Это происходит с Эрвином Грэм – /утопленным/ рыбой. Он ушел в моря и, конечно, не вернулся, не мог /по Кузмину/ вернуться – вода ведь губительная стихия. И всё же возвращается – призраком, оборотнем, одетый в тело другого, в чужую чешую. Душа, отброшенная назад, ужасная в своей искаженности. /Чешуя – интересный образ у Кузмина. В стихотворении "Рыба" апостол, уверовавший: Мне на волосы с неба упала

Золотая рыба чешуя.

Душа-рыба. Это то, что осталось от старой души./

...

В "Александрийских песнях" говорится:

Не напрасно мы риторов читали

и всё можем толковать семиобразно.

У Кузмина три смысла, три аспекта воды и четыре рыбы.

Вода: 1/ Жизнь – существование в глубине

2/ вечная жизнь – в выси, София, горячая вода

3/ Видимость жизни, полужизнь – возвращение двойника, отброшенного в воду

№1, не сумевшего войти в воду №2.

Рыбы: 1/ Соответственно – человек /под водой/, рыба в воде.

2/ Лодка над водой – святой, блаженный.

3/ Отброшенный от грани – двойник, оборотень, одетый в чужую чешую.

4/ Рыба внутри рыбы /человека/ – эротизм, чувственность.

В поэмах "Форель разбивает лёд" и "Для Августа" тема воды находит новое развитие.

Главная идея – "Триумф Нептуна" – иллюзорность земной любви, неопределенность её предмета. Любовь к двойникам. Это поэмы-близнецы, хотя автор и разделил их в книге, они обе – 27 года и сюжет, подоплека у них одна. Любовник уезжает за море /как и Эдвин Грей/, для Кузмина это значит – навеки: но вдруг чудесным образом посылает своего двойника, которого герой любит как некое преображение первого, как оборотня. Но едва они ступают на корабль, т. е. в воду – любовь проходит – и снова появляется – на суше. Тут он встречает первого любовника, который швыряет своего "старика" с пристани в воду – "за борт" у Кузмина – всё что в воде "за бортом" – погибло, пропало.

The Samizdat Journal 37, in the *Electronic Archive Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of "37" № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 107**]

Кого же любит герой? Вода так всё преобразила и изломала, что уже не поймешь. То же происходит и в "Форели". Ее шкаф – это "скандальный дом в" для Августа. Вакхический "триумф Нептуна" – это поражение Софии, триумф взбаламученной воды, делающим всё, даже любовь, иллюзорным. Никто не погиб и все встретились снова – но другими, отраженными, отброшенными, не принятыми Софией.

"У креста стоит Венера
Очи томно кружатся"

.
.

Она и рыба, которая тоже вода, и поруганная, одетая грязью София хотят проделать обратный путь – вверх.

Все эти темы находят разрешение в "Лазаре".

Итак, очевидно, что Кузмин о чем бы ни писал, писал о воде и выстроил, не подозревая об этом, стройную аквиальную систему, философию воды. Связи поэта и стихии – таинственны.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of "37" № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 108**]

Мы предлагаем вниманию читателя ещё одну статью Е. Шварц из цикла "Горло стихий". Она посвящена Аронзону, стихи и прозу которого мы публикуем в этом номере.

[**PAGE 109**]

Е. Шварц

Статья об Аронзоне
/пьеса в одном действии/

Из цикла "Горло стихий"

Аарон и сыны его
войдут и снимут
завесу закрывающую
Книга Чисел

Действующие лица и исполнители:

Смерть – Смерть
Порфирий Петрович – Раскольников
Нерожденный ребенок – Рожденный ребенок
Тина – Некто в черном

Ночь. Степь. В степи лодка. В лодке Тина.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Последнее время часто и все вы упоминали моё имя. Извольте объясниться.

Тина: Ради Бога. Как-то в пьяном виде высказала я одну трезвую мысль – что каждый поэт – это Раскольников, который сам не знает, что он убил старушку. Настоящий же критик – это Порфирий Петрович, то есть сыщик, который должен прийти и сказать – вот эту, эту старуху ты убил, вот она твоя жертва, но Порфирий Петрович должен сказать это только после смерти поэта, а иначе поэту жить скучно. Тёмная и неопределенная вина его мучила, а тут...

Порфирий Петрович: Извините, вы не совсем тут правы. Дело в том, что если я прихожу, а прихожу я редко, то вынужден говорить прямо в лицо, в живое лицо – старуха убила тебя, а не ты старуху, или и ты её и она тебя.

Тина: Ну, это бред.

[**PAGE 110**]

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Вы сами знаете, что это правда.

ТИНА: Пожалуй, правда.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: У Кузмина такой старухой была вода. Он ей был нужен, она сама не могла понять своей природы, он ей объяснил, что она порождает двойников... потому...

ТИНА: Всё это я без вас знаю. У вас терминология такая... Вообще, без вас знаю, что стихия выбирает себе поэта, как ветер ищет дымовую трубу, чтобы гудеть, а не труба ветер. Но вот какая стихия кого и зачем....

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Конечно, тут нет таких явных доказательств, как с Кузминым. Но интуиция подсказывает и вам и мне, что это... впрочем, смотрите сами: навязчивые мотивы – холм и свеча.

ТИНА: Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Холм – это почти курган, а свеча – её ставят в руки покойника. И заметьте: и то и другое – фаллические символы. Да вот смотрите:

...что эта дева молодая
прелюбодействует с холмом...

Холм и свеча у него одновременно символы и любви и смерти.

Он поэт смерти в облики любви.

ТИНА: Да, но грубо как-то, по фрейдистски, но... вот смотрите:

...это память о рае
венчает вершину холма...

Холм – это символ прорыва, высоты, доступной лишь во сне. Как бы вылет из жизни, но жизнь, попытка земли выброситься из себя самой, но земля.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Попытка чего-то, что есть – не быть. Связанная в подсознании с любовью, в ее грубом смысле. Вот что такое его холм.

ТИНА: Знаете, я не люблю фрейдистов и вообще... В Вене сейчас очень хорошая погода.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Я не прощаюсь.

/Уходит. Вскоре возвращается, держа за руку Нерожденного ребенка/

Вот свидетель. Деточка, скажи-ка нам формулу Аронзон!

НЕРОЖДЕННЫЙ РЕБЕНОК: Любовь, если она больше любящего, устремляется к смерти со скоростью, прямо пропорциональной силе страсти, и от нее, если меньше.

ТИНА: А докажи!

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: Это не нуждается в доказательствах, это – уже аксиома.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of "37" № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 111**]

НЕРОЖДЕННЫЙ РЕБЕНОК: Нет, почему же... Нас учили, постойте, сейчас вспомню: любовь невыносима... боль либо проходит, либо становится невыносимой и человек умирает, так же и любовь /уходит/ напевая – Хорошо бродить по небу, вслух читая Аронзона.

ПОРФИРИИ ПЕТРОВИЧ: Я не прощаюсь /уходит/.

ТИНА: /глубоко задумывается/ Два одинаковых сонета. В "одинаковых сонетах" он первый подошел к стихотворению, как к музыкальной единице, такой же как строфа. Он вообще изобрел несколько новых форм, суть которых повторение, перетекание, самозабвение.

Два одинаковых сонета не есть ли скрытое желание блаженной смерти для возлюбленной. Желание рая. Это настойчивое "усни, пусть всё уснет" любовь моя, спи, золотко моё"... Вернее, действие этого стихотворения происходит уже в раю:

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
Отдайся мне во всех садах и падежах.

В каких садах?

/появляется смерть, лицо её под вуалью/

СМЕРТЬ: В Эдемских. Во всех "падежах", то есть во всех языках, на всех языках говорят только в Эдеме.

ТИНА: Вы тоже говорите на всех языках? Кажется, раньше вы славились своей молчаливостью.

СМЕРТЬ: Нет. Ведь я не бываю в Эдеме. Мне вообще трудно говорить. Зато у меня тысяча лиц, или нет, моё лицо – это любое лицо. Моё лицо может быть – любимым лицом. Моё тело – телом любимой. Иногда нас не отличишь. И тогда некоторые понимают смерть как высшую и чистейшую форму любовного экстаза.

Я всюду, я внутри и вовне.

/задумчиво/

Подняв над памятью свечу
Лечу, лечу верхом на даме,
Чтобы увидеть смерть лечу.
Какая бабочка мы сами!

Видите – свеч-над памятью внутри. Бабочка летит вовнутрь. Я как косточка внутри ягоды.
/появляется Порфирий Петрович/

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: А согласны ли вы, что стихи Аронзона в совокупности – это мистерия? Любовь и смерть, герой между ними, как в былых мистериях между раем и адом. Но декорации вполне конкретны – современный Петербург, пригород. Или фрагменты мистерии... /замечает Смерть/ – А – и вы здесь.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 112**]

СМЕРТЬ: /говорит всё бессвязнее и с всё с большим трудом/

Мы с ним в четыре руки играли. Или вернее прикинешь как к флейте – и дуешь... Знаете ли – магнит тоже влечется к опилку...

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ: /Смерти/ Вы в его стихах – почти как живая. Шаги, движения, ваша тень, почти портрет – как на полупроявленной пленке...

/Смерть величественно удаляется. Порфирий Петрович идет за ней и что-то говорит, размахивая руками/

ТИНА: "Смерть, смерть, где твоё жало?"

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 12 (1977) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 146.

[**PAGE 113**]

ВЫСТАВКИ

В ОКТЯБРЕ МЕСЯЦЕ
В МАСТЕРСКОЙ ИГОРЯ ЗАХАРОВА /РОССА/
ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ

Игорь Захаров родился в Хабаровске в 1945 году в семье советского военного, учился в Москве, Хабаровске; в 1968 г. окончил художественный институт. Принимал участие в четырех официальных выставках. Выставка молодых художников в 1966 г. была первой, хотя считать ее в творческой биографии Захарова первой по существу не приходится: тогда возможно было выставить работы только в духе и манере "соцреализма". Но уже через два года такой первой выставкой для него явилась персональная выставка в педагогическом институте г. Хабаровска, которую ему самому удалось организовать и провести. Среди работ фигуративных, в духе экспрессионизма, здесь были работы, говорящие о влиянии на автора тенденций оптического искусства /ОПАРТ/. И возможно, потому что многие из таких работ носили несколько декоративный характер, он был представлен на выставке в 1970 году., посвященной столетней годовщине В. Ульянова-Ленина. В этом же году художник переезжает в Ленинград. Теперь он получает возможность непосредственно знакомиться с великолепными ансамблями и памятниками архитектуры 18 и 19 веков. В Ленинграде он изучает кубизм, по имеющимся оригинальным полотнам, искусству 1915-25 годов /зачастую, разумеется, не по лучшим образцам, т. к. Малевич, Мондриан, Кандинский, Клее и др. практически недоступны, поскольку находятся в недосягаемых недрах – запасниках.

В это же время Игорь Захаров знакомится с некоторыми молодыми ленинградскими художниками, которые работают в свободной живописной манере, далекой от советского официального стиля. Вместе с ними Игорь Захаров экспонирует свои работы на выставке, в корне отличной от предыдущих публичных выступлений /неофициальная выставка в декабре 1971 года, Кустарный переулок д. 6, мастерская В. Овчинникова/ это была первая неофициальная выставка в Ленинграде. В ней, наряду с молодыми художниками, принимали участие современные неофициальные художники старшего поколения, живущие в Ленинграде, в Москве: Оскар Рабин, Евгений Михнов, Лев Кропивницкий и др. Выставку ежедневно посещали сотни людей, несмотря

на то, что в городе не было никаких афиш и объявлений. Выставка просуществовала три месяца, и только в феврале 1972 года была закрыта милицией, мастерскую опечатали вместе с работами, часть из которых впоследствии пропала.

Весь 1972 год Игорь Росс интенсивно и много работает, несмотря на отсутствие помещения и скудость средств существования. Затем ему с трудом удается устроиться в детскую трудовую школу, где он преподает, не оставляя своих художественных поисков. В этот период Игорь Росс использует в своих работах отвлеченные знаки и символы, колорит его живописи становится светлее /ранние работы создавались с преобладанием коричневых, землисто-черных и темно-лиловых тонов с отдельными яркими вспышками/. В помещении Психологического факультета Ленинградского Университета в январе 1973 г. была организована выставка молодых художников: И. Захарова и Ал. Глумакова /из Донецка/, вызвавшая огромный интерес у студентов и молодежи. Игорь выставил более 40 работ. Из них 20 живописных. И еще две персональные выставки состоялись в этом году /март, Прага, Чехословакия и Ленинград, улица Петра Лаврова/. На последней выставке было показано более 80 живописных работ и рисунков. Среди экспонирующихся были работы, так сказать, "черного периода", выражавшие его внутренние тревоги, поиск метафизической символики, а также несколько работ начатого "светлого" периода. А уже в марте 1974г. новое участие в выставке, где Захаров показал более 20 живописных работ и около 40 графических листов. На этой выставке наряду с трагическими "черными" он уже выставляет преобладающее количество ярких, светлых в образном и цветовом отношении работ.

Захаров показал 3 живописные работы и 6 цветных графических листов. В это же время группой художников направлены письма в ЛОСХ и Главное Управление культуры г. Ленинграда с просьбой разрешить проведение официальной выставки, открытой для широкой публики. Игорь Захаров, как член инициативной группы неофициальных художников участвует во встречах и переговорах с представителями Управления культуры и ЛОСХа.

Эти усилия увенчались успехом лишь благодаря "бульдозерной выставке"

15 сентября 1974 года. Разгон "бульдозерной выставки", вызвавший возмущение широких кругов мировой общественности, привел к тому, что советские художественные власти вынуждены были уступить требованиям художников. В декабре 1974 года впервые за 40 лет в Ленинграде была открыта в помещении Дворца культуры им. Газа выставка "неофициальных художников". Она продолжалась всего 4 дня. Лишь небольшая часть желающих могла посетить ее. /около 3 тысяч человек/. Игорь Захаров экспонировал на ней 4 живописных работы, в которых было заметно тяготение к символике, хотя символы и знаки его носили довольно отвлеченный характер. Работы Игоря Захарова на этой выставке производили сильное впечатление, его имя не раз называлось в числе ведущих ленинградских художников-нонконформистов, таких как, Е. Рухин, Ю. Жарких, Ю. Дышленко, В. Рохлин, В. Овчинников.

В феврале 1975 г. Игорь Захаров вместе с названными художниками принял участие в организации выставки на квартире Л. Кузнецовой /Москва, Б. Садовая 10/. В квартире Кузнецовой были выставлены работы 19 ленинградских художников. Общеизвестно, какой резонанс имела эта выставка, когда участники ее в течение двух дней подвергались буквальной осаде со стороны "органов".

Весь 1975 год Игорь Захаров также много и интенсивно работает, занимается психологией восприятия, психофизиологией. Он обращается к идее концептуализма, направленной против понимания искусства как средства самовыражения, как момента личной и лирической экспрессии. Концептуализм стремится превратить художественное творчество в сферу рационального и рефлексивного анализа проблематики философского порядка. "Необходимо создавать психополе, – пишет в это время художник, – Не эстетические объекты, нет, а искусственное подобие среды... т. е. психополе." Игорь Захаров знакомится с идеями кинетизма. Теперь ближе и ближе он подходит к идее необходимости создания не отдельных произведений искусства /даже если эти произведения способны генерировать психополе/, а искусственной эстетизированной среды, в которую посетитель выставки смог бы беспрепятственно погружаться.

В это время Игорь Захаров создает множество рисунков, которые уже не похожи на эскизы картин, а представляют из себя фотопроекты для создания искусственных сред – "психополей". Художник разрабатывает разные типы пространственных психологических структур, создает сценарий пространственных ситуаций.

На выставке "неофициального" искусства ленинградских художников в Д/к "Невский" он выставил, к сожалению, свои старые работы /три больших холста/, которые не давали представления о его поисках последнего времени. Видимо, интерес художника к выставкам заметно снизился, потому что раньше он стремился выставлять лишь последние свои работы. Затем последовали выставки: ноябрь-декабрь 1976 г. Д/к им.

Орджоникидзе.

выставка "Живопись. Графика. Объект."
7 живописных работ и три объекта

Лондон. Январь 1977 г.
3 живописных и 23 графических работы

Дюссельдорф. 15 июня – 27 июля 1977 г.
Экспонировано 70 работ.

Париж. Люксембургский сад. Июль – август 1977 г.
Показано 20 работ.

Приложение:
Рисунки И. Захарова (РОССА)
1976-77.

С 30 октября по 6 ноября на квартире Н. Лесниченко была открыта выставка работ ленинградского художника Вадима Филимонова.

Ровно год тому назад Вадима разлучили с живописью, с друзьями, со свободой.

Эта выставка – знак того, что Вадим не забыт, что его любят и ждут те, кто остался на свободе.

Вот несколько отрывков из статьи Филимонова "Религиозно-беспредметная композиция".

"Ответственность художника в том, чтобы не прибавлять новой частности, не вносить новой субъективности, а всеми силами души стремиться ко всеобщему, сверхличному, трансцендентному."

"Вглядываясь в икону, вижу возможность нового языка. Нужно снова и снова обращаться к религиозно-беспредметной композиции, и тогда может выявиться чистый всеобъемлющий язык, которому под силу будет духовное содержание Нового Завета."

"Работа над беспредметной композицией трудна и ответственна. Внутренняя организация холста, целостность образа предъявляют к художнику высокие требования, так как предмет не маскирует внутреннюю пустоту художника."

"Должна появиться композиция светлая, с открытыми цветами и ясными до геометричности формами. Надмирная, иная жизнь необходимо требует иной формы и композиции как мира в себе замкнутого."

"В Новом Завете есть два рода чудес, требующих принципиально различных средств выражения. Брак в Кане Галилейской и Преображение. Брак в Кане – в формах земных. Преображение – в формах инобытия. В Преображении Христос является во Славе, в Фаворском Несотворенном Свете, в Божественной Своей Сущности, и возможность выхода за иконописное решение. Материальными средствами искусства дать нематериальное Бытие – Бытие в Фаворском свете. В конце концов могут появиться формы и цвета, уничтожающие самое себя. И это должно быть в возможностях искусства, иначе слишком жалка его роль дубликата сотворенного мира."

НОЯБРЬ 1975 г.

Семинар "Проблемы свободного искусства.

По материалам прошедших выставок."

Квартира Михайлова. На стенах картины
участников выставки "Невский".

/Отрывки/.

Мы имеем дело с искусством и неискусством. Количество тех, кто глубоко интересуется искусством, всегда было сравнительно небольшое. Интеллигенция была и остается – и она не потеряет интерес. По фактам знаю, что культурной частью зрителей двигало на выставку желание не скандальной сенсации, а желание увидеть искусство. Вы говорите, что если оно будет официально признано, то к нему потеряется интерес? – Если оно останется искусством, если оно будет развиваться по законам искусства, как живой организм, обязательно будут люди, интересующиеся им. Вы слишком дурного мнения о человечестве. Не может потеряться интерес к самому высокому проявлению человеческой сущности, без искусства люди не могут быть. И пусть в будущем будет зрителей меньше. Так же как мы знаем по выставкам "Мира Искусства" и "Бубнового Валета" и "Голубой Розы" – этих людей было не так много. Пусть лишние отсеются. И вещи, представленные на выставках в клубе Газа и Невском Д. К., несмотря на всю их подчас сырость, даже разнообразную подражательность /а очень много на выставке почти совсем оригинально/ и прочую "кучу грехов", все-таки принадлежат именно Искусству во всяком случае первой степени его; потому что авторы их были совершенно искренни и свободны в своих устремлениях и дали ту культуру и тот свой творческий багаж, каким они пока владеют. По крайней мере именно здесь, из этого, если хотите иногда чуть глупого, чуть даже дикого, безумного только и может родиться /и уже рождается!/ Настоящее.

Художник по существу всегда пишет для немногих. Ему нужнее всего его самые истинные ценители, которые до тончайших глубин проникают в самую неисповедимую и дорогую ему сущность его творчества. Эти последние и помогают остальным подняться за ними до понимания творчества и следовательно более жарким интересом проникнуться к Искусству. И таким путем число истинных зрителей должно будет расти.

Если останется искусство искусством – люди не захотят, чтобы у них была отнята эта Радость и они будут идти.

Быть может для некоторых официальное признание этого искусства и

отобьет охоту, потому что они так изверились, что уже не могут ждать ничего хорошего от официального искусства. Если они убедятся, что это развивается как свободный организм, то это будет огромная радость для них. И это не умрет. У людей невозможно выбить чувство прекрасного. Есть наоборот большая тоска по большому искусству.

Я знаю очень многие не смогли попасть. Вы говорите, разница между первой и второй! Действительно, если видеть за всем этим эпатаж, то должен происходить спад. А его не было. Ни по общему количеству зрителей, ни по среднему числу проходивших за день. Особенно большой посещаемости, казалось бы, и не приходилось ждать, а она все-таки была.

В отличие от прежних художественных объединений, которых было так много в нашем изобразительном искусстве конца 19 века и начала 20 века, и членов, которых связывала, как правило, близость художественных устремлений и взглядов в искусстве, или какое-то общее большое открытие в искусстве, – это ваше объединение вызвано к жизни несколько другой причиной. Причина эта та, говоря элементарно, что вы больше не хотите, не можете терпеть искусство. Вы хотите дать от себя жизни, людям то самое большое и самое дорогое Вам, чем одарила Вас природа, – свое творчество – т. е. истинное Искусство.

Вы прекрасно сознаете, что искусство, рожденное не по законам его, не по художественной страсти – всегда очень личной – уже не будет искусством, а лишь суррогатом его, никому не нужным. "Искусство может служить народу, лишь служа самому себе" /Белинский/. Вы отлично это знаете, и вас объединяет стремление к возрождению большого Искусства с его жизненностью, культурой и силой. Размежевание по различным художественным устремлениям на отдельные группы и объединения в искусстве, это может и должно прийти, но только потом, а сначала должно быть это общее его возрождение, и к этому вы идете.

Да, борьба предстоит. Вот то, что я сказал о выставке и о эстетике объединения. Хочется сделать выводы, которые, мне кажется, – важны. Нужно со всей серьезностью смотреть на это объединение. Многие по молодости,

по легкомыслию рады общению, и не понимают насколько важно это объединение и насколько серьезно следует к этому относиться. Мне показалось, что вчера Афанасьев легкомысленные делал заявления. Но потом он меня порадовал, когда стал играть на скрипке. Искусство всегда объединяет по-хорошему. И я подобрел к нему. А письмо[x], против которого он протестовал вчера, было составлено правильно. Важно было указать, что самое главное различие между художниками – это различное художественное мышление. Ищешь на официальных выставках СХ – и нет ничего художественного. И главная разница, что нет того холодного профессионализма, который для выставкома ЛОСХа является единственным критерием, за который принимают. Как сказал Тагор: "Великое и малое идет рука об руку, лишь посредственность держится поодаль." Но когда они[xx] видят, что есть хоть какое-то малое – они могут придраться, они заявляют: "Это не профессионально". Хотя там может быть великая вещь. Настоящий художник заботится не столько о профессионализме, сколько о том, чтобы дать свое видение. И пусть это будет даже неумело. И этот профессионализм понимается ими поверхностно. И вот идешь по их выставкам и подташнивает. Потому что даже в лучших работах есть налет... Потому не будь его – работа не будет принята. Как однажды Флобер сказал своему знакомому: "Ты хорошо написал свою вещь, но у тебя не примут. Добавь чуточку пошлости, добавь общих мест – и будь уверен, твою работу с удовольствием примут." И вот во всех работах на выставках СХ есть налет чего-то, за что принимают. Даже в самых лучших и старых вещах. А если этого нет. Когда они видят настоящее новое творчество – это и вызывает у них протест и неприятие. Поэтому почти не веришь, когда ходишь по их выставкам. Потому, что это все прошло через фильтр людей с дурным вкусом и дурными...
Филимонов: – Цензура!

х. Письма от имени участников выставки в Невском в ответ на пасквиль "Ленинградской Правды".

xx. Имеется ввиду выставком СХ, боссы СХ.

Л. К.: "Хочу заметить о замечании Кречетова об ажиотаже. Я встретил на выставке Сергея Варшавского, может знаете. Так он говорит, что ему это страшно напомнило как он с Луначарским, совсем молодым еще, посещал выставки 20-х годов. Независимо даже от работ – дух был тот же. И я, говорит он, – ощутил себя опять молодым и был рад увидеть, что это дух настоящий, настоящее искусство."

Как говорят, великое иногда рождается из хаоса, из глупого. И вот это глупое лучше в тысячу раз того пустого холодного, которое не дает ничего. И у меня на выставке в Невском не было ни к одному художнику неприязни. Не приняли лишь то, что было не искренне. Или почти не было. Ну, скажем, Рухин – это особая статья. И то по-своему искренен. И потому выставка – это особое явление в этом смысле.

Теперь второе /заглядывает в свои бумаги/.

Я считаю, должна быть величайшая солидарность. Когда месяц назад у Данова было очередное собрание, и разбирался вопрос о введении Синявина в оргкомитет, и когда Геннадиев встал и ушел – я считаю, что это слишком большая роскошь – так покидать. Я подумал, что в это время кто-то злой, враг смеется и радуется, что драчка происходит. Нужна дружба, взаимное уважение. Вы меня простите – я человек несколько другого поколения – я может в своих пределах понимания этикета. Может действительно – новое время – новый стиль. Я представляю, как заседал "Мир искусства" – там и по имени и по отчеству, там и... Но это, конечно, внешняя сторона. Но мата, конечно, я у вас не услышал. Я хочу сказать, что это уже близко к культуре. Вы меня простите, я не хочу выступать здесь как ментор, но в общем-то, смотря на выставку, хотелось бы побольше культуры. И общей и культуры искусства. Это естественно – она оборвана и ее не хватает. Смотришь на работы и видишь откуда идет художник. И видишь такой хаос! От немецкого экспрессионизма дурного вкуса, от Дали... И очень мало от такого купола искусства 20 века – от Сезана. Очень мало изучают Малевича, Филонова, Петрова-Водкина, Тышлера, Татлина, Шевченко, Древина. Они спрятаны – большинство из них. И потому та злость, которая в некоторых работах – она

вызывает во мне жалость. Я считаю, что противостоять тому злу, ужасу 20 века суждено искусству, о котором говорил Достоевский: "Красота спасет мир". Может сейчас эти слова звучат наивно, но я считаю, что в красоте есть такая сила... или как один человек сказал: "Нет больше силы, чем нравственная сила". Извините, что я сегодня нелогичен и непоследователен, но вспомнил, что был конкурс где-то за границей – кто любимый художник. И вдруг назвали Фра Беато. Это само небо, сами ангелы. Оказывается, какая потребность у людей после всех этих разрывав, злого, т. е. в человеке есть стремление к чистой, высочайшей красоте.

И вот мне кажется, что встречи кроме чисто организационных, могли бы быть, как они всегда бывали во всех художественных обществах, на почве самого искусства. Обмен мнениями, объединение с композиторами, писателями. Для общего фронта искусства, для высокого, настоящего.

Некоторые не знают нашего национального искусства. Все ли знают Филонова? Единственное, что я по этому поводу могу сказать – я уже много лет собираю наше отечественное искусство и с радостью готов принять каждого, кто захочет это увидеть. Есть многое, что собрано за эти годы, правдами и неправдами.

Кречетов: Простите /обращается к Л. К./ Я хочу выразить Вам благодарность. По-моему мы думаем одинаково. Только идем разными путями.

Л. К.: Сейчас я вас немножко попугаю. Вот то, что мы обычно видим на выставках СХ.

Л. Кахценельсон разворачивает простыню, на которой приклеены в ряд соцреалистические работы, подобранные по одноименным сюжетам. Первая же подборка вызывает дружный смех. На ней наклеены репродукции, где две "Великие личности" беседуют за столом. Главный по старшинству везде выше стоит, по большей части с вытянутой рукой. Размеры стола примерно одинаковы. Одинаковое расположение фигур. Атрибуты на столе – будто из одного бутафорского склада. Везде один и тот же колорит. Только имена авторов разные.

– Вы видите, что никакого пластического мышления нет и в помине. И вы знаете, что эту портянку можно растянуть на несколько километров.

Л. К. достает подборку с пейзажем. Удивительный стереотип у всех этих "реалистических" пейзажей. Общий громкий смех.

Михайлов: – Это переодетые артисты. Их фотографируют. Потом обводят красками.

Синявин: – Артисты разные – но куда деться этим горе-творцам от унифицированного мышления?!

Кахценельсон: – Художников бесконечно много, а искусства бесконечно мало.

Затем он демонстрирует Малевича, Шевченко и других художников, чьи работы спрятаны в запасниках Русского музея. Раздаются возгласы:

– Удивительно, я с таким Малевичем не был знаком!

– Его накрепко задушили!

– Чистое золото живописи!

Кахценельсон: – Вот единственная цветная репродукция Филонова, напечатанная в наших издательствах.

Все рассматривают. Читают над фигурами работниц лозунг: "Ни одного без облигаций третьего решающего".

Л. К. – Из-за этого, по-видимому, лозунга попавшего в композицию ее и напечатали.

Перерыв.

Синявин: – Я сейчас зачту из своей статьи. Основная ее часть посвящена организационным вопросам. Но я только то, что относится к нашей теме.

Зачитывает из статьи "Когда искусство угнетено – война управляет народами", раздел "Искусство и дух" и "Искусство и свобода личности".

ИСКУССТВО И ДУХ

Искусство неразрывно связано с Духом. Качественно новое в искусстве может возникнуть лишь на основе общего духовного обновления.

Глубина и значимость творчества художника находятся в прямой зависимости от приближения его Души к Богу. Всякое забвение этой истины неизбежно

ведет к утрате творческого начала. Искусство художника, утратившего понимание духовной основы искусства, превращается в пустое формотворчество, в комбинаторное повторение однажды найденных приемов и способов организации материала.

Творчество – это путь, по которому личность идет к непосредственному постижению Истины. Творческий акт художника является молитвой, уподобляющей его Высшему Творцу. Только через творчество возможно исполнение Высшего Долга – заполнение Бытия Смыслом и Целью. На художника /человека творящего/ ложится ответственность перед Миром – через его кисть, перо, слово – Дух воплощается в Мире.

Мы поставлены в чрезвычайно трудные внешние условия и стоим перед фактом внутренних противоречий. И потому найти общую методологическую основу для объединения мы можем только осознав глобальные цели творчества. Лишь предпринимая усилия в этом направлении, разноликая творческая интеллигенция может сохранить свою моральную чистоту и успешно противостоять включению себя в антидуховную усредненность. Законсервированную демагогию мы можем успешно преодолеть, лишь ориентируясь на постоянно обновляющиеся духовные ценности. Нас не спасет ориентация лишь на искусство, замкнутое в самом себе, опирающееся на критерии чистого обновления, на принципы постоянной смены форм, на неповторяемость и замкнутое своеобразие. Мы не на ярмарке, где для привлечения покупателя необходим калейдоскоп, балаган. Мы живем во всеохватывающем трагедийном переломе, непрерывной пограничной ситуации. И можем отстоять свое право на жизнь /тождественную для нас возможности творить/ лишь в абсолютном духовном напряжении, в постоянной способности к жертве.

Наши произведения не могут быть результатом чистого формотворческого процесса. Они должны быть следами, оставленными нами на пути обретения и становления нашей Веры.

Мы созидатели, а не защитники готовых крепостей. Наш диалог – диалог друг с другом, и нам нужно отказаться от оцепеняющей, взаимогипнотизирующей связи жертвы и палача. Критерием правоты становится не распытие,

а красота преображенного нами мира.

Среди детерминированного окружения мы можем существовать и продвигаться, только опираясь на постоянно обновляемые духовные ценности. Опора на право – не наше оружие. Демагогию можно преодолеть лишь ясностью и интуицией. Инстинктивному хищничеству мы сможем успешно противопоставить нашу способность действовать в духовном плане. Наша уверенность заставит оппонентов учиться нашему языку.

Духовное в искусстве – не иллюстрация к религиозным мифам. Мера духовности в произведении – тайна создателя. Проникнуть в сущность произведения можно лишь через откровение и сотворчество. Сейчас пришло время создания икон. Наш зритель – не толпа, в немом восторге стоящая на коленях перед непостижимым чудом. Сейчас время искусства, которое вызывает ответную творческую реакцию. Воспринимает адекватно лишь тот, кто реагирует на творчество – творчеством. Искусство сегодняшнего дня – мяч, летящий в голову. Кто отбивает – участвует в великолепной игре, кто стоит, опустив руки – тому разбивают лицо.

М. КОЗЫРЕВА

С. П. Б. – /СЕМИДЕСЯТЫЕ/

Одних уж нет, а те – далече...
/Саади/

Остров Декабристов

на факультете ПСИХФАКА
14 февраля 1973 года
в 19 часов
в аудитории №40

состоится
обсуждение выставки художников:
ПУТИЛИНА
РОССА
ГЛУМАКОВА,
организованной студенческим обществом
"ЛЕОНАРДО"

Присутствует и читает свои стихи
наш друг
поэт
К. К. КУЗЬМИНСКИЙ!!!

/Отчет в стихах и прозе/

1

Говорит Кузьминский:

К вам обращаюсь сегодня, как должно,

В здании этом,

В стенах которого

Столько пропето

Когда-то друг другу –

К братьям художникам,

К братьям фотоаграфам,

К братьям поэтам

Санкт-Петербурга.

К вам, не продавшим души первородство

За жирный котел чичевичного супа,

Я обращаюсь...

Мое обращение не имеет, впрочем, ни малейшего

отношения к сидящим в третьем ряду

покойному художнику Овчинникову

и так называемому поэту Юппу.

Сегодня я прочту 30 глав из моей поэмы

"Вавилонская башня".

/Всего в ней 100 глав/... А затем мы перейдем к

обсуждению выставки. Поэма, впрочем, имеет к ней

тоже самое прямое отношение...

Начинает читать:

"Когда на станции почтовой..." и т. д.

Внезапный бурунчик у входа – является мсье Сорокин –

цилиндр, фрак, трость, перчатки. Воздушные поцелуи,

приветствия и пр.

Кузьминский /сверкнув ночью/:

– Чувствительно благодарен вам, Алексей

Георгиевич... /продолжает/.

Кузьминский читает.
Его несет.
Уже и главам потерял счет.
И только, с лица вытирая пот,
Вставляет, как истинный полиглот,
То этот язык, то тот...

Там внизу – в ногах у барда –
Обмирают "леонарды":
Костя! Что он говорит?!!
Костя! Остороженько!
В мать бога костерит
Весь союз художников!
Вздумал, видно, доконать их.
Черт бы взял бородача!
Не иначе
В деканате
Схватим завтра строгаача!...

А публика слушает.
Не надоест!
Глазами жадно поэта ест:
Фуфайку красную и штаны
/што из Парижу привезены/...
Хапчиками греемся.
Дым столбом!
И музы реют
Под потолком!

2.

Антракт.

/Греп. Зарисовки./

А вот
И Коля Аксельрод!
И трезв и брит,
Отменно горд.
Не лает, не кусает.
Как?! Даже так бывает?
/Разумеется – ежели получил визу
в Чехословакию/.

Хоть безусловно знаем все мы
Суровый взгляд отважной Эммы,
Сегодня этот гордый взгляд
Победы пламенем объят.
Взглянув, невольно говоришь:
– Нет! Это львица, а не мышь!

Аристократы –
Князь Дышленко
И мсье Сорокин
/Уж куда нам/...
Изящно кланяясь, у стенки
Целуют ручки встречным дамам.

Тугой портфель. Портфеля ради
Всемирно признанный Аркадий –
Участник сборищ неизменный
/Цитирую газету "Смену"/:
"И на солнце тоже пятна
/Что известно из журналов/.
Но однако ж непонятно
И проверить не мешало б,
По каким таким мотивам
Покатился под уклон
Машинист локомотива
Стопроцентный гегемон?!
Шаг за шагом до позора
Комсомольца довели
Маркшагалы, сальваторы,
Сальваторы-то дали!.. "

Чуть ироничен /он не глуп/,
В углу надулся М. О. Юпп.
Его разносторонний дар
Я не берусь оспаривать –
Поэт, стукач, и кулинар,
И тонкий антиквариус.

Как воробьи на ветке,
Мои расселись детки:
Олюня, Оля, Коля,
Алина и Кирилл...
Боюсь, считать их доле
Моих не хватит сил...

3.

Обсуждение.

Первый оратор /Петя Зубарев/
/Очень эрудирован, говорит не без приятности,
хотя и несколько туманно/:

Элемент эксперимента,
Проводимого в Торонто,
Показателен. Но он то
В век и атомов и кванта
Доминантою талантов,
Вдруг сливаясь, как оркестром
/Я пример у музыкантов
Вам беру/... И мог я вам бы
Доказать, что к ренессансу
Мы идем...

/Все три маэстро

Тихо вянут в дифирамбах/...

Второй оратор /в штатском/

Крест,

полеты,

кадан,

воск –

Мода и кривляние,

То ли Босх,
То ли ЛОСХ,
То ли Модильяни!
И рождается вопрос:
Чье же здесь влияние?
Кто таков
Глумаков?
Где же рос
Игорь Росс?
Или же Путилин –
С нами по пути ль им?!!

Гей, славяне!
Вышел Гера –
Драматург Григорьев –
Друг Шекспира и Гомера
И знаток Истории.
– Есть художники.

Нет спора... –
/Молвит с тихой грустью/ –
Только мало в них задора,
Только темы их – повторы...
То ли дело "Залп Авроры"
Афанасия Петрова!
/Как! Не слышали такого?!/
То ли дело залп Авроры
Над Святою Русью...
/Точно геринового вздора
Вспомнить не берусь я/.

Печален, сумрачно-суров
Выходит А. Б. Иванов.
Сюжет рисунков Иванова
Нельзя сказать что б слишком новый:
Живет означенный сюжет
Без малого 2000 лет,
Хоть нас зовут искусствоведы
Прославить наших дней победы...

.....
Речь Иванова:

–Ну, вот, пришли, похвалили... Неплохо-неплохо.
Отражается, дескать, эпоха...
Смотрим, киваем, жмем художникам руки.
Даже на стенки взглянем от скуки
/"Тут тебе удалось..."/, а впрочем,
Мы ведь только друг друга морочим...
Заказчик у нас один – государство,
И всю нашу мазню, весь товар свой,
Если даже заполнить все бани, кафе и чайные
Дыры издательств случайные,
Кинотеатры, мотели туристов –
Хватит вперед лет на триста...
И вот вывесит художник... Стоит, ждет:
Может быть, хоть кто-то что-то поймет,
Из того, что он силился нам сказать...
Только где уж тут... Мы ведь пришли болтать.

Голос с места:

– Неправда! Вот вы... Вы что ж, ничего не поняли тоже?

Иванов:

– Что обо мне говорить? Я – художник...

Встает смущенный *леонард*:

– Записка... Я, конечно, рад...

Нам тут... водопроводчик

дополнить что-то хочет...

Не разберу... Тут мелко...

Простите, как вас?

– Белкин.

– Я одно хочу сказать... –

Тихо, – глядя в одну точку,

Начал речь водопроводчик, –

– Жил во Франции художник

По фамилии Сезан...

Рисовал он часто груши,

Баклажаны рисовал...

Темы Бога – он не трогал.

Только в этих баклажанах

У Сезана на холстах

Было больше темы Бога,

Чем на этой вот картинке,

Про которую Путилин

Подписал здесь почему-то,

Что она изображает

На распятии Христа.

Надо чуточку скромнее...

Быть художникам. И проще... –

Поблуднев как полотно,

И сползая понемногу,

Прошептал водопроводчик, –

– Даже... в фруктах... тема Бога

Может выявиться, но...

.....

/Голос из зала: – Укол кончился!..

– Тут, – Кузьминский говорит, –

Вышел покурить я...

Слышу публика галдит,

Настежь дверь...

Нога торчит...

Ну, решил, событие:

Вьнос трупа

М. О. Юппа...

Оказалось –

Белкин

Закатил гляделки!

Все глядел

на картины,

День не ел

с половиной...

/не хлебом единым/...

Его несут

туды-сюды!

Дают

ему скорей воды.

Одна искусствоведка
Сует ему конфетку.
И квохчет и хлопочет
Автор этих строчек...
И тут он оживает
И бодро восклицает:
– На чем, Марьяна Львовна,
Я там остановился?
Я должен безусловно,
Пока вконец не сбился,
Бежать
 скорей
 обратно в зал –
Еще не все я досказал!

/Бежит обратно, дергает за штанину очередного оратора, залезает на его место и продолжает с того места, на котором прервал/:

– ...но у Толи это пока что еще вообще не живопись, и выставлять это пока нельзя. Ну что вы меня дергаете? Ну и что скорая помощь приехала? Ну пусть она уезжает. Я уже совершенно здоровый. Ну ладно. Я уже все сказал...

Речь Алексея Георгиевича Сорокина:

– Леди и джельтмены!
Дамы и господа...
Я буду краток. Сюда
Доставили в эти стены –
В Санкт-Петербург из...э-э...Донецка?..
Работы мсье... э... Глумакова /?/
Но, миль пардон, ведь такового...
/Как бы сказать по-светски?/
Дерьма...
У нас достаточно. И весьма.
И я задаюсь вопросом –
Зачем сие вешать с Россом?

/Поклон. Взмах цилиндра, прощальный поцелуй в публику дамам.

Леонард Саша объявляет, что уборщице срочно требуется убирать помещение.

Выставка закрывается./

Баллада о Катцен-гоффе

На скамье разложены
Светлые листы,
Полные встревоженной
Простоты...
Элик Богданов,
Юрий Жарких
/Нам таких не надо –
Нет таких/...
Улыбаясь скупю
/"Но ты мне верь!"/.
Слушает Юппа
Изящный Эрль.
Мокнет мусор,

Совсем застыл –
Гипсовой музы
Стойкий сын...
И весны и тления
Пенье строф...
Стучаки да гении –
Катцен-гофф.
Ко всему готовый –
Пусть косят! –
Малой Садовой
Зеленый сад.
Лето 1973 г.

Неоклассическая элегия
Обитали прежде музы
В невозвратные года
На бульваре Профсоюзов
Возле площади Труда.

На виду ученых буркал
Знатоков из КГБ
Пятый бард Санкт-Петербурга
Возлежал на канапе.

Тактов мощных медь могли вы
Слышась ночью издали –
Драгомощенко верлибры,
Переливы Ширали.

Ах, во сне ли, наяву ли!
Что ни голос, талант –
Куприянов и Кривулин,
Морев, Козырев и Бранд!

Там мятущийся Охупкин
Приезжал и уезжал
И стихи из папки в папку
Крал и снова забирал.

Весь опухший, пьяный в доску,
Страшен ликом и не брит,
Стряпал вирши Нестеровский –
К славе рвущийся пиит.

И так далее... И сутки
Незаметно мчались прочь.
И Наталья-Секретутка
Стрекотала день и ночь.

Все ушло невозвратно,
Нет конца в ряду потерь,
Я иду печально мимо,
Лишь едва взглянув на дверь,

Где когда-то жили музы
В незабвенные года
На бульваре Профсоюзов
Возле площади Труда.

Осень 1976 г.

/по дороге в Обком Профсоюзов/