

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*CONTENTS\*\*]

Тридцать семь      №14      Ленинград 1978

Содержание:  
Стихи и о стихах.

В. Кривулина  
П. Чейгина  
А. Ожиганова  
И. Жданова

В. Кривулин Путешествие рядом с Батюшковым.

Христианство и искусство.

Интервью с о. Владимиром /Цветковым/  
Интервью с о. Львом /Кониным/  
Вадим Филимонов: Ответы на анкету.  
Т. Горичева Христианство и культура. Здесь и теперь.  
Б. Г. Иератическая живопись М. Шварцмана.  
Е. Шифферс Идеографический язык Э. Штейнберга.

Рецензии.

В.-н. Бог и человек в философии немецкого романтизма.  
/Рецензия на книгу Р. М. Габитовой Философия немецкого романтизма. Москва 1978/

Хроника культурной жизни.

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 1\*\*]

СТИХИ И О СТИХАХ.

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 2\*\*]

ВИКТОР  
КРИВУЛИН

деревенский концерт  
СТИХИ

[\*\*PAGE 3\*\*]

Бегущие посажены в мешки  
и к дереву, наполненному ревом,  
бегут и скачут наперегонки  
вдоль поля с фиолетовым покровом.

Не красен праздник. Вытопан. Лилов.  
Гудит земля на площади базарной,  
как тыква – так пуста, как тыква – так бездарна,  
а в центре площади – гора свиных голов.

Деревня праздник празднует сама:  
ни человека, скрипка и волынка,  
и дерево растет над куполом холма –  
душа растительная рынка.

И только несколько, последние в селе,  
отросток шеи обмотав дерюгой,  
стучат наперебой мешками по земле,  
бегут и валятся – и матерят друг друга.

---

Тусклое ухо уловит голос далекий,  
скрежет серебряной рыбы, птицы болотной.

Выйдет пейзаж и обхватит грамотной рамой  
яму-деревню, человека над ямой.

Что он мычит, головою об угол сарая  
стукаясь, падая, пальцы об снег вытирая,

полные крови, смешанной с маслом машинным?  
Ухо уловит, но останется сердце холодным.

Старинной народолюбовью полон сторонний –  
я же не знаю различья между ним и собою:

оба ревом и глотаем известь воронью,  
возим лицом по месиву снега и стеклобоя.

– Ты падаль, животный мужик, волос растет из уха,  
ровно трава-крушина, детка болотного духа!

В Москве славянское бляенье о мощи народной почвы  
не тебя касается – области впадин височной!

А ты ото всех отвлечен, и сиясь привстать,  
об небо стучишь плечом, текущее вспять.

---

[\*\*PAGE 4\*\*]

Серебристый колокольчик врет недорого –  
то накатывает, то спрячется...  
Сдохли тройки до единой!

Морда чья-нибудь в тумане обозначится –  
лошадь ли оскалится из морока,  
или некто с головою лошадиной.

Человек ли? Конь? На шее ленточка  
со звенящим колокольчиком  
да свинчатка в кулаке.

От чего пошло, на том и кончится –  
ученическое наше небо в клеточку,  
пламя рваной розы на виске!

---

Всё – невозможно. Даже возможное – пыль.  
Нелюбопытные путники с пенъем слепым  
катят печальное медленное колесо,  
или мучнистое, с тысячелетним налетом  
пуха и одури, поворотилось лицо...  
Бывшие летчики молча смешались с народом,  
пьют на углах, на мгновенье легчая.  
Пыль подымается – праздничная, золотая,  
пыль драгоценная!

---

Во дворе с журавлями горит неусыпная ночь.  
Сыплет снег, и осыпанный корью  
спит ребенок, но мордочку хворью  
прогоняя из комнаты прочь,  
лапы хвойные машут, и тени хвои  
меховые – на белых обоях.  
Карта Севера стены твои,  
детство жара, крыло журавлиного зноя!

---

## ЯБЛОНЕВЫЙ САД. ПОЛДЕНЬ

Тень беллетристики на всем  
цветная. Этим полднем  
сквозь духоту не узнаем  
между беленых яблонь дом,  
а говорили: помним.

Здесь обаянье – чистый мед –  
и сила солнцепека  
заменят все, что не поймет  
душа, рожденная на гнет  
и погребенная глубоко

в заботах тела и жилья.  
Ее духовное все дальше,  
все больше прошлое – сама ли не своя  
она прошла, из душного пия  
источника истории и фальши.

Лиловый зной. И чтение – из тех  
окон, или спасающих отдушину,  
где человек не сам, но яблоневый сад,  
но двухэтажный дом, исполненный гостей...  
А сам себе уже никто не нужен.

Так возвращается толпа восставших слуг  
на место разоренного имени  
почти в раскаяньи. Но сделано. Вокруг  
все перепорчено, лишь уцелел сундук  
с остатками бумаг, пригодными для чтенья.  
И пекло, не смягчаемое тенью!

Январь 1976

---

[\*\*PAGE 6\*\*]

Сострадание издали – как наблюдение нравов.  
Боже! Тень человека, везде иностранец неслышный.  
    О, страна, где никто не рожден,  
        где все умирали!  
Редко из дому выйду – и улица всюду вплотную  
    к моему /или оно не мое?/  
        к телу печали.

---

### ОБЕЗЬЯНИЙ ПИТОМНИК

За желтым забором  
низкие – в зелени – зданья.  
Скоро привыкнешь, и станет неслышным  
крик обезьяны  
за желтым забором.  
Канны  
растут неподвижно,  
и шмель неподвижен,  
подвешенный заживо  
к запаху зноя.

Синее платье служителя  
/пятно, вещество неживое/  
движется – вижу –  
за желтой стеною,  
где крик обезьяны похож  
на любовную песню павлина,  
на многоцветную яркую дрожь  
и на  
то, что блеснет, ослепив,  
в руках у служителя.

Солнце и никель.  
Итак, тишина утешительна  
в нечеловеческом крике.

[\*\*PAGE 7\*\*]

Бесшумно въезжает машина.  
Ворота смыкаются. Всё.

Перо из хвоста павлина,  
с радужным глазом,  
с немигающим глазом,  
круглым, как колесо,  
я нахожу у стены.

Слышно, слышно  
висит неподвижное солнце,  
и с *той* стороны –  
розы кричат, гуденье и скрежет.

Бабочки, эти широкие ножницы, режут  
воздух густой.

---

Голос, беднее крысы церковной,  
без интонации, точно бескровный  
глаз обезьяны – живая мишень  
для немигнувшего света...

Ну-ка, насельница худшей из клеток,  
между прутами ладошку продень  
почти человечью!  
Ну-ка, возьми укоризну и просьбу,  
словно лицо подставляя под оспу,  
радуясь перед небесной картечью  
знаку избранья – увечью.

Не награжденная речью скотина  
голосом, высохшим, как паутина,  
все невесомей кричит и слабее...  
Но совпадение боязни с болезнью –  
в сестринском братстве с последнею песней  
Ада, откуда безмолвием веет.

[\*\*PAGE 8\*\*]

Бог помогает больным обезьянам  
очеловечиться больше любого  
из говорящих о Боге – минуя  
минное поле смысла и слова,  
и выводя на тропу неземную  
к речке сознания, скрытой туманом  
невыразимой тайны живого.

Теплятся в клинике шерстка и шкурка,  
тлеет зрачок наподобьи окурка,  
жертва гуманная – с выпитым мозгом.  
Но восполняется то, что отняли,  
древним Эфиром. Тело печали  
телом сменяется звездным.

Октябрь 1976

---

### СМЕРТЬ БАКСТА

Древний ужас. Дремлющие горы.  
Циклопические камни очага.  
Деревянный идол Артемиды  
хрипло улыбается – и в поры  
входит воздух ядовитый,  
пар незримо воющего хора...  
Волчья Греция. Всемирная тайга.

Только в газовом Берлине у изгоя  
мог возникнуть мир, несомый страхом –  
мир на дрогнувшей ладони старика.  
В основаньи жизни – море неживое.  
Камень с трещиной – оракул,  
полный грохота и воя,  
или – вдруг! – поющего песка.

Май 1976

---

[\*\*PAGE 9\*\*]

Бритва – кожа – надрез.  
Ткани бескровной разъятье.  
Видишь – ну-ка поближе! – сверкающий лес,  
мир за щелью, как море чудес  
в кораблях и дельфинах,  
в островах, населенных деревьями,  
между деревьев – павлины,  
птицы с царскою статью.

Бритва. Кожа. И занавес плоти,  
приотворяющий сцену:  
влажный мир выступает, как царь на охоте,  
как ветер, сдувающий пену  
с тела критянки-волны.  
Мир за щелью сарая,  
ущемленный и суженный – и замирая  
перед режущей силой своей глубины!

Тоньше лезвия кожа, острее,  
но какое пространство под нею  
открывается. Боже!

Декабрь 1976

---

В космос тела, в живую воронку  
рвется яркий поток.  
Ошарашенный путник смотрит вдогонку,  
за спиральный цепляясь цветок.

Горловина плавучая синего смерча  
над затылком застыла. О свет  
ударяется разум – и слепнет, заверчен  
отраженный движеньем планет.

Кожа – в дырках. Ни пола, ни крыши.  
Даже в чаше цветка  
не уютнее сердцу, не тише,  
чем на площади красной, где зреют войска.

[\*\*PAGE 10\*\*]

Но – всегда на Востоке. И с каждой попыткой  
быть Европой, все глубже сидим  
в яме лотоса над виноградной улиткой,  
обладающей домом живым.

Ноябрь 1976

---

Уголья смысла – от синего жара не скрыться.  
Где он? – ладони черны от золы.  
Ворох тускнеющих глаз, охлаждение души-восьмерицы.  
Веденье из-под полы, испепелившее нас.

Кто он? – просил не сожженье, но смысла.  
Если не пламя легенда, а только ростки,  
то не приходится лгать, собирая охапками числа,  
или остатком руки начертив на песке: "благодать".

Из облегченья и пепла дыханье построило башню.  
В ненаселенные здания, легче огня,  
входит почти существо, запечатано в облик всегдашний, –  
теплится день изо дня, а присмотришься – нет никого.

Там, у истоков души, у костра прорастут австралийцы,  
сядут на корточки, духами окружены,  
тело их сухо, как дерева-самоубийцы  
треск – или крик тишины в разветвлении слуха.

Октябрь-ноябрь 1976

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 11\*\*]

### ЛИТУРГИЯ ЦВЕТОВ

Наступает счастье.  
Плоть цветов усохла.  
Свитые пелены из пепла, до них невозможно коснуться.

Царит вечер цветов, наполненный сухим потрескиванием и отсутствием запахов.

Люди передвигаются стоя как вазы с цветами-аскетами. Сожаление о них недолго: всё народ спокойный, ко всему привычный.

Ровные холмы-дыхание, и движение по гребню в открытом автомобиле, четверо нас, медленно едем, почти не едем.

За всю дорогу ничего вокруг не переменяется.

Ко мне обращаются. Я отвечаю.

Два озера-хранилища тишины, две створки одной раковины, две створы жемчужницы, сближаясь. Я спрашиваю и счастлив, слыша не мой голос.  
Полное достоинства чередование вопросов и ответов.

Голоса ровные, лишены интонации, разговор двух отражающих плоскостей, между ними долго рассыпается сухая голова астры.

Так в пустоте вертятся мягкие колеса, и теплая пыль вращается вокруг солнца, и вокруг нас ничего не меняется, пока едем:

– церковь-церковь-церковь –

Останавливаясь, заходим в одну, здесь собрались неповоротливые большеротые и георгины, грубооранжевые панычи, мальвы.

В алтаре РОЗА.

Феокритова роза, не фетовская. Такая, какими они были в бытии неокультуренном, отличная от шиповника разве хрупкостью материи и дрожью света вдоль непрерывной, дрожащей, хрупкой, подвижной границы лепестков и воздуха.

Теокритова роза, не фетовская.

Происходит литургия цветов, исповедь цветов, цветов причастие и перерождение.

Счастливое забвение  
ботаники и морфологии,  
генетики и почвы.

Мы стоим и выходим.  
Мы стоим и усаживаемся в автомобиль,  
мы стоим и медленно едем по гребню, но по коже наших тел  
и по нашей одежде долго еще плавают пятна теплого цвета.  
Пятна, чьи очертанья подобны материкам.

1976-1978

---

[\*\*PAGE 12\*\*]

В любви шифрующей, с расцветшим языком,  
на говоре камней, на диалекте  
предгорий – говорим и радуясь тайком,  
как братья по вселенской секте,

испытываем узнавание знака  
любви – как над землей  
широкой ночи стелется атака,  
хтонический срывая слой

с подобия души – несходного подобья –  
с распластанного тела, и оно,  
для самого себя ожившее надгробье,  
в язык цветов обращено.

Октябрь-ноябрь 1976

---

Освобождение зелени от листьев  
несет ручей. Среди сплетения веток  
я стал ничьим – и начиналось лето,  
чтобы до смерти следующей длиться.

До следующей? разве не довольно  
ее одной, с лицом неуловимым?  
Склоняется к ручью неутолимо  
и пьет из флейты воздух безугольный...

Он круглый, как венчик, среди водяных волокон.  
Все легче свет, все неслиянней с телом:  
перед нами роща, белая на белом,  
и синева и зелень – где-то сбоку.

Лес умерших – не зубчато-лиловый,  
но как бумага, резанная наспех,  
шуршит вокруг лица – и все растенья в масках,  
все – шелуха и оболочка слова.

[\*\*PAGE 13\*\*]

О чем ты? разве смерть неповторима?  
Я облако держу, несомое теченьем,  
в руке, разъятой светопреломленьем  
на внешний холод и на свет.

---

О, ясность на глазах, как белая повязка!  
У беглых судеб линия сплошня –  
лыжня о лыжине одной.  
Ни возвращенья, ни холма, ни края,  
бежит за горизонт, не исчезая,  
по небу зимнему, по тверди неземной.

Мне ясно виден путь, лишенный человека.  
Слепое облако предшествовало следу,  
разреженное облако звезды.  
Звезда вращала зимнюю планету.  
Зима клонила к будущему лету.  
Все измененья стали нетверды.

Январь 1976

---

Желтый день периферии  
яблоками дождевыми  
пахнет ветошью сырой.  
О досчатые перилы  
опершись, над неживыми  
домиками под горой

наклоняюсь. Горстью зерен  
житель низменный рассеян...  
Сеятелю! Твой посев  
каменистым схвачен горем,  
ранним льдом по воскресеньям,  
землю озимью одев.

И в ложбине меж холмами –  
дымка. Утро. Наклоняюсь,  
полный шаткой высотой.  
Прошлое внизу, в тумане,  
теплится, не проясняясь, –  
дух провинции густой.

Душно умирает семя,  
без надежды возродиться!  
Задыхаюсь, отводя  
взгляд – единственное бремя  
странника и очевидца,  
ногу Божьего дождя.

---

[\*\*PAGE 15\*\*]

Здесь новое средневековье  
расшито кистями сирени,  
растит серебряную нить.  
С нечеловеческой любовью  
швея склоняется над тенью  
материи, уставшей жить.

Здесь дерево перерастает  
растительное состоянье,  
в резные створы алтаря  
перерождаясь, и настанет  
готическое истязанье  
под острием календаря.

Мастеровитое орудье  
по жизни режет, окружая  
гирляндой деревянных роз  
окно, изогнутые прутья,  
решетки – перспективу рая  
земного, смутного от слез.

Сквозь нас евангельские сцены  
просвечивают – столь неплотны  
тела и с прошлым сцеплены:  
с любовью, помнящей измены,  
и с памятью бесповоротной  
о Саде за кольцом стены.

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 16\*\*]

ПЕТР ЧЕЙГИН

Посвящается Элле

О. Седаковой

О, роща слез! О, звездный плеск любви!  
Олень в шиповнике засаду переможет,  
снег высохнет, тень скорчится под кожей.  
Вода в соку на озере Разлив.

Перечисления в потемках – чур-чура!  
Я комнатой воды не выпускаю.  
Ваш номер не пройдет, пока я не узнаю  
прицельной радости чернецкого двора.

Журавль и Машук. И Минотавра пар.  
Цвета погони на осенних сворах –  
прошли для нас. Сгорел сосновый порох.

Звезда в тюльпане объяснит пожар.  
Настанет ночь и принесет на совах  
качелей пение, да жизни темный шорох.

---

Нетрудно умереть, когда июнь двоится,  
переживает в голову с тобой.  
Потрескивает лютый ход лисицы,  
гремят дожди, газета веселится,  
поэта понукают конурой.

Что ведает сыра-земля, земляца,  
засеяна Христовою рукой?  
Спит на шпагате правая столица,  
прожектор не дает пошевелиться,  
играет гимн полночный упокой...

Ах, не споткнуться бы, не оступиться,  
Во белом доме всем дадут напиток  
сияющей придонною водой.

[\*\*PAGE 18\*\*]

Что же смертного, брат?  
Что же смертного ты мне расскажешь?

На Крещение зима объявила  
горчичный фантом.  
Распахнулась болезнь,  
наш отец все сидит, не приляжет,  
кашель-камень кружит,  
дом обходит, рedeющий дом.

О природе бровей  
догадайся – не выложит Боже.  
Смерть – любое число,  
а его календарь не найдет,  
Флейтик в лае застрял,  
Кайрос дергает вожжи,  
бег смягчает нарочно.  
Что такое? Скажи? – Снег идет.

Есть начальная песня,  
добиблеский фонарь, знак пустыни.  
Ей сказать,  
да из детского сна не достать.  
Обнищала земля зима,  
еле-еле наклеянит на иней.  
Кайрос саночки рвет,  
ветер носится, не удержать.

Удержу, говорю.  
Даже если воронья семерка  
оборвет небосвод  
и на скатерть положит металл...  
Все молчит наш отец,  
все печалится маятник мертвый.  
Что же смертного, брат,  
Ты расскажешь, а я передам?

Февраль 1973

## ЖАЛОБА С ПРОЩАНИЕМ И ПОСЛЕСЛОВИЕМ

Эстер Вейнгер и И. Бродскому

...

Вылечи, Господи. Вылей глаза, развали.  
Жалости нет выхлопное железо раскрасить.  
Люди ворчали, включали в семейные страсти.  
Год понедельника голуба ловит в пыли.

Видишь ли, Господи, я посмотрел на себя  
В щель воровскую, мне стало обиженно страшно.  
Если не врет теоретик – я жил понаслышке,  
избранно нищим на дне поцелуйного дня.

Вылечи, Господи, нежный огонь в небесах  
я разумею, но дай мне остаться с тобою  
облаком бешеным, ниткой, пчелой, пристяжную.  
Только не Словом – смерть приходила в слезах.

---

Вл. Ходасевичу

...

Увидимся. Свиданье расцветает  
черемухой алжирского вина.  
Довольно, брат. Была права Луна,  
когда меня отправила в расход.  
Я убедился – мертвые поют,  
Светлее кожа, выжаты глазницы.  
Душа успела нараспев подняться  
к волнистой туче с выходом на юг.  
Там тело вырастет в него я перейду,  
определив случайных копошиться  
в скафандре первом. Дело очевидца –  
смотреть слезу в Таврическом саду...  
Гаданье гласных. Вышивка на сердце  
цветов рожденья, вольные тона.  
Увидимся. Центральная Луна  
не закрывает ледяную дверцу.

...

Ни дуновинки. Голова свежа.  
Апрельского похмелья третий лишний  
уснул в прихожей, дышит еле слышно.  
Так тихо нам, что в пульс живет душа.

Март 1973

О. О.

Притягивает гончая земля,  
притягивает гончих насекомых.  
Резной рассвет определений новых  
и холод, затихающий в стаканах,  
прольется вспышками древесного огня.

Сторожевая вылитая лень  
в накидке инкунабулы немецкой  
сор неба отмывает. Происк женский  
глухой занозой тлеет на Вселенском  
объятном ромбе. Мчит ветвистый день.

Лети, глазастая гремучая звезда!  
Над раструбом болот и легким небом,  
По плоскостям, заговоренный Фебом.  
Между Петром, Борисом, Павлом, Глебом.  
Ясней и милосердней. Без следа!

Лети на тайнобрачный город мой  
голосовой затеей верных зданий.  
Лети бездонно-чисто. Мерой в раме.  
Прицельным блеском, взятым тетивой.

Ночь на 10 марта 1975 г.



[\*\*PAGE 22\*\*]

Нищий, голубю подай!  
Разменяй ломоть на ладони!  
Третий век кабак в законе!  
Стыд. Свинчатка. Голодай.

Разотри слюду панели!  
Догони на честном слове!  
Объявления метели  
третий день полощат в поле.

Третий день тоска одна.  
Как ни глянь – дурдом заказан.

Выйдешь в поле – холод разом.  
И стрелецкая Луна.

---

Для морса эпидемий выпал срок  
На взрыв играющий песок,  
воды портвейновой мерцанье...

Вот осень. Ласковы гулянья.  
И небеса почти впритык.  
И сладко песню льет петух.

С трудом могу представить лед.  
Гурливых облаков холодные сосуды.  
Узоры климата, славянки пересуды.

Укромно повторяю – Бог не мед.  
Что вывел именем, окантовал устав.  
Соломенной чертой зажег на небосводе...

На токовых ударах ветер водит  
охаянного. Он уже устал.  
Он ежемиг на гласном переводе.  
Он только что привычное узнал.

Ему дано представить этот лед  
теплейшим хворостом на просеке июльской.  
В периоде асфальтовых экскурсий  
укромно повторяю – Бог не мед.

## ЗИМНИЕ КАРТИНКИ

1. Детство ветра. Порошенье.  
Крупного зерна поляны.  
Птичий город. Гам упрямый.  
Перьев синих ворошенье.  
Столкновенье кости пьяной.
  
2. Две чайки над Большим дворцом скитались.  
Разговорились.  
Вышли на фонтанку.  
И долго на ребре сырой волны  
слова вели, сплетая перья-сухость.  
О Севере и радужной родне.  
О варежке, валежне, черном хлебе.
  
3. Любви коснется женщина. Ты сам  
любви коснешься,  
перетерпишь прорубь.  
Белейших пятен разовьется голубь.  
Китайской вазы болевой сустав.
  
4. /Я успел на огородной грядке  
Вычислить судьбу кровопорядка.  
И горячий лоб на пятый день  
пьянства в голубых полях России./
  
5. Двойне сорок на крыше ветряной  
смешно поговорить о Новом годе,  
когда окрестная мелодия заводит  
на пьяный сверк коронки золотой  
  
/бы заманить на угол слюдяной  
и выложить намеки о погоде/  
  
Куда там, смехом!  
Снеговой удар  
сорвет захлебный приступ о свободе...

[\*\*PAGE 24\*\*]

6.           Какие дни настали для меня!  
Я пьян с утра.  
Я пьян.  
Мне повезло.  
Глотай, дурак!  
Скреби свое нутро!  
Бери, мерзлячка!  
Празднуй, гололед,  
скольжение окраинным нагаром!
- Подачки власти. Кривда. Пеший лет.  
Где каждый вертикальный миг в пролет.
7.           Предисловие к слову.  
Судьба. Повторить не смогу.  
Когда запятая решает,  
куда мне пойти на сегодня.  
Когда говорят звонари  
о чем мне язык говорит.
8.           Пернатый снег на молодых болотах  
дымил, ярился,  
экая забота  
в такую беломглу приводит шаг?
- Для перочинного почина,  
прикосновенья,  
постепенно – графита блеск.  
До остря.
9.           Новогодние посулы –  
быть орешком на хвое.  
Непечатное – вдвойне  
слово сдавлено отравой  
хрипотцы от холодов,  
желтым кирпичом домов,  
где гуляли, удержались  
малой горстью земляной.

[\*\*PAGE 25\*\*]

10. Не ты одна.  
Но, если ровный ход  
Переживаний выйдет на последний  
Чернильный круг,  
Что остается?  
Тени.  
Где ты наследной  
ласковый мой друг.
11. Безумие простуды пропадет,  
Когда железному трамвайству станет лихо.  
Когда январское ступенчатое иго  
замкнет свой холод, стянет переплет.  
И смертное расстройство расцветет  
святыми гласными подутреннего – "Тихо".
12. Глубокий снег, как шизофреник,  
наполнен голубою речью,  
двойной согласной обречен.
- Трезвоном Вышним взятый в сети  
закапает, заговоря.  
И "штукой" станет все на свете.
13. Нет. Холодом не тем напиться стало.  
Вторая половина дня устала,  
Зашила лужи льдом.
- Обычное затеи  
не видел на кровавой глубине,  
среди хлопков цветущихся материй.
- Тому порукой выкрики во мгле  
и голоданье белоснежной стаи.

[\*\*PAGE 26\*\*]

14.           Закапать запятыми подоконник,  
                когда сквозит зима и тело стынет  
                в угоду той, что памятью зовется.
- Но ты ее – строфу, беду победу  
                на голос выпусти, где бьется мелколосье.
- Пускай покружит, поживет в достатке.
15.           /Нет ничего на белой кухне  
                Смиренней боли головной,  
                когда бедняга воробей  
                так молчалив и так прохладен./
16.           Обводит губы февралем,  
                что и не рад, что пожелал  
                такую долгую дорогу.
- Снега в чернеющих стволах,  
                настой постройки деревенской  
                и карандашный профиль женский  
                на остролистниках стены  
                под легким светом законным  
                скользящим фарным  
                проступает...
- Проснуться –  
                ласковый рассвет  
                в кругу влюбленности синичьей.
17.           Бритва. Логово. Молва.  
                Черствый холод обеднеет.  
                Ветер ловит. Ночь сыреет.  
                Vita Nova. Песня льда.

[\*\*PAGE 27\*\*]

Високосным разладом пульсаций настигнут – Целуй!  
Обживают наделы прогнозы выдуманной речи.  
Пожелай на болезнь чистый холод и легкие свечи.  
Цыц, погон, Бармалей! Серебряная пыль над столом.

Неоглядну житью обучивший сухую поземку  
Человечьи черты выбирает на пальцы и вкус.  
Ниспошли горемыке отведасть расейский искус.  
Семигранье – центром. Зажги вороватую рюмку.

Полотняный учебник недолго протянет, сгорит.  
Телу бедному трижды по-мертвому выпадет вживе.  
Исаакий, поведай о трубном Вселенском призыве.  
Чу! Погона крыло наливается пеплом зари.

---

Сейчас, на марте, выжимка ветров  
имеет полный сбор гранитных ампул,  
в которых плещет високосной лампой  
настой Невы, распахнутая кровь.

Тогда октябрь перебирал песок  
июльским недобором по крапиве.  
И трижды раз на мертвой Кольской ниве  
чирок свистел и рвал над ней висок.

Какой еще? На -арт, на -аль, на -ель  
зажег намеренье и православной ночью  
сожмет суставы страшным многоточьем...  
Кто там за дверью?  
Бог? Чума? Метель?

Памяти Набокова

Теоретик стыда теорему дыхания учит до слез  
Спят просторный мороз, обнажая зародыш метели.  
И невинней Невы рухнет облако грудью на ост.  
Сняв повозку созвездий, вынув Деймос из красной  
постели.

Как Набоков в Париже плавит кровь сестрорецкой  
листвы  
и на память считает переливы дружка махаона,  
так распластаны дни, что на первый надзорный вопрос  
губы жмешь к ободку партитурного свода сирени.

1977.

---

АЛЕКСАНДР ОЖИГАНОВ  
ЗАТМЕНИЕ

---

ЗАТМЕНИЕ

"И над ясным лицом, как затменье  
проплывает рука, Эвридика, страна,  
столь чужая Элладе, с каким-то большим  
отношением источника с тенью.

В. Кривулин

Площадка

Прожектор тычется в одну  
и ту же вырезку дивана.

Вниманье! "Мужа и жену"!

Мотор!..

... И вот Звезда экрана

в амёбных судорогах сна  
гребет к проклюнувшейся суше.

Но крест воздушного окна  
все глубже, глубже... И все глуше...

Все оглашенной! Эхолот.

Холодноватый меч Тристана.

Технологический расчет  
неточен, и Звезда экрана  
среди подводных пирамид  
то пламенеет, то немеет...

Наплыв. И панцирь каменеет.

Хор nereид

неуловимым косяком  
затягивает микрофоны,  
и корифей с открытым ртом

[\*\*PAGE 30\*\*]

стоит, забыв законы  
кино... Стоп! Стоп! "До дна!... До дна!.." –  
орут статисты. Полосатый  
шлагбаум пал. Сползают латы...  
Звезда экрана – ты одна  
показываешь язычок подводной булькающей лавы!..

Оставь. Твои, Звезда, забавы  
высасывай мозжечок.  
Не двигайся. Стекланный лом.  
Ломается изображение.  
Изогнутый дугою дом  
и жженье  
плит... Не гляди!.. Но третий глаз  
подергивает тиком.  
Протагониста рыбий глас  
вращающийся тихо,  
как чешуя, живет своим  
сдвигающимся зреньем...  
/Мы рыбы, если говорим  
прикосновением и треньем,  
высасыванием пустот!.../

...Молчи! Открылась рана.  
И этот выдохся и тот  
партнер. Звезда экрана, –  
повымерли! И в известняк  
войдя, окаменели.  
Но скованность – надежный знак  
того, что мы у цели!

#### I.

Жир желто-серый брызнул из спины,  
как сперма, обдавая пальцы вонью,  
и стали позвонки видны,  
прикрытые трясущейся ладонью.  
Там, где торчал малиновый волдырь, –  
теперь дыра, просвет в глухую темень  
души, и третий глаз, как поводь, –  
раздвинул гладко выбритое темя.  
Мешком Персея вздулся мочевого  
пузырь. Пегас, спеленутый в горгоне  
запутался в плаценте, как в попоне...  
"Вот, посмотри...Что видишь?" – "Ничего!"..

Динарий – богу. Кесарево – ей!  
Дыханье – вон, и волосы клубками...  
И, боже мой, кто, наклонившись к ней  
не превратится в камень!

#### II.

Только мухи и мыши. Чума.  
Ночь. И поминовение чудовищ.  
И пропахшая тиной тюрьма  
пеленает чадающую совесть.

Наклоняясь и воя, Орфей,  
масло в трещину лей, масло лей!  
Пузырями пошла киноварь

[\*\*PAGE 31\*\*]

Волчий голод. Все мало и мало!  
И опять передвинут алтарь  
из-за очередного обвала.

Это всеобязнь дикаря:  
глубже... глубже... И все потерял!  
"Сумасшедший, отдай!" – "Отгадай!.."  
Материнские страхи Латоны.  
В створе огненным лезвием край  
мантии Основные законы  
выжигает.

И блеет Орфей  
в окружении хора зверей.

"Отгадай! отгадай ! отгадай!.."  
Пальцы скручиваются пружиной.  
Глубже! Судорожное: "Отдай!"  
- "На!" Ладони облеплены тиной.

/Гимн Орфея ли?.. волчий ли вой?../  
НИЧЕГО!

### III.

Имитация речи прямой –  
разновидностьпряного молчанья:  
транскрибированного рычания  
говорение! – голос не мой  
и ничей: родового горшка,  
яйцевидной посуды горло,  
чтобы прело, кипело и перло  
позади языка от ушка  
до ушка – говорящие сверла  
кремнезема, глазастый казан  
с отпечатками прутьев на коже...

Просверлил! – этим все и сказал.  
И казнил под собой на рогоже.

### IV.

Музычка Пана  
плотной струей водяного органа  
канула.

Клавишей чувств  
плотскую чашу случайно качнув,  
сам отшатнешься!

Затмится  
огненная колесница.

Вырвутся кони,  
взрывая уступ...

А сумасшедший возница все гонит и гонит вперед пустоту!..  
Пенится воздух!

[\*\*PAGE 32\*\*]

V.

В пароксизме усталости дикой  
каменеющее естество...

За пропащею Эвридикой –  
вертикально: в отвесный ствол!  
Сколько стереотипной рутинной  
заниматься? Затмение, Орфей!

Незабвенно! невозвратно!..

И теперь оглянись скорей! –  
в этой пахнувшей тиной, сирой  
тени есть ли естественный свет?  
Повторяю. /Темно и сыро!/  
Убедиться: есть? или нет?..

Ну-ка, фокусник, дока, создатель  
таинств, то есть серийных страстей!..  
/Необходимость доказательств,  
когда столкнулась тень  
с идеально светящимся телом,  
выхолощена, но велика./  
Расхолаживающим пределом –  
жест, страна, Эвридика, рука...

Нет, стоп! Стоп, повторяю!.. Но тайно,  
в зоне голографических сфер, –  
Эвридика – горизонтально!  
вертикально /вверх?... вниз?.. – Орфей!

И над ясным перпендикуляром,  
как прижатый рогатиной гад, –  
меж осями координат  
полосатый шлагбаум...

...Слагаю  
бутафорские латы и в академический сад  
точкой, точкой классической перемещаюсь! Но мало  
мела. Хищно: "Отдай!" – "Отгадай!"  
"Отгадай!" – защищалась и хохотала,  
и пела; и – "господи, на!" –  
выдыхала на плоскости координат,  
покидая свое ядовитое медное тело...

/Непредвиденный кадр!/

VI.

Благовония по желобкам  
заструились! – головокруженье  
полулежа... Бальзам языкам!  
Зарядили тяжелый капкан:  
щелк! – и гаснет, и гаснет! Гашенье  
Ямы в Яме обморочном, от сестры  
отвращающем губы...

Марица!

где твой суженый сын поплавок, что не может молиться  
и ломиться в костры?

[\*\*PAGE 33\*\*]

ЖЖЕТ. И выжат эфедровый блин.

"Сын – в петле Красноглазого...

Сваха!

- "Ненавижу!".. И жалобно из материнских глубин  
приливают /любимый?.. глупец?.. господин?.. Господин!/  
волны страсти и страха...

...Одурь. Хор стариков. Аристокл.  
365 хороводов  
в год! – Эллада египетских ладушек... Стоп!  
Стоп: ГЕРОЙ БЕЗГОЛОС!  
А исток –  
эйфория, Орфей!  
пес Гекаты, ободранный пес,  
исступление в яме, ямбический кайф кукловодов.

/И последний листок/

## VII.

Нектар в головках сырой конопля.  
За циклопической кладкой кибитка  
Непобедимого, крепость напитка  
Предпочитающего: накопил –  
сколько не пил! – здоровенную жердь  
и 27 лучевых поперечин.  
Пана – посмешищем! И не перечь им  
на пеласгическом щебете жертв.  
Вся Атлантида – под знаком Совы,  
вылетевшей из большого затылка,  
и Водяной наклонялся и выл –  
в камень трезубцем заржавевшим тыкал:  
"Чудо с источником!" Не помогло! –  
затрепетала, торгуясь, маслина,  
и деревянная пала Афина,  
Трою окутав эпической мглой...

Чудную выбрал себе Одиссей  
долю в Аиде: безвестного парня!  
Пеньем сирен конопляная баня  
пьяно и пряно до мозга костей  
трикстера тень пронизала, палаток  
мокрое выкрутила полотно...

Кончено. Спущенный с неба Порядок  
вырезал и узаконил одно.  
С лирою наперевес корифей благообразно заквывает что-то...

"Душка Орфей!... Сладкогласый Орфей!"  
И за ворота, и за ворота!..

...Немотивированной немотой  
и алогичным молчанием действуй! –  
пук экзотический – прибыль семейству,  
священнодействие перед плитой.  
Пусть архаическая пятерня  
забагровеет на блеклых обоях,  
если пещеру – и ту потерял,  
роясь в эволюционных забоях  
белесоватым термитом!..

[\*\*PAGE 34\*\*]

первая... двадцать седьмая.. Любая!  
Светится! – и не подобна нулю  
Но восковые таблички... ЗАКОН!...  
Все забавляется Широколобый,  
в приступе оргиастической злобы  
звонкие звезды держа под замком.

Лунного зайца – на дно! Зодиак  
темного Сына припал к изголовью:  
не воскресив календарной любовью,  
иероглифом беспамятства знак  
выбил: "Схватиться, но не побороть!"  
Тьма безымянная спутает числа  
и опояшет пугливую плоть  
окаменевшим орнаментом смысла.  
Ужас – на щит! /Неудавшийся дубль./  
Где, Стагирит, тростниковая флейта?

В геометрическом киносаду  
холодно под схоластическим ветром.  
Эта пещерная сырость!.. и тьма!..  
Глубже! Зарой!..

На "Супружеском ложе"  
опустошает и сводит с ума  
дикое дерганье содранной кожи.

---

февраль 1978.

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 35\*\*]

ИВАН ЖДАНОВ

[\*\*PAGE 36\*\*]

## ГОРОДСКОЙ МОТИВ

Во дворе играют в домино,  
Молчаливы флейты патирос,  
Сквозь дымок качается окно  
Дома обреченного на снос.

На балконе сушится белье –  
наизнанку вывернутый быт,  
Разбинтованное бытие,  
Откровенное, как инвалид.  
Старый стол простуженно скрипит,  
Скрепленный гвоздями домино,  
Слева сердце или дом дрожит,  
Флейтам в такт качается окно.

---

## ЛУК

Стрелки готической острый полет ты в природе не  
встретишь,  
разве что лук в огороде, полный невинной слезы,  
полный невинной слезы, ты его потихоньку отметишь,  
с хлебом в руке проходи, жадной гортанью Мирзы.  
Тайная это трава или вся без секрета, твой рот пощекочет  
Проку-то в ней: хоть выбрось, хоть дни многотрудные  
скрась  
Или сплети из него не венок, а венец – если кто и  
захохочет,  
Дай ему в лоб – и природы чело им укрась.

---

[\*\*PAGE 37\*\*]

## ЗВЕЗДЫ

Когда неясен грех, дороже нет вины,  
И звезды смотрят вверх, и снизу не видны,  
они глядят со стороны на нас, когда мы в страхе,  
они глядят на этот страх, не видя наших лиц.  
Им все равно, идет ли снег, нагим или в рубахе,  
трещат ли сучья без огня, летит полет без птиц.  
Им все равно, им наплевать, в каком предметы виде,  
они глядят со стороны, колючий сея свет,  
И он проходит полость рук, разомкнутых в обиде,  
И возвращается назад, но звезд на месте нет.  
Они повернуты спиной, их не увидишь снизу.  
И кто скажите мне – хоть раз подняться выше смог,  
чтобы увидеть, как течет на отсвет по карнизу,  
но тень ручная по стене, а вне лица упрек.  
Как эти звезды приручить, известно только Богу.  
Как боль неясную унять, понятно только им.  
Как в сердце черном возродить любовь или тревогу?  
Молчат. И, как перед собой, пред небом мы стоим.  
И снег проходит нагишом, невидим и неслышим,  
И продолжается полет давно умерших птиц.  
И, заменяя звездный свет, упрек плывет по крышам,  
И я не чувствую тебя, и страх живет вне лиц.

---

Замедленное яблоко не спит  
украденное облако не тает,  
в другие времена оно летит,  
а в этих временах оно летает.  
Пустует нераскрывшийся бутон,  
на исповедь зима не пригласила,  
его несовершившийся трезвон,  
а только, ниспадая, посетила.  
И так в нем одиноко пустота  
Никчемное поддерживать свеченье  
И требовать себя на высоте  
у этого дурного заточенья.  
И, зная, что судьба ее простит,  
она уже тихонько замирает,  
как облако, которое летит,  
как облако, которое летает.

[\*\*PAGE 38\*\*]

Запомнил я цветные сны шмеля,  
Плыла сквозь них ко мне земля,  
Но неба для нее не подобрать –  
пусти моя открытая тетрадь.

Так тучи пробегают по лицу,  
так небо приближается к концу.  
Оно уже дописано во мне,  
оставьте меня с ним наедине.

---

### СТОЛ

Домашний зверь, которым шорох стал,  
и ход лесной – вот этот стол уютный.  
В своей глубине он тихий быт смешал  
с возней корней таинственной и мутной.  
И иногда с поверхности его  
под шум ветвей, замешанный на скрипе,  
как скатерть рук, сползает торжество  
медвежьих лап, остановивших липы,  
их мягкий мед, скользящий по стволам  
сквозь лапки пчел, сквозь леденящий запах.  
И в этот миг живут по всем стволам  
немые лица на медвежьих лапах.

---

### ВЕЧЕР /"СУТКИ"/

Тень от подошвы до движенья глаз  
равна ногам, томящимся в коленях,  
и взмаху рук, лежащих на плечах,  
обряду пальцев, ворошащих шею.  
Из-под ступней выскользывая, тень  
за днем ушедшим тянется лениво,  
дойдя до звезд и там не встретишь дня,  
уходит в ночь и прячется в ресницах.  
Проходит вечер, глаз полны следы.  
Архитектура губ упрощена.

---

[\*\*PAGE 39\*\*]

## ОДА НОЧНОМУ ВЕТРУ

Ты, ветер, строишь самолет  
Ты в ночь отвязываешь плот  
и разобщенной стаей  
плывешь послушнее числа  
сквозь волосатый выдох зла,  
и стекла шьют колокола  
и рябь изобретают.

Как лодка улица плывет  
рябь со стекол раздает.  
И рифмами своими  
погасших окон чернота  
дырявит ночь. И пустота,  
своим неведеньем чиста,  
свое глотает имя.

И воздух рифмами пришит,  
и чернота меня слепит  
и за собою тянет.  
И ветром каменным полны  
шуршат седые валуны,  
мерцают сниженные сны,  
и в них дыханье вянет.

Ты рябью роешь зеркала,  
тебя рисует, как игла,  
перемещение веток.  
И если зеркало падет,  
оно лицо мое прольет,  
и в жилы смертные войдет  
предошущение света.

12. 10. 1976 г.

---

[\*\*PAGE 40\*\*]

Немые птицы крыльями расскажут,  
как я люблю, и женственная тьма  
мне мой упрек застенчивый простит.  
Я отказался от прикосновенья  
к зовущей тайне. Где теперь искать  
мне новый мир? И можно ли увидеть,  
как медленно расходятся круги  
в том месте, где луна встречает небо?  
Куда пойти? Нет места. Я повсюду.

Сойти в ответ – в пивную к прощельге,  
но разве сон единственный запьешь?  
Он не хрустит, не плещется, не льется,  
не гнется и не рвется, – да, он старше,  
как старше память нас. И превосходит  
она себя и то, что бережет.

Хранительница злая, если небо  
и этот мир сгорели бы дотла,  
одна бы ты бродила по земле  
из завязи вытаскивать цветок,  
и реки поднимать со дна, и в сердце  
вгонять тот стук, который так томит,  
Остановись, запомни, кровь – я знаю,  
что нет возврата, это лишь однажды  
раз навсегда, – остановись, запомни...  
Но в парках снег, и на трамвайных крышах,  
он весь дрожит, и плачет, как над бездной  
и дети смех разносят по домам.

Любовь и смерть на срез луча стремятся.

---

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 41\*\*]

Виктор Кривулин

## ПУТЕШЕСТВИЕ РЯДОМ С БАТЮШКОВЫМ

/заметки, написанные вместо рецензии  
на новое издание "Опытов в стихах и прозе"  
М., 1977, изд-во "Наука", серия "Литературные  
памятники"/

Есть несколько /так мало!/ поэтов, чьи имена звучат, как названия стихотворений. Птичья притягательная сила заключена в этих именах.

Батюшков! – произношу и, еще не имея в виду имени поэта, меня останавливает одно сочетание звуков, блаженное бессмысленное слово – "б-а-т-ю-ш-к-о-в". Так звучит воспоминание о небесной отчизне, но какой-то иронический, мягко-издевательский смысл скрыт за отеческим звучанием: "Батюшков сын... Ну да, чей же еще сын? – разумеется, Батюшков."

Библиотека грузинского курорта. Я снимаю с полки томик Батюшкова. Все читано было, и от этой книжки не жду ничего нового, но снимаю ее с полки, стою и держу – зачем? Беспольное, бесцельное и неземное притяжение знакомой книги. Посреди мертвого моего слуха стоит, как пятачок неба я сердцевине облака, – стоит ничтожное живое пятно звучащей Италии – Батюшков.

Стоит лицом ко мне.

Здесь завершение мучительного припоминания.

Так давно я хотел вспомнить это имя – и вот само оно оборотилось ко мне. Не нужно даже книги раскрывать, чтобы вспомнить начало стихотворения, посвященного Творцу Истории Государства Российского:

Когда на играх олимпийских...

Спустя 22 года, в 1840 соду Евгений Баратынский начнет свою "Рифму":

Когда на Играх олимпийских... -  
начнет великолепной *смысловой рифмой* к

Батюшкову одно и лучших своих стихотворений, начнет с того места, где Батюшков остановил "Опыты в стихах и прозе". Но и батюшково стихотворение – тоже рифма... к Карамзину: задолго до Баратынского восклицает с удивительным для русской поэзии смирением наш молодежавый Батюшков:

Пускай талант – не мой удел!  
Но я для муз дышал недаром,  
Любил прекрасное и с жаром  
Твой гений чувствовать умел.

"Ты" – здесь Карамзин. Батюшково благоговение перед ним-предшественником – соотносимо разве что со смирением Евгения Баратынского перед потомком:

Мой дар убог и голос мой негромок,  
но я живу, я на земле мое  
кому-нибудь любезно бытие...

Но ведь "ты" для Баратынского – лицо без лица, "какой-нибудь", "кто-нибудь" и т.д. Лицо будущего, какой бы "далекий потомок" ни заполнял его, остается пустым овалом старинной рамы – портрет вынесли, а новый не вставлен. Вставлять некого, да и закомпоновать, как прежде, никто уже не умеет. На овальном портрете изображен бык Батюшков, допустим – карандашный рисунок самого поэта. Даже не овал, а почти правильный круг, овал – у более известного и выпученного Батюшкова на портрете Кипренского.

Итак, из круга, репродуцированный в новейшем издании, смотрят Батюшков. Не на меня – в будущее – смотрит он, но в сторону – в прошлое, почему-то *влево* на всех известных портретах.

Оно старчески и тривиально звучит: *взгляд-в-прошлое!* Но несимметричное лицо смиренного Батюшкова обращено на Клию, и в этом взгляде не находишь сотого повторения, и ты уже не потомок Батюшкова и не счастливый современник его, ты выше, ты – идущий во времени перед ним.

Как он умел не допускать будущего! Вот его Клио, Клия. Это муза, а не человекообразная пыточная камера, она еще сестра Эвтерше, подруга Мнемозине. Дальше начнется история беспамятная. Уши тупеют. Ни вздоха, ни шороха не услышит уже ближайший Пушкин, до ушей его дойдет лишь "Клии страшный глас", но от этого голоса не повредится он в уме:

"О, морально-литературный пафос ужасов истории."

Прогрессирующая глухота русской поэзии.

И скоро, совсем скоро абсолютно оглохший Блок, как некий новый Бетховен, снова и снова будет повторять: слушайте музыку истории. Что-с? Кого? Не спрашиваю уже – где?

Но вот *история*: Батюшков взял да сжег свою библиотеку; нет, не так; замедлим темп происходящего: Батюшков сжигает свою библиотеку, несколько сотен французских книг, ни одна из которых даже в наше, последнее для библиофила время не представляет особой ценности, так что можно сказать с полным правом: Батюшков до сих пор сжигает и сжигает свою библиотеку – до сих пор. Да отчего же библиотеку-то? – не спрашивайте. Кого люблю, того наказую. Наказую огнем и дымом. Дымом, дымом, главное! Перед этим лицом мне становится страшно – страшно не сладчайшим литературным ужасом – страшно по-настоящему, страшно двадцать, тридцать и

Бог знает еще сколько лет.

Я выхожу на улицу и вижу перед собой покойное белое лицо безумного Батюшкова.

Сострадание издали как наблюдение нравов.  
Боже! – тень человека, везде иностранец неслышный.  
О, страна, где никто не рожден,  
где все умирали.  
Редко из дому выйду – и улица всюду вплотную  
к моему /или оно не мое?/  
к телу печали.

Я закрываю глаза и вижу перед собой Баратынского.

В глазах Баратынского стоит безумие Батюшкова.

Это лицо не выражает ничего человеческого, хотя выражение его предельно сосредоточено:

Все Аристотель врал! табак есть божество.

Повсюду смертные ему готовят торжество.

И я своими глазами наблюдал торжество табака, когда возвращался с грузинского курорта: гигантский щит, из тех, что начальство называет "художественными", по дороге в Аэропорт Адлер, на развилке шоссе:

Город Сочи приветствует некурящих!

Вот оно, время для табачной антитезы, и новый батюшков обращается к римскому: "Х приветствует Игрека", "Луций приветствует Луцилия" и т. д. И в печальном рассудке памяти моей воскресает желанный и неосудимый образ: антично-правильное чистое множество некурящих, идеальное гармоническое "МЫ", которое есть еще и "НЕ-ОНИ" со знаком отрицания впереди.

-НЕ-ОНИ лечат безумие, боясь заразиться, и страх перед умственной инфекцией безумен вдвойне.

Еще не совсем сумасшедший Батюшков восклицает блаженно и сладостно:

О память сердца, ты верней  
Рассудка памяти печальной...

Вслушиваюсь и спрашиваю себя: о чем же память сердца? Что вспоминать мне и на что опереться, вспоминая?

Я путешествовал. Я листал томик Батюшкова и пил восточное кофе в заведении на самом берегу моря, под навесом. Здесь было последнее место в России, где еще продавали кофе. Мне казалось, что я пишу о Батюшкове стихи, я что-то записывал в свою тетрадку, мешали разговоры на соседних столиках: там разглагольствовали старообразные писатели из ближайшего дома творчества. Один из них крикнул мне, не стихи ли я пишу? Мешал ветер, хлопая солнцезащитной парусиной. Я писал какую-то чушь, лишь бы писать, лишь бы не смотреть по сторонам и писать – о Батюшкове. Вот что писал я тогда:

"В глазах Баратынского стоит безумие батюшкова. Перед глазами Пушкина – вологодский гелдерлин

Меж нас не ведает поэт,  
Высок его полет иль нет,  
Велика ли творческая дума...  
Сам судия и подсудимый,  
скажи, твой бесполезный жар –  
смешной недуг иль высший дар?  
Реши вопрос неразрешимый!..

Бывают такие времена: никаких критериев, буквально не на что опереться, туман, дым, батушков сжигающий библиотеку, общая палата в кашенке или скворешнике – но кого винить? Да и не то страшно, что "посадят на цепь дурака" или что "твой недуг смешен"... Страшно спокойное белое лицо, которое я вижу каждый раз, когда выхожу на улицу, лицо без выражения, лицо объективного человека, человека за стеклом..."

Солнце. Слишком много солнца для северянина. Десять дней спустя я буду в Москве и там все-таки запишу стихи с батушковым – без последних трех /священное число!/ строк. Запишу, хотя это будет уже совершенно излишним: все закончилось сейчас, здесь, в кафе на берегу моря. Отсюда и начинается собственно то, что можно назвать путешествием рядом с Батушковым.

Я иду к остановке автобуса, пересекаю шоссе. Остановка "Павильон". Бутылочное лицо за стеклом автобуса.

Господи, куда деться!

Есть на что опереться. Прочти:  
"бедный Батушков, жест шаловливый  
оперенной рукою, рукою почти  
запечатанной..." Письма пришли с новостями.  
Ты читаешь письмо, и конверт /состоянье  
разрыва/ –  
этот свернутый набок сустав  
между фосфорными костями.

Два античных сюжета. Один переход  
через римскую речку. Но сложены вместе,  
вы – рука, подперев подбородок!  
Рука превращается в рот.  
К воровскому жаргону последних известий

прилепляются уши. И слышу: у входа  
белый батушков крыльями бьет!

можно и так закончить:

..... У входа

Младая будет жизнь играть.

Итак, младая жизнь играет, о ней можно было вовсе не упоминать – она все играла бы, как сейчас играет, и ее веселье не стало более веселым от того, если кто-то когда-то сказал, что так оно и будет.

Два ряда кипарисов в устье высохшей речки, которая по замыслу природы должна была мутно и бурно впадать в море. А теперь лежат одни камни, белые камни дна. Остановка называется "Школа". В каждом городе есть такая остановка. "Школа чего?" – спросите вы, и я затрудняюсь ответить. Я выстрою ряд кипарисов и внутри каждого из них посею живой черный ветер, живой черный огонь застывшего порыва. Но внешне все мертво и сухо. Школы: Злословия, Мужества, Жен и Мужей, новейшая – Для дураков. И действительно, чему учили меня дурака?

Обнаруживаю, что вся литература – и устная и письменная – вся школьная литература отложилась во мне как один сплошной урок по Чернышевскому. Этого не может быть, это ошибка, но сколько не стараюсь, не могу вспомнить другого урока литературы, кроме чернышевского... Ах да, забыл простите, – и

окна. Окна в сквер, где все время, пока меня учили литературе, сооружался памятник Добролюбову.

И вот стоит он стоймя, в опущенной руке – раскрытая книга, раздвоенная бронзовая книжка без единой буквы.

Господи, какая тоска, даже книжки человеческой почитать не дадут!

Остановка Школа. Следующая – санаторий семнадцатого парт-съезда. Богатый санаторий. Там тоже играет молодая жизнь, играет с тридцать шестого года не переставая. Играет и поет, как сказал поэт. И я тоже стал говорить в рифму, как говорят поэты, – с каких пор? Впрочем, как-то ведь должна южная природа влиять на человека?

Здесь все местные русские говорят с грузинским акцентом. Во втором поколении им ничего не останется, кроме писания стихов: молодая будет жизнь играть. Почему я не пишу стихов? Почему я не пою во весь голос "Из-за острова на стрежень?" Наконец, почему я еду дальше, мимо семнадцатого парт-съезда? Не спрашиваю уже – куда я еду. Попробуй спроси все равно что в темноте ступить в пустое место, что-то похожее на вопрос о смысле жизни. В конце концов я вам не Лев Толстой, как говаривал тезка моя Виктор Борисович Шкловский. Пожалуй, я лучше буду писать стихами о том, что вижу... хотя нет... лучше писать о стихах, как лучше смотреть из окна автобуса в раскрытое окно первого этажа, где женщина вываливает на кухонный стол из продуктовой сумки груды красного перца и пурпурных баклажан – лучше смотреть туда, проезжая,

лучше смотреть туда незаинтересованным глазом художника-колориста, чем находиться там, в этой комнате, рядом с женщиной, и овощами, и вечносаднящим радио в углу.

Я буду писать о стихах прозой, благо все жалуются, что прозы нынче нет, вот она и появится – красочная поэтичная и т. д. дорогая южная овощ с усами, нарисованными углем, и приклеенным картонным носом.

Остановка санаторий "Грузия". Высоко в горах виден корпус санатория "Армения". Дружба народов. Армяне – народ горный, привычный, своего моря у них нет; чтобы спуститься к морю, нужно преодолеть длинный извилистый путь, пересечь полотно железной дороги, автостраду "Сочи-Сухуми" – и упереться в санаторий "Грузия", закрытый для посторонних. Поэтому армяне предпочитают селиться прямо в санатории "Грузия", а в "Армении" живут одни шахтеры.

Остановка Колоннада. Я здесь не выйду, я поеду дальше, до конца поеду. Мимо проплывает самая настоящая колоннада, сквозь которую сквозит самое настоящее море. Колоннада, единственное назначение которой – утверждать каждого проходящего и проезжающего мимо в мысли, что он находится где-то там, где человеку всегда и непременно должно быть очень хорошо и красиво. Колоннада сквозь море, море сквозь колоннаду, а в просветах ее – две громадных пальмы, симметричные и такие толстые, будто росли они здесь всегда. И закат, чуть заслоненный спинами и волосами толстых, любующихся закатом женщин. Почему все они такие большие даже рядом с толстыми пальмами? Особенности питания, много хлеба... я

не успеваю закончить – все исчезает.

Остановка "Гагрипш". Что это означает, я не знаю. Интуристовские автобусы у кромки шоссе. Проезжаем мимо теннисных кортов. Губерт Губерт в партии со своей приемной дочкой, ее оранжевые шорты, павлин и пеликан друг против друга на бетонном берегу искусственного озера. Смотрят друг на друга и друг друга не замечают. Видно, что павлин кричит, стекло не пропускает звука... Множество разноцветных уток и несколько лебедей в пруду. Кучки созерцающих. Писающий цинковый мальчик посреди пруда /он – фонтан/, тяжелое материнство-и-младенчество посреди другого.

Старые каменные строения, много людей между циклопическими домами, поворот, бетонная новая площадь имени гагарина, кольцо.

Вот куда я приехал. На площади ни единого дерева, ни кустика. Я один, автобус ушел. Барьер, за барьером – пустое русло, без реки, одни белые камни, постоянный слабый шум среди них, ровное шуршание. Крик павлина издалека.

Двусмысленная форма площади – спроси меня: она круглая? – я отвечу: да. Или прямоугольная? – Да. Кругло-прямоугольная площадь гагарина, еще более унылая и нечеловеченная, чем лабазная улица терешковой – внешняя часть городского грязного рынка, – та самая улица, по которой два южных мужика неторопливо несут визжащую свинью, несут книзу рылом, держа за задние /не знаю, как их назвать: лапы? ноги? мослы?

копыта?/. Свинья раскачивается, как мешок, задевая лицом асфальт, заходится – голос ее не визг, а вопль, безнадежный голос жизни, цепляющийся соскальзывающими копытами за мокрый выступ.

Но рынок в центре, а я на окраине, путешествие мое должно окончиться, но я не знаю как и где. Здесь так пусто и странно, что любой конец представляется отсюда предпочтительней любого продолжения.

И все же:

... память сердца! ты верней  
рассудка памяти печальной...

и бедный батюшков, непутевый сын, "которому" "отец истории читал" – Батюшков сжигает свою библиотеку – единственный русский поэт, чьим мифологическим познаниям я завидую, и эта первая его – предромантическая! – любовь к истории, тогда как все тянулось к политике /карамзин/ или сексу /пушкин/, эта чистая любовь, когда даже эротика исторична, эта любовь, которая ничем никогда не кончается, ничем, даже стихотворения ни одного не вспомнить целиком, чтобы в нем не было провалов вкуса. Но когда язык проваливается в бездну – слаще этого нет ничего, почти правильная, почти современная речь, во все времена – только почти. И слава Богу.

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 53\*\*]

## ХРИСТИАНСТВО И ИСКУССТВО

Интервью с Отцом Владимиром /Цветковым/.

– Отец Владимир, скажите, какие факторы определили Ваш путь к христианству, можно ли назвать в их числе факторы культуры /литературы, поэзии и живописи?/

– Пожалуй, главным фактором явилась философия. В особенности русская, и прежде всего Павел Флоренский. Его "Столп и утверждение истины". Эта книга не только помогла мне решать какие-то проблемы, она помогала жить. Русские религиозные философы помогли мне и моим друзьям открыть для себя Церковь.

Произошло это в один из постов. Один мой знакомый начал поститься. Я как-то увидел в столовой, что он ест только постное и обиделся на него, т. к. он мне ничего не сказал. С этого момента я начал поститься и в этот великий пост мы причастились. По моему, это был 1970 год. С этого момента началось постепенное воцерковление моей жизни.

Религиозная философия продолжала мне помогать и в дальнейшем, хотя к ней прибавились и отцы Церкви и духовник.

В начале моего духовного пути большую роль играли факторы культуры вообще, в частности, художественное возрождение начала века, поэты: В. Иванов, А. Ахматова, А. Белый, А. Блок. Они дали слух, внимание, утонченность русской культуры. А потом оказалось, что их друзьями и сподвижниками были религиозные философы, с которыми я познакомился несколько позднее. Так что поэты были подготовительным этапом,

культурной почвой, осмысление которой я получил уже благодаря религиозным философам.

– Отец Владимир, изменилось ли Ваше отношение к Флоренскому сейчас? Ведь, наверное, все мы пережили увлечение к Флоренским и многие отошли от него?

– Конечно, мое отношение стало сложнее, оно стало более глубоким. Мне кажется, что Флоренский был одним из моих покровителей небесных. Сейчас к нему относятся с меньшим благоговением и с большим рационализмом. Можно сравнивать свой опыт и с некоторым его пониманием можно спорить и быть несогласным. Но с чем невозможно не согласиться, это с его личностью, с тем, что она реальна, с истинностью и правильностью его личности.

– Как Вы считаете, возможно ли современное православное искусство?

– Не только возможно, но оно уже существует, хотя существует скорее потенциально и реальность его еще достаточно мала. Я знаком со многими религиозными художниками, они развиваются и работают в разных направлениях, с разным пониманием задач и целей религиозного творчества. Знаю людей, которые интеллектуально пытаются решить проблему религиозного искусства и в частности современной иконописи. Более того, у меня в келье моя самая любимая икона написана моим другом, художником, который как раз занимается в этой области. Мерой религиозной живописи является прежде всего не мастерство, а личный духовный опыт, пребывание в церкви, подвижничество. Для меня самое важное – могу ли я

молиться на эту икону.

– Нас также интересуют попытки не только современной иконописи, но и современной "исповедальной" живописи, живописи, выражающей религиозные чувства художника. Сталкивались ли Вы с этим явлением?

– Да, я сталкивался с живописью, которая является не церковной, а непосредственно религиозной. Там, насколько я знаю, шли от соблазнов авангарда через попытку средствами авангарда отобразить религиозные переживания. Но эти художники также полагали, что высшим эталоном здесь является икона и признавались, что они еще "не доросли" до иконописи.

– И последний вопрос.

Представляете ли Вы себе православную церковь, выполненную по проекту архитектора[x] и расписанную художником-абстракционистом?

– Представляю. Наверное, такие существуют, если не православные, то католические или протестантские. Но мне не очень хотелось бы там служить и не знаю, как молиться. Впрочем, нужно сказать вот что:

Главное в православном храме – его внутреннее пространство, потому что в православии важен прежде всего его внутренний, духовно-сердечный момент. Католики в гораздо большей степени, чем мы, уделяют внимание внешнему оформлению храма и затрачивают на это массу усилий. Мне кажется,

[x] конструктивиста

что конструктивизм вполне приемлем с этой точки зрения для православия.

Что же касается живописи, то здесь, конечно сложнее. Если говорить о средствах, то не думаю, чтобы это было слишком приемлемо, категорически неприемлемо. Если еще в дореволюционное время в России в притворе писали языческих мыслителей:

Аристотеля, Вергилия, то не думаю, что такое место, как притвор, место оглашенных, место для людей, еще, может быть, совсем не православных, только отчасти христиан, т. е. людей сугубо культуры – не думаю, что в притворе это было бы невозможно, скорее всего, наоборот, приемлемо. И это соответствовало бы более смыслу современного православия, потому что главный притвор в православии сейчас – это культура, а оглашенные – люди культуры. Сейчас в православие идут прежде всего люди культуры.

---

Интервью с Отцом Львом /Кониным/

– Отец Лев, представляете ли Вы современную православную церковь, построенную архитектором-конструктивистом и расписанную художником-абстракционистом?

– Да, представляю. Ведь выразительные средства искусства в исторической церкви всегда были связанными с переживаемой эпохой. Распространено представление, что православие до мозга костей пропитано византизмом, однако взгляните на Петербург: архитектура, музыка XIII-XIV веков – ренессанс, барокко, неоклассицизм и почти ничего от византизма. Конечно, не следует забывать о примате государства. Но вспомним также о том, что в золотой век русской иконописи (XIII-XIV вв.) иконописцы были уникальными в своем роде символистами и сюрреалистами.

Церковь не должна идти в искусстве уже проложенными путями, но, напротив, художники, вдохновляемые животворящим Духом Христовым, должны поставить церковь в авангард всей земной культуры. Однако, пока приходится считаться с определенным консерватизмом православия, и борьба за культурную переориентацию будет длительной, упорной и сложной и потребует большой осторожности, дипломатичности и такта. Но не следует страшиться риска. Христианство ведь и есть религия свободы, т. е. риска.

На мой взгляд, в возрождающемся православии будут

длительное время сосуществовать авангардные и консервативные формы культа, и это будет, пожалуй, в большей мере служить полноте и богатству спектра человеческого моления, благодарения и прошения.

– Как вы относитесь к существующей в современном православии антикультурной тенденции?

– Это самый трудный, вернее, даже самый темный вопрос. Во-первых, современное православие далеко неоднородно (это и Америка, и Париж, и Вена, и Албания /видимо, катакомбы/, и Польша, и Япония, и, наконец, наша Родина). Ограничусь Россией. Однако, сначала вернемся к истокам. Первенствующая палестинская и малоазийская церковь относилась к эллинно-римской культуре весьма враждебно в ожидании скорого избавления и пришествия Христа (отсюда ригористичность, общинность, простота культа). Малая закваска замесила всемирный пирог христианства. Началась эпоха цезаре-папизма на Востоке и папизма – на Западе. Первоначально симфония церкви и государства на Востоке была чрезвычайно плодотворной. Церковь стала синхронной эпохе, а в культуре выступала даже авангардом (синтез веры и эллинской философии, риторики, поэзии и музыки). Однако после Юстиниана начинается упадок, дает знать себя примат государства, внутренне оставшегося языческим.

Для России христианизация означала по сути приобщение к культуре вообще. Все формы искусства, принесенные из Византии, даже сама грамотность, были явлением потрясающей новизны, и еще в после-монгольскую эпоху византийское искусство,

слегка переделанное на русский лад, считалось единственно благодатным и формы его считались непреложными. Впрочем, эта статичность отвечала застывшим формам общественного сознания.

Церковь, подчинившаяся Петру, также стала прорубать окно в Европу. Западное влияние особенно было заметно в новой столице: архитектура, барочная музыка. Однако, все более стала намечаться пропасть между иерархией и простым верующим человеком.

Октябрьская революция поставила церковь в уникальное положение внешнего стеснения и одновременно внутреннего освобождения. В какой-то мере происходило возрождение первоначальной апокалиптического-эсхатологической ориентации. Чистыми формами культа вновь в сознании верующего народа стали представляться древние византийские. Начался определенный иммунитет ко всем формам современной культуры. Однако это эсхатологическое религиозное движение постепенно угасало. Вновь, особенно после войны, наметился союз бюрократившейся иерархии с предержавшими властями. Теперешнее состояние православной церкви напоминает спячку. Установка на сохранение status quo препятствует церкви оценить и воспринять современную культуру, – отсюда и определенная анти-культурная тенденция. Но это явление безусловно временное. Есть первые признаки новой общественной активности церкви. Так или иначе придется решать вопрос об отношении ее к современной культуре.

---

Ответы на анкету.

Художник Вадим Филимонов.

- Как, с вашей точки зрения, связаны искусство и христианство?

В России иконописец перенес татаро-монгольское иго и сохранил византийские традиции. Но он не устоял в пору петровских реформ. Начала разрушаться глубокая связь церковного искусства с духом православной церкви. Немногочисленные попытки в конце 19 века возродить иконопись не дали заметных результатов. Иконопись, этот высший род искусства, выродилась в картину. Л. Ф. Жегин пишет о деградации женского образа от духовной, монументальной Оранти до миловидной мещаночки Ренуара.

Откровение развернуто во времени, поэтому закономерно и появление новых форм христианского искусства. Сейчас невозможна реставрация языка иконописи, но возможно развитие глубинных достижений иконописи. Таких, как решение его проблем величия, духовности, трансцендентности образа, пространства и времени, данных в единстве, веса и безвеса, не невесомости, не легкости, а именно безвеса: это необходимо понять.

Особое состояние материи в иконописи, когда материя уничтожает самое себя, подтверждается, как пишет Жегин, современной теоретической физикой, одним словом, в откровении было дано то, что только сейчас приоткрывается современному

исследователю, да и то не всякому.

- Как вы пришли к Богу?

Я крещен в Ленинградском Никольском Соборе в 1958 году. Ни в семье, ни тем более, в школе я не получил религиозного образования. Я помню, как в 10-12 лет, в звездную ночь, я рассуждал с родственниками о Боге – "Может быть, он в этом камне," – сказал кто-то из нас.

Новый и Ветхий завет я начал постигать с невероятным трудом с 16 лет.

Причащаться Святых Тайн начал с 23 лет.

В 1970 году в церкви в Маркенбурге я написал образы апостолов Петра и Павла.

Сейчас я могу определить свое стремление к Богу, как внутреннюю необходимость, как отвращение к пустоте мира без Бога, как решение проблемы каноничности мира и бессмертия души.

- Молитесь ли Вы перед работой, после работы?

В начале работы над картиной я прошу благословения у Господа, после работы благодарю Его. Если я работаю над темой Апокалипсиса, то читаю Откровение Иоанна Богослова, если над темой Креста, – то канон Кресту или высказывания Отцов Церкви. Дело в том, что, читая Евангелие (Преображение, Распятие, Апокалипсис), я вижу его в драматических формах и цветах, не имеющих ничего общего с земными. Текст вдохновляет меня. Я переживаю содержание пластически. Например, проповеди Майстера Экхарта.

Майстер Экхарт дал мне возможность углубиться в беспредметную композицию. Его Ничто, из которого Бог создал все творения, глубоко поразило меня.

Его исследования о Душе делают внутренний мир воспринимающего глубже, приближеннее к трансцендентному. Его проповеди – это законченные беспредметные композиции. Я видел, читал их, формы и цвета в контрасте и гармонии.

- Повлиял ли Ваш приход к Богу на Ваше творчество?

Для меня живопись – это служение Богу. Нет автономного, независимого от содержания искусства. Полная автономность – это служение материалам, из которых сделана живопись, т. е. в конечном итоге фетишизм.

Драматизм познания Бога, движение к нему, жажда откровения является содержанием искусства. Ведь Бог творит в свободной, обращенной к Нему душе, а мы с открытым сердцем лишь внимательные свидетели этого творчества. Каждый в меру данного ему таланта (в евангельском смысле) и в формах своего искусства свидетельствует о Боге, т. е. предметом искусства в идеальных задатках является Бог и все Его благие проявления в душе.

Приход к Богу повлиял на мое искусство и на восприятие мной искусства вообще. Я перестал видеть ценность западного "живописного материализма". Искусство, в котором человек узурпировал место Бога, стало мне отвратительно или безразлично. Мне стало неприемлемо всякое проявление плотского в искусстве. Самодовольная, хохочущая плоть у П. П. Рубенса, парад культуристов в "Страшном суде" Микельанджело –

это апофеоз гордыни человека. Возьмите любой альбом П. П. Рубенса и переложите его репродукциями икон. Это прекрасно проиллюстрирует мою мысль.

Я люблю Крест. Крест проникает в мир. Крест является содержанием моего творчества, начиная с композиции "Три Креста" /1963 год./ В 1973 году появляется триптих – "Апокалипсис, Всемирное воздвижение Креста, Преображение". Крест, Голгофа, Апокалипсис, Распятие, Образ Христа стали главными для моего творчества. Думаю над композициями будущих работ. Задачу мою можно сформулировать так: Лик как Крест, и Крест как Лик. Количество форм, а в будущем и цветов, небольшое, но их тонкие вариации дают большое количество решений образа. Иногда я прихожу к названию "Антропоморфический Крест".

Если и будут возникать ассоциации с прошлым искусством, то это будет иконопись и К. Малевич. Формы геометрические, но они пронизаны чувством. Может быть даже придется бороться с сентиментальностью за драматизм.

Для окончательного решения потребуется холст примерно 100 х 90. Даже не один холст, а серии холстов, развивающих тему "Антропоморфический Крест". В цвете это будет движение от черно-бело-красного мрачного состояния до светлого чистого.

- Какие явления мировой культуры близки Вам?

Я люблю: Новый и Ветхий завет, Литургию, русскую и византийскую иконопись, готику, супрематизм К. С. Малевича, псковскую архитектуру с ее церквами-глыбами, пронизанными

суровым духом севера; М. Экхарта, Иоанна Златоуста, Платона, Пифагора, О. П. Флоренского. Я люблю Баха, Вивальди, Моцарта, А. Шенберга, В. Хлебникова, Крученых, живопись и сочинения В. Кандинского, Ф. Достоевского, А. Пушкина, В. Розанова, Евгения Трубецкого, Вл. Соловьева, АИС, М. Булгакова, Кобо Абе, Хулио Кортасара, Салтыкова-Щедрина, Ал. Ремизова, В. В. Стерлигова, П. Филонова, П. Пикассо, К. Моне, П. Сезанна, В. Ван-Гога, Ж. Руо, А. Матисса, бр. Стругацких, античную архитектуру и скульптуру, Фр. Кафку, Ф. Дюрренматта, П. Брейгеля, Л. Кранаха, А. Дюрера, Рембрандта В.-Р., Эль Греко, Л. Моралева, Т. Манна.

- Как вы относитесь к религиозной живописи Москвы и Ленинграда? Есть ли, с Вашей точки зрения, здесь удачи?

Я приветствую все добрые намерения в религиозной живописи. Моя ортодоксальность не распространяется на чужие поиски. В Ленинграде был серьезный религиозный художник-беспредметник А. Леонов (ныне эмигрировал). Группа Стерлигова (покойного) разрабатывает религиозные проблемы в живописи, но для меня его живопись находится в противоречии с его социальной позицией. Вообще, у меня нет единомышленников в искусстве. Я рад любому серьезному устремлению в религиозно-живописных поисках, каждое такое устремление является достижением в наших условиях.

Как Вы относитесь к возможностям абстрактной живописи (в ее связи с православием)?

Может быть, пришло время для нового православного искусства, где Св. Троица – тайна и основание мира, – будет явлена в своей сущности. Надо следовать за пределы иконописных решений.

В иконе Преображение иконописец буквально иллюстрирует известный текст Евангелие, где Христос является своим ученикам в несотворенном Фаворском свете, в своей божественной сущности. Это прекрасно решено в иконах византийско-русской традиции, – прекрасно и недостаточно.

Я уверен в возможности дать это чудо не во внешних формах иконописи, а глубоко изнутри. С божьей помощью должны появиться композиции, где главным действующим лицом будет сам Фаворский свет, где св. Троица будет явлена своим глубочайшим, тайным, внутренним содержанием. (Иногда мне невыносимо видеть даже иконопись. Она вся увешана еще предметами, вещами, земными ориентирами /руки, глава, горы, архитектура и т. д./. Выйти за пределы вещей и предметов, в чистой сущности черпать вдохновение, дать непосредственно Бытие Божие – вот глубочайшее и конечное стремление мое в искусстве. Я глубоко убежден в возможностях этого стремления).

1978 февраль Кресты

X X X

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 67\*\*]

Татьяна Горичева.

ХРИСТИАНСТВО И КУЛЬТУРА.   ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ.

/Доклад, прочитанный на религиозно-  
философском семинаре 17 февраля 1978 г./

Вопрос о существовании современной православной культуры – самый важный для нас вопрос. В наше время христианской становится не только неофициальная, но и официальная культура. Как радостно это обращение интеллигенции к Богу!

Но сколько трудностей ожидает нас на этом пути!

Мой доклад – об этих трудностях.

Я пытаюсь дать анализ "снизу". Я описываю заблуждения людей очень близких, можно сказать, что я говорю о себе самой.

## I Христиане против культуры.

Когда-то Шлейермахер написал книгу "для образованных, презирающих религию". В сегодняшней России должно, наверное, появиться сочинение с противоположным подзаголовком: "для верующих, презирающих культуру".

Христос и культура ведут бесконечный диалог. В ранний период христианской истории, когда культура мыслилась как иудейская или как эллинистическая, Христос находился в оппозиции к усилиям человека в этой области. Когда цитируют анти-культурно ориентированных авторов, вспоминают прежде всего авторов второго века: Тертуллиана, Послание Варнавы, Учение 12-ти. Гарнак схематизировал результаты самоопределения христиан той эпохи. Вот некоторые из его выводов: христиане образуют новый народ, третью "расу" вне евреев и язычников. Этот народ 1. старше, чем мир, 2. мир создан для его целей, 3. все вещи в мире подчинены этому народу, 4. мы примем участие в суде над миром и насладимся вечным

блаженством. Это новое общество создано Христом. Он – его законодатель. Все, что не принадлежит Христу, во власти зла.

Для таких христиан, как Тертуллиан, подготовка к грядущему суду кажется более важной, чем восприятие божественной милости. Для Тертуллиана, как мы знаем, все продукты человеческой культуры греховны, и игры, и музыка, и трагедия для него – слуги греха. Эта направленная против культуры тенденция никогда не умирала в христианстве. Ее поддерживали католические и православные монастыри, протестантские секты /квакеры и меннониты/, отдельные выдающиеся мыслители /например, Лев Толстой/.

Если говорить о сегодняшней России, то в ней эта анти-культурная тенденция необычайно сильна. Она связана у нас не с отрицанием видимой церкви, как это было, скажем, у Толстого, а часто с ее утверждением. Существуют кружки и группки интеллигентных верующих, противопоставляющих церковь и мир, церковь и культуру.

Трудно любить обезображенный секуляризацией мир. Трудно принять его культуру. И не принимают, хотя вся прошлая жизнь проходила с культурой и для культуры. И все громче звучат евангельские слова: Да оставит тленная мира и возьмет крест свой и по мне грядет.

Иной из нас внимательно посмотрит на Христа и, как говорит Розанов, бросает все дела свои, умирает для мира.

"Гоголь взглянул на Иисуса внимательно и бросил перо, умер... Во Христе прогорк мир, и именно от Его сладости. Как только вы вкусите сладчайшего, неслыханного, подлинно-небесного, так вы потеряли вкус к обыкновенному хлебу... И ведь

невозможно не заметить, что лишь не глядя на Иисуса внимательно, можно предаться искусству, семье, политике, науке."

Трудно любить что-нибудь еще, кроме Христа, и хочется забыться в этой любви, повторяя за апостолом Павлом: "Ибо я рассудил быть у нас не знающим ничего, кроме Иисуса Христа, и притом распятого."

А наши храмы! А красота православной службы! Как часто не хочется покидать церковь, и с ужасом думаешь, что вот служба кончится, ты выйдешь в суету улиц и вся красота мира поблекнет для тебя, как для того, кто только что покинул рай.

Где нет этой пламенной любви к Богу, этой готовности оставить все, там христианская вера деградирует до утилитарного, там начинается идолопоклонство и безразличие.

Великая радость жить в церкви, огромное счастье, которого мы не достойны.

Но бывает и так, что незаметно для человека все его высшие чувства оборачиваются низшими: то, что он называет ревнованием, оборачивается ревностью, и любовь вытесняется страхом.

Неуютен наш мир, поверхностна, больна современная культура. Но мы сами принадлежим этой культуре, мы живем в ней и должны жить с надеждой на преображение. Все в мире – творение Господа, зачеркивая творение, мы зачеркиваем и Творца.

Нигилизм и беспочвенность прежней жизни еще так сильны у наших интеллигентных верующих, что в их обновленной обращением душе начинают преобладать лишь отрицательные эмоции. Ветхий человек незаметно берет верх над новым. Они не открываются

Богу, но прячутся от дьявола. Повсюду видят они врага рода человеческого – и в европейской культуре, и в демократическом движении, и в католицизме и в масонском заговоре. Вместо любви к Богу – страх. Страх не перед Богом, ибо этот страх есть начало премудрости. Страх греховный, страх другого, каким бы оно ни было, инфантильность личностного начала, невротизм.

Любое участие во внешней жизни эти христиане квалифицируют как повод к соблазнам. При этом накрепко забывается и заповедь любви к ближнему и притча о самарянине. Забывается и о свете, который несет христианство в мир, о христианском просвещении.

"Так да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного". И еще: "Что говорю вам в темноте, говорите при свете; и что на ухо слышите, проповедуйте на кровлях."

Но наши пугливые христиане бегут от света. Они думают о опасении своей души как о постоянном бегстве. Но спасается человек, а не ангел, и этот человек окружен миром, частицей которого он является. Спасение же возможно как спасение всего человека, целиком, как прихождение человека к себе. Убегающий от ответственности за мир убегает от самого себя. Монталамбер сказал о Бенедикте Нурзийском: "Историки соревновались, прославляя его гений и ясность мысли, они подтвердили, что он хотел переродить Европу, остановить разложение общества, приготовить пути для нового политического строя, преобразовать систему народного образования, сохранить литературу и искусства... Но я знал, что он не хотел

ничего сохранять, кроме своей собственной души и кроме дув своих братьев, монахов."

Нам, христианам, принадлежит все /все ваше/ и мы не будем счастливы, если, как говорит Джеймс, последний таракан в этом мире будет плакать от неразделенной любви.

Если в прежние века бескомпромиссность христианской веры дала нам сонм мучеников, то ныне эта бескомпромиссность часто лишь форма, за которой скрывается самое неприглядное фарисейство.

Забывается полнота и открытость евангельской истины, зато тщательно соблюдаются все мелочи церковного ритуала, идут старательные поиски нужной пищи во время поста – происходит полнее овнешвление жизни.

А ведь эти христиане живут в мире, наполненном страданиями и несчастьями. Их жизнь подчинена дуализму. Они не понимают, что такое конкретная действительная жертва, но они так несчастны и запуганы, что было бы даже жестоко напомнить им о ней.

Монашество, которое нередко выступало против "языческой" культуры, само стало мощной культурной силой, протестантские секты, отрицавшие культуру, внесли важный вклад в политические обычаи и традиции, а наши анти-культурные христиане?

Они воплотили в себе самые болезненные, самые подпольные черты человека, они поддерживают страх, служат отрицанию, они бесплодны, как "безводные облака, носимые ветром", как "осенние деревья... дважды умершие, исторгнутые."

Их страх подкрепляется ненавистью ко всему остальному человечеству, которое "не спасется". Картина страшного суда да и всеобщей гибели – постоянно перед их глазами.

Бердяев писал: "Русский – апокалиптик или нигилист, апокалиптик на положительном полюсе и нигилист на отрицательном. Очень часто эти полюса сливаются в один." Так происходит и с радикально верующими; беспочвенность и нигилизм, процветающие в нашем обществе, становятся подспорьем для разрушительного эсхатологизма, ожидания конца истории.

У самых истоков христианство поджидала опасность превращения в еврейскую апокалиптическую секту. Павел почувствовал эту опасность. Он ввел христианство в поток всемирной истории, он освятил и принял ряд опосредующих ступеней развития.

Радикальные верующие чем-то напоминают членов этой ветхозаветной секты. Их сознание вообще "ветхозаветно". Бог здесь грозен и беспощаден. Момент страха превалирует в их сознании над моментом любви. *Mysterium tremendum* над *mysterium fascinogum*[1]. Это – Бог закона. И наши верующие – люди явно "подзаконные", несвободные. Они с радостью отдают свою свободу не Богу, а человекам.

1. Это описание ветхозаветного Бога условно, поскольку нельзя противопоставлять Бога ветхозаветного Богу новозаветному, что в свое время делали гностики.

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 74\*\*]

Наши радикальные верующие теряют вместе со свободой и возможность стать личностью, возможность конкретно постигать Бога здесь и сейчас и действовать сообразно атому постижению. Это отсутствие конкретной жизни в Боге характерно не только для верующих, отвергающих культуру. Не в меньшей степени им больны и те, кто как бы живёт в культуре и создаёт культуру.

## II. Христиане культуры.

Христиане культуры не чувствуют больших напряжений между Церковью и миром, между социальными законами и Евангелием, между этикой спасения и этикой социальной жизни.

Христос часто рассматривается здесь как великий реформатор, великий просветитель или великий философ. Христос культуры становится хамелеоном. Каждое время отмечает именем Христа свои идеалы. Христос может быть и исполненным достоинства учителем-стойком и человеком, которого "никто не знает",

он может быть гением религиозного и "товарищем Иисусом", борцом за религиозные преобразования. Христос растворяется в культуре. Этим особенно отличился культурный протестантизм, который подвергся в теологии 20 века самой беспощадной критике.

У нас в России не существовало либерального протестантизма. Но у наших культурных верующих культура или то, что принимается за нее, тоже часто вытесняет Христа.

Сегодняшнее время отмечается отрадным фактом: русская интеллигенция приходит к Богу. Но трудно богатому попасть в Царствие Небесное. А о каком богатстве может идти речь в давнем случае? Конечно же, о богатстве знаний, талантов, умений. Это богатство труднее всего оставляется, за него цепляется теплый верующий, уверяя, что это – дар Божий, который нельзя закапывать в землю. Теплые верующие вообще усердно цитируют отрывки из Евангелия, забывая о том, что евангельская истина может существовать только во всей ее полноте.

Характерно, что и в Троице культурные верующие воспринимают обычно тоже какую-нибудь одну ипостась.

Некоторые творческие натуры предпочитают ссылки на Святой Дух или чаще просто на некий дух, который вдохновляет их. Здесь мы встречаемся с прямой мистикой и экстазмом. Здесь отсутствует Посредник, отсутствует Иисус Христос, связь с Богом непосредственна и окончательна. Такой духо-свидетель не живет уже в истории, между двух времен, между двух царств, чая воскресения мертвых и жизни будущего века.

Для него время кончилось, он вышел за пределы смерти, над ним не имеют власти ни церковь, ни традиция.

В чем причина этого пренебрежения историей? Этой непомерной эсхатологической гордыни?

Отсутствие смирения перед Богом, с которым наш художник или поэт общается запросто, через прямой диалог, становясь в конечном счете богом без Бога, а это и есть основа греха.

Но не только отсутствие смирения перед Богом, но и отсутствие смирения перед творением Божьим, перед культурой, внутри которой мы все существуем и законы которой мы тоже должны принимать. Для этих людей нет традиции. Ведь традиция соединяет все времена, а наши духосвидетели живут как бы за временем. Они оказываются и по ту сторону Бога и по ту сторону мира.

Если говорить о психологическом портрете эсхатологистов, то он незамысловат, преобладающие черты здесь – тщеславие и лень. О таких писал еп. Феофан Затворник: "А этим господам хочется спастись, но так, чтобы и лба не было нужды перекрестить. Вот они и виляют, крича, что вся практика Церкви есть самоделие человеческое, наросты, рутина. А мы де хотим очищенно веровать! Вот и веруют так чисто, что голо. Чего бы ради так? Того ради, что не хотят отдать Господу ни минуты времени, ни малого напряжения сил. Поди там – вставай к заутрени, иди в Церковь, постись. Жить хотят в свое удовольствие, считаясь вместе и Богу угождающими, внутренне-де, без всякого впрочем обращения сердца к Богу. Ибо, коль скоро сие внутреннее есть, то есть и внешнее."

Многие из этих верующих прямо заявляют, что церковь – явление вторичное и создана она для людей вторичных, для тех, кому нужны посредники. Как они не понимают, что, произнося такие речи, перестают быть христианами вообще. Их лень перерастает в медиумичность, когда художник и поэт считают себя сосудом, в который непрерывно льется дух, и личность художника растворяется в каких-то астральных вихрях, когда воля поражается параличом, а разум ослеплением.

Пороком окультуренного либерального христианства на Западе явилась этизация христианства, что вполне объясняется морализирующим характером протестантизма.

Попытки такой этизации христианства в России очень редки. Зато процветает другое – религиозный эстетизм, непосредственное, эстетическое отношение к Богу, дерзкие идея о сотворении царствия Божьего здесь, на земле, только теперь уже не через коллективное творчество /революция/, а через индивидуальное – это мои стихи, моя молитва, я сам. Недаром, даже самые светлые произведения религиозной живописи и поэзии несут на себе отблеск демонического и вызывают глубокое недоверие не только у христиан радикальных, но и вообще у людей веры.

Итак, в Троице выбирается та ипостась, которая больше пришлась по душе. Почти никто, однако, не выбирает Христа. А ведь во Христе смысл всего христианства, смысл Троичности. Во Христе человек приходит к своему высшему самосознанию, ведь только в Нем Бог становится человеком, через боговоплощение осуществляется самый высокий и самый серьезный проект человеческой жизни. Христос же для большинства окультуренных

верующих еще не стал реальностью. Они проходят мимо, даже не соблазняясь о Нем.

Как я уже сказала, многие склонны принимать только Бога-Отца. Никак не может интеллигентское сознание примириться с тем, что Бог может быть человеком, это сознание оказывается столь же обедненным, как и сознание большинства верующих старушек, живущих скорее предрассудками, чем религией. Полуграмотные паломницы к святым местам спасаются от гнева Божьего, от грозного, справедливого Бога. Они как будто никогда не слышали, что Бог прежде всего милует. Но сознание интеллигента и сознание старушки подзаконно. Здесь господствует правило справедливого распределения: око за око, зуб за зуб.

К числу тех, кто принимает лишь Бога-Отца, необходимо отнести многочисленную армию йогов, о которых следует упомянуть особо. Многие ныне православные христиане в прошлом – йоги. Я сама целый год занималась йогой и должна сказать, что йога подвела меня к "предчувствию" Бога, хотя, чтобы стать христианкой, мне понадобился качественный скачок и я должна была подвергнуть радикальному пересмотру прошлые ценности. В йоге много моментов гностицизма. Здесь присутствует принижение материального, телесного мира, которое есть в гностицизме и чего не должно быть в христианстве. Напомним, что для гностиков Иисус Христос – это космический спаситель душ, заключенный в чуждый ему материальный мир.

Бог йогов и Единое гностиков лишены антропоморфных черт, они находятся вне времени, вне истории.

И те и другие не приемлют Христа, потому что не понимают, как слово может стать плотью, как бесконечный и совершенный

Бог может страдать. Для них вочеловечивание Бога – простой маскарад, оба течения впадают в грех докетизма. Гностицизм стал, несмотря на запреты и отлучения от церкви, одним из самых влиятельных течений европейской культуры. Европейский идеализм, например, явление гностическое, как и европейский материализм /поскольку материя здесь идея, но только наоборот/. Христианство же не идеалистично и не материалистично. Оно не уничтожает плоть, а ставит творения видимые и невидимые на один уровень рассмотрения. Идеализм интеллигентского сознания тяготеет не к христианству, что пытался доказать Ленин, назвав всякий идеализм "поповщиной". Идеализм тяготеет к гностицизму.

И у гностиков и у йогов сознание элитарно и иерархично. Гностики делят всех людей на физиков, психиков и пневматиков. При этом большинство людей находятся на очень низком уровне /это физики/, носители же божественного гнозиса стоят выше всех остальных, это пневматики. То же и у йогов. Йог может опытным путем подниматься со ступеньки на ступеньку, чтобы, наконец, достичь реализации. Знание и опыт важнее, чем вера.

Так было в гностицизме, так происходит и в йоге. Йога привлекает к себе современного интеллигента своей "научностью". В ней можно пользоваться т. н. объективным знанием, можно через видимое /тело/ достичь невидимого.

Йоги очень терпимы в религиозном отношении. Они считают, скажем, православных христиан тоже йоговами. Но есть одно существенное отличие, разделяющее нас. Это различие заключается в словах Христа: Покайтесь, ибо приблизилось Царствие Небесное.

Главный порок йоги – отсутствие покаяния и смирения. Йоги говорят о реализации, о возможности для человека стать Богом, о том, что есть люди более посвященные и менее посвященные. Христиане же выявляют в себе Бога, "обожаятся" путем глубочайшего смирения и сознания своего полного недостойства. Поэтому у христиан никто не может похвалиться, что он достиг каких-то успехов в вере, все мы равны перед лицом Господа.

И еще. Йоги не относятся всерьез к окружающему миру. Он для них и чисто феноменален, и принадлежит небытию. Они не будут плакать с плачущими и веселиться с веселящимися. В йоге разлита та апатия, которая присуща некому обществу вообще. Йог созерцает, он не причастен. Он парит над историей и над культурой.

Что же получается? Христа наша культурная интеллигенция не знает. Она в таком случае не знает и Бога-Отца и Святого Духа, поскольку Троица едина и нераздельна и признавать какую-то одну ипостась, не признавая другие, невозможно.

Кроме того, мы видим, что разрыв между религиозной и культурной жизнью огромен. Верующие, настроенные анти-культурно, от культурной жизни, естественно, отошли. Но и те верующие, которые участвуют в создании современной православной культуры, создают за редким исключением сомнительные с точки зрения христианской веры произведения. Они живут вне церкви и подчас вне культурной традиции. И об этом нужно говорить особо. Наша живопись и поэзия религиозны, но не церковны. Религия же наших поэтов и художников по большей

части религия не христианская. Это религия без Посредника, религия общего откровения. Они во "что-то" веруют, они не могут верить в одно единственное событие, в одного единственного Спасителя.

Молодые верующие, живущие церковью и в церкви, справедливо сторонятся представителей официальной и неофициальной творческой интеллигенции, дабы еще раз не впасть в соблазн осуждения.

И все же, мне представляется, что можно построить мост через пропасть, разделившую современную культуру и православие.

Культура сейчас уже не может быть целиком автономной. Она осознает, что вышла из религии и должна возвратиться к религии.

С другой стороны, наше очень абстрактное религиозное сознание нуждается в окультуривании. Культура может помочь нам спуститься в конкретность истории. Мы видим, что наша верующая интеллигенция верит до сих пор в некоего неведомого Бога, будь то овнешвленный Бог ритуала, трансцендентный Бог философов или расплывчатый дух художников. В нашем христианстве не хватает имманентного, не хватает самого христианства. Вот как говорит об этом Бердяев:

"Русский человек склонен все переживать трансцендентно, а не имманентно. И это легко может быть рабским состоянием духа. Русская интеллигенция в огромной массе не сознавала себе имманентным государство, церковь, отечество, высшую духовную жизнь. Все эти ценности представлялись ей трансцендентно-далекими и вызывали в ней враждебное чувство

как что-то чуждое и насилующее.

Трансцендентные переживания в массе народной сопровождались чувством религиозного благоговения и покорности. Тогда возможно было существование Великой России. Но это трансцендентное переживание не перешло в имманентное переживание святости и ценности. Все осталось трансцендентным, но вызывает уже к себе не благоговейное и покорное отношение, а отношение нигилистическое и бунтующее." /"Духи русской революции", сб. "Из глубины"/

Не хватает самого христианства. Не хватает Христа. Ведь во Христе трансцендентное и имманентное слиты. В Нем удивительным образом явлено то, что мы, люди, никогда бы не выдумали. Но как раз это, невыдуманное людьми содержание проявляется в имманентности нашего исторического опыта. И здесь роль культуры значительна. Хочу процитировать все того же Бердяева:

"Трансцендентное становится имманентным миру – вот в чем смысл мировой культуры".

Слово стало плотью. Оно живет среди нас, Сын Божий вступил в человеческую культуру. Современная культура существует все еще как секуляризованная культура обезбоженного общества. Но ее падение не принадлежит ей изначально. Культура – это извращенное добро, а не зло. Проблема культуры – это проблема ее обращения, а не ее отмены. Я верю, что в сегодняшней России обращение культуры станет ее новым Возрождением во славу Божию.

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 83\*\*]

Б. Г.  
Иератическая живопись М. Шварцмана

[\*\*PAGE 84\*\*]

Михаил Шварцман, творчеству которого посвящена эта статья, художник и теоретик искусства, основатель школы иератической живописи, имеющей много последователей и оказывающей большое влияние на современную русскую художественную жизнь. В рамках небольшой статьи трудно дать исчерпывающее представление об иератическом искусстве и о свойственном ему понимании смысла и цели творчества. Но все же могут оказаться полезными несколько замечаний, направленных на лучшее осознание того духовного и культурного контекста, в котором иератическое искусство возникло и развивается.

Сначала несколько слов о самом художнике. Михаил Шварцман родился в 1926 году в Москве. Он провел трудные детство и юность: его отец, экономист по образованию, был репрессирован во время чисток 1937-38 гг. В 1944 году Шварцман был призван в армию и направлен на фронт. Всего художник провел в армии 6 лет. После демобилизации он поступил в Высшее художественное училище и окончил его в 1956 г. С тех пор Шварцман работает в живописи, графике, монументальной живописи, графическом дизайне, в книжной графике, плакате.

В настоящее время Михаил Шварцман – художник, чья репутация мастера в традиционном для европейского искусства смысле никем не подвергается сомнению. Действительно, все его работы, начиная с самых ранних, которые довелось видеть автору этой статьи, отмечены печатью высочайшего профессионализма – профессионализма тех времен, когда границы профессии художника и конституирующие ее критерии были достаточно четко определены. Работы Шварцмана возвращают нас к эпохе, когда об этих критериях еще можно было говорить в последний раз всерьез. И одно это могло бы оправдать его известность и обеспечить ему прочное место в истории русской живописи.

[\*\*PAGE 85\*\*]

Однако, в начале 60-х годов в творчестве Шварцмана обозначился переход, приведший к созданию тех работ, которые обычно ассоциируют сейчас с его именем: сначала цикла, который условно можно было бы назвать "Лики", и затем, в 60-70-х гг. цикла рисунков и картин, которые сам художник называет "Иературы". Следует сразу же сказать, что работы обоих этих циклов безошибочно опознаются как произведения живописи и графики в традиционном /неавангардическом/ их значении. Мы видим картины и рисунки привычного формата, выполненные обычными техническими средствами. Их образная структура в достаточной степени конвенциональна, и они могут быть судимы с позиции тех же художественных критериев, что и ранние вещи художника. И все же речь здесь должна идти именно о переломе, а не об эволюции. Дело в том, что привычная эстетическая оценка не то чтобы становится неприложима к работам из этих двух серий, но сам зритель, применяющий ее, как бы теряет перед ними определенную и очень существенную долю своей самоуверенности. Оценка эта лишается здесь полноты власти. В строе предстоящих нам работ для нас становится очевидной логика, которая сопротивляется всецелому подведению их под любую форму любования и ограничивает нашу способность суждения. Эта логика настолько явственно диктует образ, что взгляд инстинктивно начинает искать правильной перспективы, в которой порожденная ею форма могла бы быть понята и освоена. Одним из способов понять произведение искусства, чаще всего практикуемый в наше время, состоит в обращении за разъяснениями к самому художнику. Следует сказать, что Шварцман принадлежит к немногим художникам, способным к точному и убедительному выражению в слове смысла и цели своего искусства. Слово

[\*\*PAGE 86\*\*]

художника указывает на ту перспективу, в которой произведение искусства должно быть помещено и увидено и в этом смысле неотъемлемо от него и не противостоит ему, как противостоит искусству всякая интерпретация. Сама по себе необходимость в направляющем зрении слове /или отсутствие ее/ является одной из существеннейших характеристик произведения искусства как такового. И в отношении творчества Шварцмана это становится для нас особенно ясным. Ведь слово, настойчиво повторяемое художником, таково: свидетельство, заключенное в произведении искусства, не нуждается в слове – оно свидетельствует само за себя. Подлинное понимание этого тезиса требует тщательного рассмотрения особенностей современной русской ситуации в искусстве..

## II.

Основная проблема, которую решало и решает искусство XX века – это постижение границы между искусством и не-искусством. Искусство постоянно осуществляет свою экспансию, и роль художника состоит в наше время в совершении магического акта, превращающего вещи мира в предметы искусства. Магического – потому что он совершается одним только пожеланием. Художник хочет – и искусство есть. Это положение вещей отменило мастерство и породило многочисленность теорий границы искусства, то есть границы нашей способности признать, что акт воли, осуществляемый художником, совпадает сейчас с границами нашего понимания теорий, которая под этот акт воли подводится. Лишенные признанных критериев мастерства, мы требуем от художника объяснить мотивы его поведения, подобно тому, как склонны потребовать

[\*\*PAGE 87\*\*]

это у любого, чье поведение не кажется нам ясным с первого взгляда. Отсюда "концептуализм" – как подлинная стихия современного искусства.

Работы Шварцмана безо всяких сомнений и объяснений осознаются как произведения искусства. В чем же тогда проблема? И какие еще могут потребоваться объяснения? Для человека Запада, может быть, этой ясности достаточно, но русскому глазу – нет. Он видит в картинах Шварцмана не нечто меньшее, а нечто большее, чем просто произведения искусства. Творчество Шварцмана ставит вопрос не о границе между искусством и не-искусством, а о том, что можно было бы назвать границей между искусством и сверх-искусством. Проблема сверх-искусства – центральная для современной художественной ситуации в неофициальном русском искусстве. Ее можно было бы назвать проблемой духовного и религиозного искусства, но эти термины не совсем точно передают суть происходящего.

Исходным импульсом для нынешнего движения в русском искусстве явилось осознание иконы как картины. Первые признаки этого осознания появились еще в начале века и нашли свое выражение в творчестве таких мастеров, как Кандинский и Малевич. Однако значение этого факта не могло выявиться в полной мере из-за преобладающего увлечения западными открытиями в искусстве и общего антирелигиозного климата эпохи. Религиозное возрождение, наметившееся в России в 60-70-х годах, поставило вопрос об иконе со всей глубиной. Икона секуляризировалась. Она оказалась изъята из богослужебного действия и вынесена из полуразрушенных церквей. Во множестве московских квартир иконы появились на стенах без риз и не в красном углу, а рядом с картинами светского содержания. Но лишённые своей функциональной роли, иконы не утратили своего

[\*\*PAGE 88\*\*]

религиозного значения и не утратили своей власти над всеми, кто шел к вере одиноким путем. Это особое предназначение иконы уже не могло, однако, отождествляться с ее ролью в церковной жизни. Скорее его стали искать в том, что отличает икону как произведение искусства от светской картины. И не по содержанию – светскому или религиозному – а по форме. То есть, проблема формы стала центральной для различения искусства /светской картины/ и сверх-искусства /иконы/. Традиционное православное отношение к иконе и до этой перемены было иным, чем на Западе. "Облечение вещей невидимых" дано в православной традиции не только в Слове, но и глазу – через Фаворский нетварный свет. "Узрим Лик Божий" – эти слова не понимались метафорически, как на Западе, но в своем прямом значении. В более позднее время славянофильская мысль также подчеркивала особый статус иконы. Так и Киреевский писал об изменении, происходящем в иконе от благоговейных взглядов и поцелуев тысяч верующих.

Многие русские художники 1960-70-х годов использовали в своей живописи прямые цитаты из икон или подражали их сюжетам и исполнению. Однако от этого соответственные работы этих художников кажутся еще более светскими и конъюнктурными. Ведь зритель узнает нечто всегда на основании своего реального жизненного и духовного опыта. Иконы же ассоциируются у современного московского зрителя в первую очередь с посещением современной московской квартиры, а не храма.

И так, естественно, возникла задача разорвать поверхностную связь между иконой и современной картиной "религиозного содержания". И в то же время установить подлинную

[\*\*PAGE 89\*\*]

преимственность в создании произведений сверх-искусства. Эта задача поставлена и специфическим образом разрешена в творчестве Михаила Шварцмана. Ее решение реализовано им в теории и практике "иератического" искусства.

### III.

Сам художник называет свои картины и рисунки иератическими знаками. Слово "знак" не должно вводить здесь в заблуждение: М. Шварцман понимает свои работы не как соотносящиеся с тем или иным образом с трансценденцией, но как дающие подобно иконе непосредственное видение трансцендентного. Для понимания этого момента следует вернуться к проблеме русской иконы. В отличие от западных картин с религиозным сюжетом, русская икона никогда не понималась как изображение событий, происходивших с библейскими или новозаветными персонажами внутри некоторого природного целого. Постепенное введение реалистического пейзажа и новых одежд для самих персонажей во времена Ренессанса было возможным вследствие более серьезного приятия догмата о воплощении на Западе, чем на Востоке. Если западная теология – это теология Креста, то восточная – теология Преображения. Место действие иконы – не природа, но Преображенная Природа или Небесные Чертоги. Западная католическая живопись вплоть до наших дней понимает религиозное либо как предельное напряжение человеческих сил, направленное на преодоление земных границ, либо как пантеистическое созерцание земной гармонии. На Востоке религиозное – это прямое прозрение иного и высшего мира. Это прозрение является конститутивной основой, и оно взято Шварцманом в качестве конститутивной основы собственного творчества.

На картинах и рисунках Шварцмана отсутствуют персонажи новозаветной драмы, занимающие на иконах центральное место.

[\*\*PAGE 90\*\*]

И связь с ними не устанавливается преемственностью страдания и искупления. Иератическое /как это было, скажем, у Вяч. Иванова/ понимается здесь как эсхатологическое. Иератическое искусство – это эсхатологическое искусство, или искусство за смертью. Актуальность прозрения дается не через созерцание евангельских событий, происходящих в некотором историческом прошлом. Мы стоим перед картинами Шварцмана, как перед зрелищем нашего собственного посмертного образа и удела. На первый план выходит то, что на иконах было на втором – лики ангелов, утварь, постройки. Мы видим области Царства за концом мира и себя в них. Лики ангелов – это мы сами. Это наши души-сущности в инобытии. Лики выделены художником из однообразного ряда и представлены каждый отдельно, но на работах небольшого и почти одинакового формата, так что их можно было бы вновь вернуть в ряд. Лики не выражают ни радости, ни отчаяния. Эти чувства – земные чувства. Скорее они созданы из радости и отчаяния как из материала. Их прямая обращенность к зрителю и полная определенность их очертаний – свидетельство знания, но не знания, принадлежащего им лично, которым они вольны распоряжаться, как это мы делаем на земле; а абсолютного знания, лишаящего из земной свободы и навеки определяющего /и в то же время составляющего/ их сущность в эсхатологическом инобытии.

Сам художник обозначает термином "лик во гробе" ту печать постижения смысла, которую смерть явным для нас образом запечатлевает на лице умершего. Часто приходится слышать о ком-либо, что после смерти лицо его обрело покой и приняло выражение, свидетельствующее о достижении им высшего знания, и что это знание сформировало его посмертные черты. Этот завершающий вид знания, который уже не может быть потревожен и

[\*\*PAGE 91\*\*]

искажен никаким новым опытом и становится предметом фиксации и изображений в "лицах", представляющих нам портреты смертных в засмертной окончательности их черт, понимаемой художником как итог земного существования, как порог, перед которым экзистенция отказывается от самой себя, чтобы представить место отныне неизменной сущности.

Внутренне сходная задача решается художником и в рисунках из цикла "Иературы", который особенно поражает нас мастерством исполнения. Эти рисунки являют нам историческую предметность, в ее чистой упорядоченности. То, что мы видим на них, может быть увидено и как строение Чертогов Господних и как ветви мирового Древа, объемлющего историю и растущего мощью культурно-исторических трансформаций. Мы разглядываем запечатленную художником древо-постройку и оказываемся свидетелями целого, выросшего усилиями человеческой истории, обращенной к Богу с непреложностью и энергией витальных сил, возвращающих дерево, но вместе с ним не темных сил почвы, а просветленных сил, строящего духа. Мы узнаем в этих картинах исторического роста и приращения преобразенные элементы эмпирической исторической реальности, представленные в их взаимотрансформациях и иерархических соотношениях. "Иературы" – свидетельство веры художника в то, что здание культуры – не Вавилонская башня, строящаяся по человеческому произволу и вопреки Божественному плану и замыслу, но что, напротив, взор, направленный на опознание трансцендентного, обнаруживает его в формах исторической и культурной преемственности.

Художник может начать и начинает создание рисунка-иературы с любого предметного образа: с любого впечатления от окружающей среды, культурной и исторической реминисценции и

[\*\*PAGE 92\*\*]

даже с фактуры и случайных особенностей /потертостей, пятен/ листа, на который наносится рисунок. И этот исходный предметный образ постепенно помещается в процессе рисования в некое зримое предметное единство, выявляющее его место в универсальной связи, образуемой его пространственными, ассоциативными, логическими, историческими, мистериальными и прочими определениями. При этом предметное единство связей не конструируется умозрительно и предварительно, а выявляется интуитивно в полной отдаче художника тем возможностям, которые исходный предметный импульс открывает перед творческой энергией художника. Художник открыт совершающемуся через него порождению формы, которая свидетельствует перед ним о своей истинности тем, что является ему прекрасной. Эта прекрасная выявленность связующей формы, определяющая место исходного предметного импульса в единстве мирового порядка и есть "иератический знак" этого импульса, то есть его завершающая фиксация в единстве его определений на всех уровнях, пройденных творческой интуицией мастеров. Ожидание прекрасного постоянно связывает путь, пролагаемый интуицией художника, с ходом и ростом мировой культуры, в которой прекрасное исторически находило свое выражение.

Вместе с тем предельная выявленность формы означает, что изначальный предметный импульс как бы умирает в прекрасной завершенности иератического знака и навечно застывает в его полной узнанности и означенности. Мы наблюдаем здесь смерть и засмертное пребывание человеческой культуры. Сама предметность в ее движении и изменчивости обрекается прекрасной смерти. Но прекрасная смерть истории в "иератическом

[\*\*PAGE 93\*\*]

знаке" и есть для художника свидетельство ее устремленности к Богу. Трансцендентное поэтому дает себя видеть в "иератическом знаке" не в предметности потустороннего, а предстает как окончательное упорядочение посюстороннего опыта, как его окончательное оформление. Зрелище прекрасной смерти, которой умирает предметность, постоянно приносимое художником в жертву для обретения ею окончательной ясности посмертного образа, одновременно и восхищает и ужасает зрителя и держит его на дистанции, ибо наше сознание предметно /всегда направлено на предмет и чувствует угрозу себе в превращении всякого предметного импульса в завершенность "иератического знака". Только вера в неисчерпаемость открытого нам опыта гарантирует нам возможность непрерывного принесения жертвы без разрушения и гибели мира, в котором мы живем.

#### IV.

Пораженные красотой рисунков из цикла "Иературы", мы всматриваемся в них как в наше собственное запредельное будущее, предчувствуя открывающееся нам знание. Но может ли прекрасное само по себе служить гарантией прозрения трансцендентного и притом истинного его прозрения? Мы не сомневаемся в том, что выбрали правильный горизонт понимания "Ликов", поскольку для нас, как для зрителей очевидна их связь с имеющимся у нас прообразом сверх-искусства – иконой. Шварцман делает для нас наглядным недостаточно ясно понимавшееся различие между предметностью и предметностью западной "картины" с религиозным содержанием, и эта наглядность служит для нас исходным пунктом понимания и его работ как подлинного эсхатологического свидетельства. Но все более настойчивое познание трансцендентального приводит

[\*\*PAGE 94\*\*]

последнее время художника ко все большему отказу от прослеживаемых глазом подобию. Здесь следует подчеркнуть, что цели шварцмановского творчества далеки от романтически-языческого мистицизма, выразившегося в идее тождества конечного и бесконечного и послужившего основой для различных вариантов символизма. Художник не находит символа для трансцендентного, но он являет трансцендентное как таковое, как оно поистине есть. Повторяю: такой взгляд подлинно возможен только в России и в русской православной традиции. Отход от этой традиции в том виде как она закреплена в иконе означает тем самым весьма драматическое решение.

В недавно сделанных им работах Шварцман приходит к чисто абстрактному образу. Он подчеркивает полную автономность создаваемых им иератических знаков от узнавания их в рамках любой исторической традиции. Они прекрасны и прекрасное как таковое служит для них гарантией аутентичности. Мы видим в этой позиции отзвуки слов Достоевского: "Красота спасет мир."

Со стороны нам придется отметить, однако, что само прекрасное дано нам в некоторой исторической инерции его переживания. Прекрасное обладает преднастроенностью. И вполне прекрасное прекрасно для нас тогда, когда полученное переживание полностью отвечает нашим эмоциональным ожиданиям. Следуя этой инерции преднастроенности, мы можем не выйти из привычного мира и тогда, когда нам в привычно прекрасной оболочке предлагается нечто радикально новое, и тогда, когда это новое остается за пределами нашего ожидания прекрасного. Прекрасное двусмысленно. Оно способно не только раскрыть перед нами новое знание, но и скрыть его от нас. И

[\*\*PAGE 95\*\*]

главное скрыть от нас неизбежную неполноту нашего собственного знания и видения, придав им видимость окончательно данной, узнаваемой и завершенной в себе всеобщности. По этому так важно помнить, что границами наших способности ожидать прекрасное мы также включены в историю как и границами нашего знания. И поэтому являясь соучастниками истории, не можем быть лишь восхищенными свидетелями ее конца. Следует сказать, что сам художник глубоко осознает напряженность и неизбежность исторического существования и решительно выступает против внеисторической стилизации, подчеркивая свою открытость истории и новизну совершающегося в его искусстве усмотрения трансцендентного.

В западной традиции мы знакомы с лирической абстракцией, запечатлевающей предельный человеческий жест и следующей в этой религиозной концепции Ренессанса. В протестантских странах превалирует понимание произведения искусства как вещи, а трансцендентное проявляет себя в действии и слове. Здесь мы видим глубокие корни современного концептуального искусства. Но в любом случае нарушение сложившейся инерции прекрасного всегда являлось одним из конститутивных моментов истории западного искусства.

Встает вопрос, не имеем ли мы дело с неким "русским концептуализмом", когда говорим о работах Шварцмана? Многие параллели наталкивают на эту мысль. Художник, например, подчеркивает роль материализующейся творческой эманации, проникающей в работу помимо собственно имеющегося на ней красочного слова /ср. Ив. Кляйн/, настаивает на способности зрителя восстановить этапы создания картины и т. д. Но главное, мы сталкиваемся с проблемой различения искусства

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 96\*\*]

как просто прекрасного и сверх-искусства как прекрасного Откровения тогда, когда, как кажется, ничто видимое не может их различить. Это и есть проблема "русского концептуализма", сходная с проблемой различения искусства и неискусства и в каком-то смысле производная от нее. Очевидно, что слово должно играть в этом различении решающую роль. Здесь заново ставится также теологическая проблема о первенстве Слова над видимым, Фаворский свет можно увидеть лишь имея Откровение.

В настоящее время М. Шварцман вступает в новую эпоху своей творческой судьбы. Еще недостаточно ясно, обнаружат ли его новые работы такую же отчетливо видимую и противостоящую чисто эстетической оценки логику, как предыдущие, или их верное понимание будет зависеть от концептуально верной ориентации самого зрителя. Но в любом случае можно быть уверенным в том, что и новые его достижения не будут лишь манифестацией его индивидуального стиля, а станут ответом на существенные вопросы нашего отношения к истинному и прекрасному.

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 97\*\*]

Е. ШИФФЕРС

Идеографический язык Э. Штейнберга

### § 1. Уточнение названия.

В заголовок статьи, имеющей намерение *вероятно* понять "говорение" картин Эдуарда Аркадьевича Штейнберга, поставлен термин "идеографический язык". Что имеет в виду автор статьи, когда он употребляет для себя как термин словосочетание "идеографический язык"? Священник Павел Флоренский написал в предисловии к задуманному "Словарю символов":

... "Выражение мысли фонетическим способом, т. е. при помощи звуков слов, фиксированным в графических формах букв, является достижением развитых культур и обуславливается, без сомнения, наличием сформированного языка словесного; древние культуры, отделенные от нас большими историческими циклами, а также культуры, находящиеся на границе наших исторических знаний, прибегали к системам письменности, основанным не на звуковом выражении понятий, но на их графическом воспроизведении, что может объясняться, с одной стороны, недостаточной развитостью языка словесного, в противоположность, например, языку пластическому (языку жестов), а, с другой стороны, – тем, что самые понятия языка слов имели гораздо более конкретный характер, нежели впоследствии, что способствовало воплощению этих понятий в конкретные зрительные формы. Но и в эпохи культур, достигших, казалось бы, наибольшего расцвета, сказывается некоторое тяготение к зрительным формам изображения понятий, при которых зрительные образы становятся способом выражения отвлеченных понятий, простых и сложных, и в которых конкретные изображения становятся *знаками и символами идей*.

Выражение понятий при посредстве зрительных образов, или *идеография*, имеет в современности гораздо более широкое значение, чем принято думать... *Идеографические знаки* имели собственное существование

и значение независимо от языка словесного, а потому в некотором отношении идеологическая письменность может быть названа *универсальным* языком человечества."

Я буду стараться употреблять термин "идеография" и "идеографический язык" в вероятностном приближении понимания этих терминов пониманию Павла Флоренского. Поэтому уточняю для себя, что и фонетический язык, графлением букв передающий "мысли", также *символичен*, ибо язык, конечно же, не "вещь" и не "идея", но "символ", а потому идеография как *символика* идей, как припоминание в символа-творчестве, как знаковость, не стоит в некоем абсолютном противостоянии словесному языку. Возможен *перевод*. Для христианского мирозерцания, кое я исповедую, органично присуще осмысление мира и жизни, как *символов* Текста, явленного Изречением Бога Живого в семидневном творческом глаголении. В основе мироздания лежит Книга Жизни, Вечное Евангелие, которое созерцал в тайнозрении святой Иоанн Богослов. Эта Книга есть Культура с Большой Буквы, она незыблемо коренится в Сознании Творца. Этот Текст, как Премудрость Божия, как *ЦЕРКОВЬ*, ради которой сотворен мир, в полноте Своего Тела дан откровенно в Воплощении и Евхаристии Господа Иисуса Христа. Апостолам предлагается быть *вписанными* в Книгу Жизни Агнца; после осознания своего освобождающего *врастания* в этот Текст, они понесли благую весть всем "языкам" о возможности *всем* быть Помянутым Богом, быть вписанными в Книгу Жизни, войти в Вечную Память и Покой Божий. Этот Текст Творца как аналог Его Нетварных Энергий

в предвечном созерцании, явленный *творческими* энергиями, является *праобразом* Вселенной, но не самой Вселенной. Божественная Премудрость, как Изречение, не является Нетварным Светомышлением в Свете созерцания Троидного *вне творения*, но испещренная Светом, есть живая целокупность парадигм, есть Текст Изреченный, есть Церковь "Небесная". В Воплощении Господь воспринял на себя Изреченную Премудрость Ипостасно, передал Ее для причастия апостолам в Евхаристии. Церковь явлена на земле в Евхаристии, изъятой в Своей Природе Новой Евы из ребра Нового Адама. Текст о Церкви записан на Небесах, ибо Господь вознес плоть Свою, а в Ней и Изреченную Премудрость к Отцу. Я говорю о всех этих *откровенно* данных моментах Премудрости, как Изреченного Текста, лежащего корнем Вселенной, но не являющимся ею, для того, чтобы вместить *припоминание этого Текста как символа-творчество*. Наивысшим припоминанием Текста будет *вхождение* в Вечную Память Творца Текста, становление *единицей* Текста, или *святость*. Будучи причастным Вечной Памяти святой является неложным свидетелем Текста, является *символом* Церкви, иконой Ее. Святой сам является *идеограммой* Церкви, он своим "умным подвигом" изграфил энергии вселенной, контролируемые им, в ризу святости, в икону, в единицу Текста, – поэтому святые отцы называли аскетику "художеством художеств". Святые суть культурные люди, человеки Божии, живые камни Церкви, – причастники

Культуры с Большой Буквы, вошедшие в Вечную Память. Святые являют собой наивысшее выражение любви к Красоте, к Богу Живому, и к *символу* Красоты – Церкви и святости. Это любование и красотосозерцание Нетварного Света и *идеограмм* ангельского ликования в *цветолитиях* иерархических, или лучше – гармонических – сфер, как творческих преломлений Нетварного Света Сознания Творца, пронизывающего *сферу творческой* энергии, Премудрости, есть упорядоченность и гносеологическая по свидетельствам святых отцов. Свет, чадом которого делается святой, дает и неложное познание. Для того, чтобы в Вечной Памяти вечно уже *помнить и видеть* Свет, необходимо свершить реализм усвоения Церковных таинств, начиная с таинства со-умертвения Христу. Если осознание неукоснительно связано с памятью, припоминающей в трех временах определенные представления, то *созерцание* Нетварного Света чадом Света и Церкви, есть *памятование* постоянное, сознание постоянное, прикосновение к Истине постоянное, есть *пребывание* в Истине, онтологическое присутствие и вращение в Истину чрез единосушие человеческой природы Господа Иисуса Христа нашей природе. Таковое вращение, вхождение в Свет и причастность Вечной Памяти совершается молитвенным "умным деланием" по неложным свидетельствам святых от св. Макария Великого до св. Серофима Саровского. Догматически "умное делание", приводящее к созерцанию Света и вмещению идеографического символизма Вселенной, было утверждено учением о Нетварной Природе Фаврского Света, как

Трисиятельной Энергии Бога Живого. Честь зафиксировать догматически ясное свидетельство Духа Святого выпала св. Григорию Паламе. Я привожу небольшую цитату из его слов, чтобы показать наивысшее припоминание Культуры в святости, как символическое творчество себя в идеограмму Церкви:

"И когда ум, истребив всякую живущую в нем страсть, доставит душе бесчувственность, и не только сам себя, но и другие душевные силы целиком обратит на себя, и все чужое, что до того отпечатлелось в нем дурного, он отстранит прочь... Сам же он, возвысившись до духовных и умопостигаемых видений, благочестиво и благоговейно отстраняется от всего, и предстоит перед Богом немым и безгласным, *тогда* в нем откроется логос вещественного начала, и в нем образовывается небесный образ выше всякого бесстрашия, не нарушаемый никакой совне приходящей страстью, и по благодати целиком обращенный к лучшему. Наделенный этими дарами, ум передает знаки Божественной Красоты к соединенному с ним телу" /"Триады"/. Или, еще: "Когда же и от всякого рассуждения, хотя бы оно было и доброе, отведешь твой ум и весь соберешь его в самого себя, достигая этого путем упорного внимания и *непрестанной молитвы*, то тогда таким образом, увидишь и ты Божественный Покой и улучишь благословение седьмого дня, пребывая в самосозерцании, и чрез самосозерцание возводим будучи к Богозрению. Ибо, говорят, что исход молитвы заключается в восхищении души к Богу... Безначальное дело Божие заключается во внимании Себе; ибо безначально Он был подвигнут к самосозерцанию" /"Омилия 16-ая, О домостроительстве Воплощения"/.

Итак я еще раз определяю: наивысшее припоминание Текста, наивысшее символическое творчество есть претворение себя в икону, идеограмму Церкви с ее Таинствами, Ее Премудростью, коренящейся в Боге и Его безначальных Созерцаниях Светомышления в Трисиятельном Нетварном Свете. Этот Свет в Его Нетварном

Светописании есть Вечная Память Творца, аналогом которой явлена Изреченная Премудрость, как память Вселенной, припоминая которую и чрез которую восходит святой в Память Божию. Святой делается символом Памяти Божией, символом истины, пути и жизни по образу Господа Иисуса Христа. Его аскетическое "художество художеств", ориентированное на непрестанную молитву, творит его в члена Церкви, в единицу Текста, имеющую *всю полноту* целого при неслиянной *специфичности* частного. Ибо и целое и части его коренятся и обретают свою полноту в сознании Творца. Но как каждая "буква" каждого "слова" не может быть мыслима вне полноты и отдельности, так каждая "связь" букв в словах и слов во фразы, также коренится в сознании, как каждая "точка" каждой черточки каждой "буквы" не может быть изъята, чтобы не нарушить букву, а в ней и слово и фразу, так и каждый святой, как член Церкви, как единица *тела ТЕКСТА – ПРЕМУДРОСТИ*, получает всю полноту благословения седьмого дня при сохранении собственной *единичности*, ибо гармония Текста коренится не в эволюционных метаморфозах, но в дискретности уровней "силы и места" Изречения, являющегося манифестацией *воли* Творца, сознания Творца.

Становясь символами единого Текста, святые сохраняют свою неповторимость и свое-образие при всеобщей сообразности "небесному образу". Святые вырастают в Культуру, являются символами Культуры, наиболее адекватными Ее *припоминателями*, ибо входят и делаются причастными

Вечной ПАМЯТИ Того, Кто Культуру нарек.

Но: припоминание Культуры возможно и в иных символах, иной идеографии. Таковое символическое свидетельство останется *идеографией*, ибо будет зримо являть символы вечных идей, как составляющих частей целого, повреждение которых или изъятие будет и повреждением целого. Таковое припоминание Культуры, как символическое творчество, как *художество* /оставив за аскетикой "художество художеств"!/ , будет иметь свой язык зрительных образов как символов идей, к которым прикасается, в которые входит *творческое сознание художника*. Напитавшись "вещами снами", прикоснувшись к энергиям дискретных "букв" Вечного Текста, творческое сознание *оплотняет*, *припоминает* это свое вхождение в уровни Целого, в определенных символах. Художник может не замечать сам того акта припоминания, которое характеризует его мышление в определенных понятиях, зрительно выраженных, он может говорить о "вдохновении", о "трансности", о "странности" своих творческих состояний, но его творческое сознание-состояние насыщается в "восхищении" /не в аскетическом употреблении термина!/, а потом *припоминает* это свое вхождение и оплотняет его в символе-творчестве. "Память есть символическое творчество", – так написал отец Павел Флоренский в "Столпе", а символическое творчество может быть самого различного уровня: язык, этикет, правила поведения и пр. и пр., – собственно, действительно, кажется история человеческой культуры может быть описана как история *символики*. Святой, войдя в Вечную

Память, не *выходит* из нее, но пребывает в ней, постоянно созерцая Свет, постоянно "актуально" помня Его; творческое же сознание-состояние "забывает" и припоминает в символах прикосновение к Единому Тексту Запредельной Мудрости. Свидетельство художника *всегда* символично, мы просто не хотим этого замечать, как *всегда* символичен и словесный язык. Идеографический язык художества Эдуарда Аркадьевича Штейнберга *заставляет* задуматься и принять символичность как *открываемое*, лежащее в корне мирозерцаний.

Сейчас уместно постараться изъяснить методологические предпосылки, непосредственно связуемые с последующим анализом некоторых картин художника, ибо сказанное выше лишь фиксировало вероятное со-поминание автором статьи термина "идеография" с пониманием отца Павла Флоренского. Я оценил идеографическое "художество художеств" как символ-творчество святости, как символа Церкви, как причастие Вечной Памяти к максимальному ведению, хотя в цитате, приведенной поначалу, таких слов у Флоренского нет, поэтому его слова из главы "Свет Истины" – "Столпа": "Тернистый путь умного делания венчается блаженством абсолютного ведения".

Методологически оговаривается *историчность* подхода к анализу картин Э. Штейнберга с точки отсчета идеографического языка. Я надеюсь на вероятностное вмещение истинности суждений отца Павла Флоренского на *примере* творчества верующего православного художника об идеографическом языке, как символ-творчестве в прикосновении

к идеям, к Красоте, к пониманию художественного творчества как *философского*, метафизического свидетельства в идеограммах. А не "наоборот": имея картины, хочу "подстроить" их толкование под идеографический язык, как некое *новшество*. Творчество художника постигается как *традиционное*, как припоминание Традиции древних. Имея исторически засвидетельствованные суждения об идеографическом языке и о понимании эстетики древними, необходимо следовать в описании творческих полотен, исходя из этого языка, а не следовать ничего не говорящим "искусствоведческим" понятиям, типа "абстракционизм", "формализм" и пр. и пр. Я исхожу из ценности суждений чтимого отца Павла и хочу применить метод "перевода" к творчеству Штейнберга. Я твердо убежден, что всегда надо бороться с языковой инфляцией, с "пересудами" из анти-культуры, чтобы стараться вращать в *традицию*. Универсальный язык "абстракционистов" как идеограммы с четким набором алфавитных классификаторов мог бы при "переводе" рассказать нам слишком многое, вплоть до того, что и "фигуративная" живопись есть идеографическая! Ибо "видимый мир с его явлениями и с самим человеком, со структурой его психофизического организма есть экран, на котором отпечатаны символы вечного бытия" /Арх. Киприан, "Антропология св. Григория Паламы"/.

Идеографический язык картин /экранов/ художника Штейнберга напоминает сказанное в свое время Шопенгауэром, что художники и поэты являются большими философами, нежели

университетская профессура. Картины Штейнберга несут на своих экранах символы Вечного Бытия, припоминаемые в символа-творчестве творческих состояний, они *метафизичны*. Как же быть с "эстетикой"? Вновь неукоснительно стоит вопрос о *понимании термина эстетика*. Если эстетика есть *красотолюбие*, то эстетика кардинально связывается с *мудролюбием*, с философией. Ибо Красота и Мудрость в Нетварном Свете нераздельны. Свет есть Красота, Свет есть и Истина. Исихастские тексты собраны в сборники "Красотолюбия", святые являются *эстетами* в точном смысле слова, ибо любят Красоту Лица Христова и Красоту Нетварного Света. Они же являются и философами в точном смысле слова, ибо София явлена как Церковь в Теле Христовом. Онтологическое понимание *созерцания Красоты* было присуще древним. Работы Штейнберга эстетичны, ибо метафизичны, а не потому, что они "красивы". Они красивы потому, что выражают в символах прикосновение к Красоте. Они красивы потому, что мудры. Ибо картины идеографического уровня находятся в сопряжениях не *горизонталей* или *вертикалей* холста, но в динамике порождаемого и моделирующего *припоминания*: его картины представляются порождающими символическими моделями, построенными в энергичных связях не, так сказать, "срисовочно натюрмортного уровня".

Пространственно-временные координаты *наблюдателя* холста и художника, когда он записывал холст, не

совпадают и не могут совпасть, если наблюдатель хочет видеть субъективно, ожидая на холсте некую понятную композицию. Холст есть *экран*. Можно предположить *наложение* холстов Штейнберга "друг на друга", чтобы через оплотненные символы восходили к "идеям". Картинный "поток" работ Штейнберга невозможно наблюдать "линейно", ибо он символотворчески *пишет одну и ту же картину*. Все его картины суть одна картина, поэтому в гипотетическом и невероятном *наложении* холстов "стопкой" при сохранении светопространства и "уничтожении" холстозатемнения, можно было бы увидеть "символы" идей, идеи "очерченные", парящие в невесомости вневременного Света. Картины Штейнберга *прозрачны*, словно запись стеклянных витражей. Даже в анализе *одного* холста при спокойном и достаточно долгом /в принципе бы – столь же долгом, как и записывание холста художником/, а не мимолетном, уходит холст и выходит свет и парящие в свете символы: "сфера", "куб", "пирамида", "горизонталь", "птица", "крест", "вертикаль". Парение этих знаков подобно *мышлению*, оформляемому говорением, где отвлеченные понятия-слова парят в *сознании*. Порождающая языковая модель, язык как *символо-творчество*, ибо язык связан с сознанием, а сознание с памятью, с припоминанием, – это философское постижение явлено в *картине* художника. Его картины есть *идеографический язык*, где "язык" вмещается "орудием" сознания, как припоминания в

символо-творчестве. И это есть *закон*, который может действовать на самых различных уровнях "вещественных" материализаций, ибо: Премудрость есть символа-творчество Божие; Вселенная есть символа-творчество Художественной Премудрости и Творца; искусство-философия есть символа-творчество осознания Премудрости и Вселенной и т. д. Можно писать "импрессионистический" пейзаж как видимый символ, можно писать идеографический пейзаж как оплотнение невидимых идей. Картина нечто *говорит*, являет себя со-беседником созерцающему картину, поэтому восприятие творческой продукции *диалогично*: символ как *закономерность* предлагает себя для вмещения сознанию наблюдателя. Зрение холстов есть *зрительское творчество*, оно требует усилий, требует сосредоточения, *внимания*, то есть волевого удержания сознания на созерцаемом объекте при максимальном отвлечении сознания от других объектов, требует бодрости и славного расположения духа. Холсты *бессмысленно* просматривать "мельком", "жирновато" и "лениво", затея эта бессмысленна вообще, и при просмотре холстов Штейнберга, в частности. Можно и нужно *устанавливать* при разглядывании его работ, ибо тернистый путь познания всегда был призванием достойным, а не паразитирующая лень. Говоря обо всем этом, я настаиваю не столько на том, что унижительно "окрадывать" мастера, труждавшегося дни и месяцы, своим мелькающим просмотром, сколько на *чудовищности окрадывания самого себя* при лениво-жирном, "буржуазном" просмотре. Ленивость к другому и сосредоточенность

на "самости" характеризует эмпирическое состояние человека, и эта ленность несет болезнь "видя не видеть" /ибо смотрит только на себя/ и "слыша не слышать" /ибо слушает только свои собственные построения/. "Ячность", "субъективизм" и есть *бескультурие*, восходящее к прерыву Традиции, строящей на определенном *культе*, восходящее и к закрытию дверей "узкого входа" и в Культуру с Большой Буквы, именно в покой Божий. Уничтожение "самолюбия", этого черного корневища семи "классических" страстей, было аскетическим *художеством*, для становления *образованным* по образу Христа; уничтожение субъективности и "пересудности", восстановление традиционного подхода ко всем фактам-символам бытия необходимо как "аскетическое" усилие и зрителю.

## § 2. Эстетика. Понятие красоты.

В современном переводе диалога Платона "Тимей" первоначально "стихии" /земля, огонь, вода, воздух/ древних, имеющие повторение как четыре "великих элемента" не только у греков, переводятся С. Аверинцевым как "буквы" /"Тимей", 48 с./ В вероятностном геометрическом символизме Тимея эти четыре стихии являются и четырьмя "буквами" вселенной, зрительно-графически изображаемые как многогранники, суть: земля-куб, огонь-тетраэдр, вода-икосаэдр, воздух-октаэдр. Сами эти буквы могут в геометрическом символизме описания Космоса восходить к неделимым единицам: прямоугольным треугольникам, равносторонним и неравносторонним, как "точкам",

составляющим "буквы". Из различных пропорций первичных единиц "треугольников" составляются стихи-буквы Вселенной. "Геометрическая эстетика" Платона может найти соотнесения с "йогическим космосом" Индийских культур, наиболее подробно описанным в буддийской йоге, где четыре "великих элемента", соотносимых с определенными Дхьяни-Буддами, имеют сходную геометрическую символизацию. Авторитетный исследователь творений Платона проф. А. Лосев через филологические реконструкции предлагает такую "кратчайшую формулу платоновской эстетики: "*Красота* есть мысленно-световой, иерархийный и абсолютный *символ* бесконечности материально-становящейся, идеально-смысловой и сверхидеальной, заключающейся в контракции всего бытия и действительности, всего идеального и материального в одной неделимой точке, в одном абсолютном всепорождающем *нуле*".

Космос, как *устроенная*, упорядоченная гармония сфер бытия, идей бытия и сверхидеальной Беспредпосылочной Начальности, светопроецируемый Космос есть *красота*, которую надо видеть в "феории", и которая являет себя *символом* Беспредпосылочного Начала, как Абсолютного Нуля. Рядом исследователей уже отмечалось типологическое сходство элеатов с буддийскими мадхьямиками; я же /не имея возможности реконструированно показать/ гипотетически говорю, что "эйдосы" Платона типологически сходны с "дхармами" буддистов, как и "золотая середина" с Срединным Путем, а веретено Ананки с Колесом кармически обусловленной сансары, как и Шунья-Ноль с Абсолютным Нулем, реконструируемым у Платона.

Говорю об этом потому, что кратчайшая формула эстетики Платона, годная для описания греческой эстетики, ибо Платон был выразителем "зрелой классики", формула, реконструируемая проф. А. Лосевым по детальному, терминологическому анализу разбросанных суждений Платона, могла бы стать *моделью*, "символом" для описания эстетики *древних* культур. Через реконструкцию ученый создал "формулу", "математическую формулу" эстетики, в эту формулу можно, на мой взгляд, подставить любые конкретные значения. Она символична также, как и мифолого-символический метод Платона. Любая эстетика древних, как эстетика "ПУТИ", устрояющей *мост* между "этим миром" и "тем миром", может быть описана моделью проф. А. Лосева. Историки культуры и семиотики реконструируют мирозерцание древних, как стойко ориентированное "наведение моста" /широко: Мирового Дерева/ между "этим берегом" и "тем берегом", где царит успокоение! Покой, красота, гармония, созерцание, аскетическое усилие по наведению "моста", – *лестница*, по которой нисходит и восходят ангелы Божии или живые "эйдосы", таково эстетическое мирозерцание древних, "отворачивающихся" от этого мира, чтобы затем уже постигать и этот мир и тот мир как иерархическую *символику* Абсолюта; если этот мир имеет своими предпосылками идеи того мира, а сами идеи того мира имеют предпосылкой Творца, то Сам Он суть Беспредпосылочное Начало, имеющее безначальное бытие в Самом Себе и дающее идеи и бытие всему живому. Персонологически Беспредпосылочное Начало открыло Себя как Бога Живого избранному

народу; как апофатическая нулевость, *пустотность*, символом которой является красота "освобожденного", созерцаемая в свете "внутренним зрением" аскета или святого, как Абсолютный Нуль Беспредпосылочное Начало *постигалось* многими, если не всеми культурами. Символическое определение – формула проф. А. Лосева *красива*, ибо является *символом* Красоты, в свой черед реконструируемой как *СИМВОЛ* мысленно-светового постижения Абсолюта. Я говорю, определение – формула, как самостоятельный символ, красива, несет в себе удовлетворение и радование именно потому, что находится в "одном поле" с тем, что она, формулируя, символизирует, то есть с Красотой. Огромная /почти пятидесятилетняя/ работа ученого венчается простой формулой, и эта формула красива, эстетична, ибо несет в себе причастность символа к тому, что она символизирует *словесно*, то есть к Красоте, в свой черед абсолютному Символу Беспредпосылочного Начала. Христианское Откровение сказало, что "Беспредпосылочное Начало" есть Бог Живой, Троиединый, *есть ЛЮБОВЬ*. Абсолютная Любовь не может быть понимаема в психологическом смысле, ибо если Бог есть Любовь, то Он есть Любовь и вне творения, но в Самобытии Трех Ипостасей. Тогда "формула Лосева" приобретает для христианина следующее конкретное содержание: Красота есть мысленно-световой!.. *символ..! Любви*.

Священник Павел Флоренский, "христианский платоник", написал о *красоте* следующие строчки /говорят, что Флоренский и Лосев в молодости знали друг друга/:

"Познание человеком Бога неминуемо открывается и выявляет себя деятельною любовью к твари, как *уже* данною мне в непосредственном опыте. А проявленная любовь к твари созерцается предметно как красота. Отсюда – наслаждение, радование, утешение любовью при созерцании ея. То же, что радует, – называется *красотою*; – любовь как предмет созерцания – есть красота... Итак, если красота есть именно являемость, а являемость – *свет*, то, повторяю, красота – свет, а свет – красота. Абсолютный же Свет есть абсолютно-прекрасное, – сама любовь в ея законченности, и она делает собою духовно-прекрасным всякую личность. Венчающий Собою любовь Отца и Сына Дух Святой есть и предмет и орган созерцания прекрасного. Вот почему *аскетику*, как деятельность, направленную к тому, чтобы созерцать Духом Святым *свет неизреченный*, святые отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а *искусством и художеством* по преимуществу, – "искусством из искусств", "художеством из художеств"... аскетика создает не "доброго" человека, а *ПРЕКРАСНОГО*, и отличительная особенность святых подвижников – вовсе не их "доброта", которая бывает и у плотских людей, даже у весьма грешных, а *красота* духовная, ослепительная красота лучезарной, *свето-носной* личности, дебелиму и плотскому человеку никак не доступная..." /"Свет Истины"/.

Ценность и красота символической "Формулы Лосева" подтверждается суждениями отца Павла о красоте прекрасного, свето-носного святого, как причастного Свету, как созерцатели Красоты и Любви. Красота постигается как причастность Свету и созерцание в Свете радование и Любви ко всей твари, – то есть *святость*. Самая таковая *красота* есть *символ* Великой Красоты, Великого Света, Превеликой Любви ко всей твари вплоть до Святкрестного

Истощения Господа Иисуса Христа. "Крест – Красота Церковная", – поет Церковь. И все это именно не "аллегорически", а уплотненно-символически, бытийственно. Созерцать Свет можно только "обоженным" самим этим Светом в Теле Христа /вход через со-умертвение Ему/ в Духе Святом /пребывание в Евхаристии/; став свето-носным, святой делается и красивым, постигает Красоту как *символ* Бога-Любви. Онтологическая причастность Свету как Нетварной Энергии *ЛЮБВИ*, дает красоту созерцания свето-любви, причем самое это созерцание претворяет, преображает *все* пребывание в мире подвижника, претворяет его "поведение" в любовь как свето-дарение. "Тако да просветится Свет твой пред человеки..." – поет Церковь, когда епископ, облачившийся из алтаря, символизирующего Троицкого, через диаконов, символизирующих ангельские чины, осеняет трисвешником и двусвешником предстоящих в Храме, – *тако да просветится свет твой*, – как "ты" осеняешь Трисиятельным Светом, символизированным в светогорении свечей... "Фокусирование" Света, направление Его на кого-то имярек, и есть *молитва* святого о ком-то, молитва того, кто обрел "сердце милующее" и моление за "всю тварь", в которую /"всю тварь"/ входят и *падшие ангелы*... Иметь подобную любовь, созерцать подобную красоту твари возможно *только* через Богопознание, опять-таки понимаемое не аллегорически через тексты или философские дискуссии, но бытийственно, уплотненно-символически, через созерцание Лица Любви и Невечернего Света. Только таковое "спокойное" и "радостное" созерцание Света, непрестанное созерцание Света

дает *силы* святому пребывать прекрасным, и тогда, когда он "наказует" или предсказывает наказание, если не будет свершено покаяние, и тогда, когда "разгружает" грехи людей, выслушивая их исповедания, и тогда, когда центрирует силы на "излечение" болящего...

Путь к взысканию подобной *красоты* указан, – это "таинства" Церкви, крещение "водой" и "огнем", причастие и соучастие в Телe Первосвященника, в Евхаристии и пр. и пр. Напомню /еще раз/, что *ПУТЬ*, как построение моста между "землю" и "небом" был основной эстетики древних, онтологично постигающей созерцание, как красоту, напомню здесь потому, чтобы показать свое не "отклонение" от анализа идеографического языка Э. Штейнберга, алфавитом которого служат "вода", "огонь", "голубь", "свет", "сфера", располагаемые в порожденном символической моделью пространстве и времени... Итак: святость есть красота, ибо символизирует Тело Христово, Церковь его; святость есть красота, ибо пребывая в созерцании Любви, святой пребывает в Любви ко всей твари, то есть радуется и наслаждается, успокоенный и умирный; святость есть красота, ибо пребывание в красоте свето-приимства и свето-носности, дает приобщение к Истине, как Любви к Свету, дает "светом прияв свет /служба Преображения/ постижение созерцаемого как *СИМВОЛА* Бога Живого, как Его Изреченное волево предвечное созерцание; именно поэтому *всякое про-изведение*, рассказывающее о пути к красоте, о пути к святости, о пути к Свету, будет *СИМВОЛОМ* красоты,

причем – язык – выражения может быть различным. Это может быть – "Формула Лосева", может быть сам диалог "Тимей", красивый в символа-творчестве о пути устройства внутреннего космоса в гармонию с внешне созерцаемым; символами красоты являются, безусловно, святоотеческие творения и иконопись; символами красоты, а потому и красивыми, являются, на мой взгляд, и картины художника Штейнберга, как *символо-творческий рассказ*, речение, о пути к красоте, как святости, в своей иерархической черед являющейся абсолютным символом Бога Живого или образом и подобием Его.

Идеографический язык холстов Штейнберга рассказывает о Церкви, о тайнах Ее, о Премудрости Божией, рассказывает, порождая в рассказе разно-образные связи.

В книге святого Ерма "Пастырь", книге, читаемой в древней Церкви во время служб, Церковь представлена в символах видений Ерма, как строящаяся "белая башня", составляемая из чистых краугольных камней-кубов. Попадают камни с "трещинами", камни притемненные, вновь и вновь погружаемые в потоки вод; но есть камни чистогранные, столь "приганно" поставляемые друг на друга, что не видно даже зазора... при всем этом каждый камень сохраняет свою неповторимость; пребывая частью – членом Целого, он не сливается с Целым, но несет свою специфичность, свой несводимый к другому "кирпичик" в Таинственном *Домостроительстве*. Куб или шестигранный квадрат,

всеми своими гранями примыкающий к другому кубу, куб, повторяю, имеет четко прослеживаемую знаковость "земли". Видения Ерма легко переводимы на библейскую символику, ибо человек есть "земля", "персть земная", крещаемая водой и огнем для устройства в Домостроительстве... Вместе с тем куб является "буквой", знаком, пропорционально входящим в символ Вселенной... Статья "буквой" Великого Текста, несводимой к другой "букве", но и невозможной быть вынутой, чтобы не нарушилась целостность "слова" и "фразы", – так *символически* может быть описано задание быть *вписанным* в Книгу Жизни. Человек всей своей практикой не делания зла, делания добра и молитвенного обновления *умом*, ткет свою "буковку" для вхождения в Вечную Книгу, прививается всеми своими соками к Той Лозе, Которая есть Иисус Христос. Истинная Виноградная Лоза, Истинное Древо Жизни. в видениях святого Ерма Церковь являлась и в зраке *старицы*, а на вопрос его: "почему же она старая?" /вопрос понятный во времена *молодости* первохристианской Церкви/ – ему было отвечено: "Так как сотворена *прежде* всего, то и *стара*; и для нее сотворен мир". В свидетельствах святых отцов, в проповедях митрополита Филарета Московского, налицо *знание*, более или менее четко выраженное, что *идея Церкви первенствует над идеей мироздания*, именно миро-ЗДАНИЯ. Идея Церкви превечно присутствует в Свете Божиим, в Его созерцании, в Светомышлении Нетварным Светом, как Нетварной Энергии, Три-сиятельной чрез тождество-различие Природы и Энергии. Но не "безвольно",

не "эмонационно" по Природе *изречено* как *творческая* энергия это Предвечное Созерцание. Нет! *Волево*, предвидя Агнчество Христа, *изрекает усилием* Вседержитель Премудрость Божию, как Церковь, чтобы уже смотря на Ее "всесилие" как Художницы Ягве, сообразуясь с светопронизанностью Текстом, устраивать и Вселенную и человека, в Великой Субботе Господней *завершая устройство*:

"Днешний день *тайно* великий Моисей прообразовавше, глаголя: и благословил Бог день седьмой, *сия бо есть благословенная суббота*. Сей день есть упокоения день, поньже почил от всех дел Своих. Сын Божий, смотрением еже на смерть *плотию субботствовал*..."

/Утренняя Великой Субботы, песня 9-ая, глас 6-ой/.

"Земля", "огонь", "вода", "крест"/погружение/, "свет", "огненные языки", – все эти *буквы Текста*, все эти члены Тела Истины, доминируют в христианской словесности, как *абсолютные символы*, приложимые и к Самому Господу Христу и к Господу Духу Святому, и к нам, человекам, ибо и Господь Иисус Христос крестился водой и жаждал огненного крещения, чтобы низвести огонь на землю во Кресте Своем, как красоте Церкви, к всем "языкам" предложено со-распяться Ему, чтобы стяжать Духа Святого, телесно зримого на Иордане в виде "голубя", как огненный язык, нисходящий с шумом от "несущего сильного ветра"...

§ 3. Еще раз коротко о методологии подхода.

Считаю нужным *еще* раз зафиксировать свою методологическую позицию к вероятностному прочтению идеографического языка холстов Э. Штейнберга. Я старался показать, что *круг идей*, показанный выше, является *традиционным для традиционного сознания*. Поэтому, когда отец Павел Флоренский наставляет о "идеографическом языке" /перечти цитату/, то я хочу *учиться так* осознавать явления, в частности "абстрактной" живописи, волево отбросив *не традиционное* словоупотребление. Я хочу поступить в "первый класс" *хорошей школы*, традиционной школы, но поскольку я уже не "мальчик" и многие "педагоги" не традиционных школ прилагали руку для клиширования моего мышления, то *отбрасываю* все говоренное ими... Так, как будто "их и не было", так, как будто я вновь мальчуган, ходящий в школу к "дяде Павлу", моему педагогу, священнику и ученому, известному ученому, о чем я мог урывками почерпнуть из разговоров "взрослых"...

И вот я, наученный кое-чему, средний, даже плохой ученик, но хорошей школы, *сейчас вот* увидел холсты художника Штейнберга, немного "косноязычного" художника, который *пишет* /для меня, обучающемуся идеографическому языку, этот глагол "пишет" имеет самое яркое, живое и конкретное значение/ себе и пишет холсты, заставляющие его небольшую квартирку, хотя их у него редко покупают "случайные люди" и вовсе не покупают и не выставляют организации, от которых зависит устройство выставок и закупок.

Пишет, вздыхая и молясь, отдыхая на рыбалке, на *воде*, отдыхая странным рыбаком. Быть может когда-нибудь в будущем получающим *прямое поручение* Живого Бога стать и ловцом человеков. И вот, рассмотрев его холсты, я бы прибежал к *живому* моему наставнику и поделился бы с ним *радостью* о подтверждении его суждений, об универсализме языка *идеографии*; об "автобиографическом дневнике", который ведет в глубинах своей неповторимости раб Божий имярек художник.

Этой небольшой "притчей"-моделью выражаю я, насколько могу, свой подход к работам художника.

#### § 4. Картина как символ-творческая /языковая/ модель.

##### Картина как выговаривание осмысленного.

Память, припоминание неукоснительно связана с мышлением, осознанием. Если припоминание осуществляется в определенных словах-понятиях, более или менее строго и последовательно организуемых, то можно говорить о логическом мышлении, дискурсивном, понятийном мышлении. Акт осознания связан здесь с припоминанием *понятий и закономерностей* увязывания понятий, которые были восприняты при *обучении* в школе, или философской, или семейной. Приводя на память, припоминая понятия, человек логически, рационально мыслит. Его представления припоминаются оформленными в словесные понятия. Возможно и иное мышление, обычно соотносимое со сновидческой символикой, со снами, с неврозами, фобиями. Здесь припоминание идет нерационально, но *конкретно*, "архаично", порой

пугающие для добропорядочного рационалиста, считающего, что его рациональное мышление /или припоминание представлений в словах/ есть вершинная точка "эволюции". Иногда подобное мышление называют "подсознанием", "бессознательным" и пр. и пр., хотя, конечно же, оно есть все то же мышление как *припоминание представлений*, которые были запечатлены, или запечатляются в настоящем или будут запечатлены вне словесно-понятийного аппарата. Желания, детские до-языковые стремления, словом – всевозможные представления, так или иначе оформленные в *знаки*, имеются в наличии и всегда готовы быть приведенными в действие для *осознавания*, которое выше "добра и зла", и может через припоминание порождать в человеке всю его жизнь, как *записи*, как энграммы его тайных и явных желаний. Человек пишет свои *знаки*, свои представления, и память всегда может привести их ему налицо. Если он мыслит рационально в обычном состоянии, приводя на память школьные прописи, задавливая тайное, то в снах его сознание "припомнит" ему в других знаках, других представлениях его тайное, осуществляя желания ярко и архаично просто, или наказуя за некое недозволенное столь же архаично и столь же ярко... *Память*, постоянная память, память постоянного воспроизведения, припоминание в определенных знаках, – все эти /и подобные словосочетания с памятью как корневищем/ структуры слов доминируют в аскетическом словаре от православного исихазма до буддийской йоги. То, что воспроизводит память постоянно, то человек и *знает*. Иного пути нет. Медитация, как волевое *припоминание*,

то есть введение в память определенных представлений, лежит в основе почти всех аскетических систем. Когда святой пребывает в памяти Светомышления, то его сознание, очищенное от всяких представлений и потому *молчащее*, прибывает в Свете, созерцая Свет. Молчание в светосознании, – таков идеал *красоты* древних. Блаженство покоя и знания, любверастворимость и сострадание, созерцание Света и восхищение Премудростью Творца, – таков арсенал постоянного памятования святого. Картина же художника являет из себя символ-творческое мышление, как *говорение*, как языковую модель *речи*, осмысляющей в припоминании символических представлений тот уровень творческого состояния, когда художник "грезил", оставляя рассудочные представления, проникая в энергичные поля идей-ангелов, чтобы нисходя *осмыслить* это опять-таки рационально, не словесно-понятийно, но в универсальных идеограммах иных представлений... картина есть модель мышления вообще, и модель определенного мышления в частности. Картина символична, поэтому может быть заполнена в формуле-символе разнообразным понятийным содержанием. Картина есть символ-формула, модель, символ-творческая языковая модель. Она поддается философскому анализу, потому что принадлежит "полю философии". Чем более глубинно, "до-цивилизованно" будет погружаться творческое сознание художника, тем более *простыми*, архаичными, конкретными и универсальными будут его припоминательные идеограммы представления. Это представляется ясным, ибо "специализация" языков, наиболее явно данная

в языках наук XX-го столетия, а менее явное в языках народностей, есть продукция достаточного близких исторических сроков. А вхождение в глубины творческих состояний, чтобы осознать их в припоминании в архаичных же /соответственно тому за-историческому языку/ представлениях-идеограммах, соотносимых, скажем, с "до-потопным" временем, дает попросту и минимальность алфавитных единиц. Я употребляю эти слова отнюдь не метафорически, нет, я говорю, что осознание мира в "до-потопные" времена могло быть совершаемо в совершенно иных представлениях, глубинно хранящихся в памяти вселенной, как некие архетипы; что пребывание в полях этих представлений творческое сознание художника на нисхождении осознать, выговаривать в припоминании представлений этого языкового уровня. Так может появиться на полотнах "абстракционистов" пусть разрушенный и требующий кропотливой дешифровки, но *алфавит универсального праязыка*, более конкретного, более зрительного, менее "болтливое"... Художник в творческом состоянии записывает, припоминая, присущие *тому* языку представления; или, скажем, оплотняет в сновидческих символах свои задавленные влечения, как это делают "сюрреалисты". Чем *чище*, чем архаично *проще*, чем благочестивее жизнь художника, тем *глубже* будут погружения, тем символичнее, метафизичнее будут его представления в символа-творчестве картины, как языковой модели *выговаривания памятью* для осознания иных уровней. Я уже говорил, что самый высокий уровень, самая последняя глубина в припоминании –

это святость, где символы "верха" и "низа" уже пребывают нераздельно и неслиянно в антиномиях православного мистического опыта. Но лестница восхождения не закрыта никому, ни единому делу во славу Божию. Молящийся, трудящийся в наполнении заповедей Господних, старающийся не судить, ходящий в просторе в Храм к исповеди и Причастию, непрестанно творчески работающий художник будет все *глубже и глубже* погружаться в хранилище вселенской памяти, чтобы, как подлинный любитель древностей, заводить свою "лавочку" антикварных изделий из "идей-символов". Когда-нибудь начнут *покупать* эти самые антикварные изделия, хотя они будут выполнены современником... Картина художника представляет /вся совокупность его картин: тех, которые уже написаны, тех, которые пишутся, и тех, которые будут написаны, – вплоть до созерцания "первоявленных икон", чтобы стать уже иконописцем, а не живописцем!/ выговаривание узnanного на архаическом, идеографическом, "допотопном", а то и "до-потопном языке". Картина есть целое, где частные элементы подчинены целому, вступают в своеобразные взаимоотношения, неуловимо сопрягая друг друга в *связи*, ритмы, рифмы, смыслы. Ибо ясно, скажем, что единичный куб или единичный круг, при сопряженности образует связь куб-круг, где единичное каждого элемента сохраняется, но порождает и *новое* звучание, зависящее от соседствующего элемента. Можно говорить об определенной *иллюзии изменения*, перетекания, подобной "перетеканию" гласных в фонемах... Пирамида, которая, скажем, представлена в данном холсте, остается быть пирамидой, но

вместе с тем происходит и своеобразное иллюзорное преломление, ибо в соседстве с белой сферой она уже не *просто* единичная пирамида, какой бы была она вне континуумного сопряжения со сферой. Пирамида вступает в языковую связь *целого*, если, к примеру, данное на холсте целое представлено композицией звучания из двух элементов. Можно понять по *тяге*, пространственно выражаемой в фиксированной *деформации* того или иного элемента целого, при *сохранении* недвижимости и неизменности другого элемента, об их синтаксических связях... Скажем, если на данном холсте ПИРАМИДА имеет тенденцию *вскрыться*, раскрыть себя, показывая свою сопряженность с белой сферой, а та, *Сфера*, пребывает центрирующей и прячущейся за белый *цвет*, то можно говорить об определенной онтологической первичности сферы, символически показанной в припоминательной модели-картине вот таким образом. Такое осмысление диктуется не только, повторяю, центрирующим положением сферы /нуля, абсолюта, самого совершенного, прячущегося в свете, излучающего крест белый цвет и свет/, но именно внутренней потребностью *Пирамиды* грациозно изменить себя, так или иначе *связав* с подлежащим картины. Чем выше будем восходить мы в осмыслении символического языка, тем бездоннее будут *ассоциации*, ибо СИМВОЛ как таковой, может быть загружен самым разнообразным конкретным содержанием... Сфера и Пирамида... Пирамида тяготеет к раскрытию себя на составляющие, пребывая Неизменной, – И – Сфера, словно укрывшаяся Образом Сферы, Как Белым Очерченным Кругом...

*Что* там, за Белым Образом Сферы? Сфера ли? Это *неизвестно*, это не явлено, – явлена лишь Сфера Сферы, Образ Образа, скорее в Свете Скрывающая Собою *Что-то*, нежели открывающая... Ясно, что чтобы проникнуть *туда*, за Белый Абрис, надо войти в Белый Абрис Сферы, пребывать в нем... Как? Вот Пирамида, она словно указывает путь, ибо устремлена, раскрыта и *туда*, к Сфере Белизны, и сюда, к земле, очерченной нижней горизонтально, ибо Пирамида стоит на земле, которая подчиненно деформировалась к Пирамиде, почти "осела" под Пирамидным нисшествием и стоянием... Пирамида-Огонь... Сфера-Беспредпосылочный Нуль... Белый Абрис Явленной Сферы – Свет... Я говорю: *так* могла открываться Святая Троица на определенных уровнях; так в *символах*, могла Она показать Себя... Дух Святой, Отец, Сын – Отец и Сын и Дух Святой – так открыл Себя Таинственный через Сына в Духе Святом, так записал Троицу, Трех Запредельных пред Евхаристической Чашей, преп. Андрей Рублев; но возможна и в иных *символах* языковая модель о Боге Живом, о Его и нашем сопряжении в Крещении и Евхаристии, нисшествии в *разделяющихся языках огненных на персть человека, вознося сожженную землю в свет, чтобы в свете быть вознесенным к ТОМУ*, Кто за светом, Кто столь слепителен, что *Его сияние поражает слепотой любое зрение*... Я говорю: символ-творчество выговаривания в припоминании представлений-идеограмм картин Штейнберга есть речение о Церкви, как о Телe Сына и Полноте Духа, как о Свете, и о пути в Свете с земли через

*огненное крещение...*

Но... говорим осторожно, почти шепотом, говорим, повторяя темные слова Гераклита Темного, не потому говорим *тихо и темно*, что боимся, но потому, что самая ясная ясность будет все же темнотою для всякого, кто еще не был пронизан и уязвлен *красотой* Невечернего света, тихо-тихо говорим: "путь верх таков же, что и путь вниз". Если нам, чтобы восходить, нужно принимать Крест, то и Тому, чтобы исходить, надо принимать Крест, который потом со-прославляется Сыном... Вся тайна мироздания заключена в истощении Сына, в ... истощении после прославления Отцом Сыном, Духа... огнем открывающегося, почитающего на каждом члене Церкви, отдельным языком, возносящего в Свете, чтобы в Свете Первосвященнического Тела Ризы, быть священником и царем Бога и Отца... Знающий тайну гроба и креста, – знает все, – говорил св. Максим Исповедник... как рассказать об этой *тайне*? Как передать припоминание о ней в до-откровенных символах? Ответ: на универсальном языке идеограмм... Я говорю: Православное Учение о Троице можно реконструировать через наиболее *ясные и успокоенные символические композиции* художника Штейнберга, через анализ сопряжений единой фразы и ее составляющих: Ибо и Белая Сфера и пирамида порождены сокрытым *Под-лежащим*, Беспредпосылочным для Них Началом. Путь вниз есть тот же самый, что и путь вверх... Снятие противопоставительных "оппозиций", вплоть до снятия оппозиции "нирвана-сансара" /по словам Нагарджуны, "предел" нирваны и "предел" сансары/, – снятие оппозиций, говорю, характеризует ступени /бхуми/ медитативного восхождения

бодхи саттвы... Символ – это модель. Как целое он может быть нераздельно разложен на единичные классификаторы, могущие быть по разному выраженными в синонимичности, могущие быть и вариационно рассматриваемыми в простоте значений: Огонь, Земля, Нуль, Вода... Можно вспомнить Платона, глядя на холст, с его вероятностным учением о "белом" как расширяющим поле луча при порождении цветов огня, и "черном" как сужающем поле луча зрения при порождении иных цветов огня, ибо почти "диафрагмически" даны на холсте две "линзы", отверзающие для усмотрения недра Пирамиды; можно даже *удивиться* почти иллюстративным совпадениям Тимея на этот счет и текста картины на этот счет, – можно погружаться далее, и далее... Вверх, вытягиваясь вершиной прямоугольника до бесконечной прямой, перекрещивающейся с *горизонталью вод*, чтобы вновь вернуться к Центру Сферы, пройдя *путь* склонения Пирамиды к Сфере, чтобы *увидеть* неотделимую отделенность *световой вспышки* и Образа от Праобраза... Символы вечного бытия дают возможность *пребывать в припоминании как таковом, в припоминании в поле символа*, а не в конкретных полях языковых представлений.

Картина, если молча сидеть и молча и долго смотреть, никуда не торопясь, остановившись перед символом, начнет говорить, да, да, можно услышать ее безмолвие... Символо-творчество успокаивает мятущийся в специализации современный мир, возводит его к глубинам пра-культур, снимает напряженность конкретной практики, возвышает до архаики,

ставит все на *свои места*: тварное ищет красоты и покоя в Красоте и Свете Того, Кто призвал мир к существованию *Крестом Своим*... Выговаривание припоминания на универсальном языке проводит работу в фиксации символов *глубже* "психоанализа"... Смотреть на символ-творчество психотерапевтически полезно для излечения, – смотрение может стать, пусть пока недостаточно волевой, но явно *медитативной* практикой, – своеобразным "букварем", где зарисованы универсальные буквы и универсальные фразы хорошей "начальной школы"...

На этом я решаю остановиться. Я хотел показать, что подобный подход, которым быть может вдохновится и более внимательный исследователь творчества художника Э. Штейнберга, продуктивен.

Помоги Боже, Родной и Далекый, рабу Твоему, припоминающему Свидетельство о Тебе и Твоей Церкви!

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 131\*\*]

РЕЦЕНЗИИ.

## БОГ И ЧЕЛОВЕК В ФИЛОСОФИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

/по поводу одной книги/

Интерес к немецким романтикам сейчас особенный. Видимо, имеет значение некое сходство эпох. Немцы конца XVIII века, живя в центре Европы, остро ощущали свою периферийность по отношению к великим историческим событиям, в ней происходившим. Вот и мы живем в центре мира (смотри на политическую карту) – справа от нас Америка, слева – Европа, и, тем не менее, гнетет ощущение, будто Америка переговаривается с Европой либо через нашу голову, либо обращаясь к ней непосредственно, благо между соседками мы простираемся только с одного боку. Интерес к общению этих двух миров превращает нас в очень внимательных слушателей, вытесненных волею обстоятельств в глубину зрительного зала. Внешне жизнь зрителя резко противоположна жизни сценических персонажей. Зато внутренне она гораздо богаче, поскольку зрителю предписывается заместить собою драматурга и режиссера, то есть мыслить себя как демиурга, вопреки ясному сознанию того, что никаким таким демиургом он не является.

Сценический персонаж всегда жаждет меньшего, нежели драматург. Если бы он хотел большего, пьесы не получились бы. Отелло хотел любви Дездемоны. Шекспир не хотел не только его любви к ней, но и чего-то другого, без чего невозможной оказалась бы трагедия. Зритель хочет меньшего, нежели драматург: он хочет, чтобы Отелло любил Дездемону и у них все было бы хорошо. Но он ТАК этого хочет, чтобы самому ему не было скучно, а, стало быть, принимает и драматурга, идет на поводу ЕГО фантазии, невольно предавая героев.

Нет ничего удивительного в том, что на рубеже 18-19 вв. демиурга великой исторической драмы открыли немцы. Они ДАЛИ его миру, хотя мир их об этом не просил. Кому какое дело до гениальности зрителя, пришедшего в театр?

Какая же ложа была Царской – та, в которой восседал Гегель, или та, в которой восседал Гете? Ложа философская или ложа поэтическая?

Впрочем, подход к "тогдашней" немецкой культуре с точки зрения "ложи" есть подход лакейский, капельдинерский. Капельдинер – тот же зритель, но уже по отношению к зрителям. Он воспринимает себя как их демиурга и как героя одновременно. Попробуйте занять чужое место, и столкнетесь с героической личностью капельдинера, встающего на защиту порядка. И, все-таки, порядок должен быть! У каждого должно быть свое место, свой, так сказать, билет-с... Да и свой... демиург.

А как же иначе? Тот факт, что обитатель царской ложи воспринимает мир иначе, нежели "дети райка", совершенно естественен. Плохо не это, а другое – когда мерой оценки их переживаний выступает стоимость билета, а не степень постижения Высшего идеала, перед которым все равны.

Что делает критик? Он описывает, воспроизводит коллективное переживание, коллективное восприятие драмы. Подлинно христианское проникновение в чужую душу (пусть даже к коллективную) сопряжено с одной чрезвычайно деликатной тонкостью: тут требуется синтез, в котором сохранилась бы заведомая расчлененность объектов, то есть не произошло бы их слияние в принципиально ИНОЕ целое, а сохранилось бы их существование по ЭТУ сторону от него, не возвращающееся в то же время к уже снятой точности...

Р. М. Габитова задалась целью описать восприятие мировой исторической драмы крупнейшими представителями немецкой культуры. Увы! Мы имеем дело с капельдинерским подходом к проблеме.

Книга наполнена чрезвычайно ценней информацией и, несомненно, поможет каждому, кого интересует немецкий романтизм. Читателю дается весьма широкое представление о том культурно-историческом климате, в условиях которого развивалась гегелевская философия. Но чем подробней авторское повествование, тем неизбежней истолкование текста со стороны читателя.

Вызывает возражение сам методологический принцип исследования: автор проводит резкую границу между представителями немецкого романтизма и представителями немецкой классической философии. Философские взгляды романтиков буквально "выковыриваются" из сочинений Шлегеля и Новалиса,

в чем для читателя заключается немалое преимущество! Габитова весьма основательно "расковыривает" учения выдающихся представителей немецкой культуры, однако анализ лишен внутреннего обоснования.

Как трактуется Габитовой романтическая ирония?

Приведя цитату из Шлегеля (ирония – сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса), автор говорит об иллюзорности синтезирующей, универсализирующей направленности иронии. Габитова ОТОЖДЕСТВИЛА хаотичность бытия с хаотичностью сознания. Ироническое сознание есть сознание абсолютно серьезное, воспринимающее себя как конечный синтез реальности, но синтез, доступный человеку, а не Богу ("только законченный дух мог бы мыслить идеалы органически" – Новалис). Только Богу дано в этом хаосе видеть органически-законченную картину. "Ирония – это синтез не всерьез", говорит Габитова, но вряд ли с нею согласились бы романтики. Это, скорее всего, точка зрения Гегеля, который жаждал КОНЕЧНОГО синтеза здесь, тут, при жизни, но достижение его видел исключительно в философии – в голове мыслителя. Надмирный синтез Гегеля освобождался от человека, живой исторический синтез, о котором мечтали романтики, – упирался в человека и уже поэтому был синтезом "ироническим" (скорее в смысле "относительный", нежели "несерьезный"). Ирония – отрицание конечного идеала в условиях человеческой реальности, она есть понятие этическое, а не гносеологическое (Габитова отождествила сознание, как форму мысли, с его содержанием, с тем, ЧТО мыслится). Бог романтиков – Бог этический, живой, Бог Гегеля – философская его ипостась; и для служения этому Богу нужна была кафедра не церковная, а философская.

Поскольку автор трактует иронию, как символ разрушенности сознания, постольку разрушенным мыслится и общество, это сознание, породившее: "ирония как явление духовной жизни человека отразила специфику его положения в социальной действительности конца XVIII века, которая характеризовалась крайним разъединением и разобщением людей" /85/. Для нее "ироническая позиция есть условие реальной социальной изоляции человека" /85/. "Реальной социальной изоляцией

человека" является тюремное заключение, что же касается РОМАНТИЧЕСКОЙ иронии, то эта "позиция" свидетельствует об интеллигентности человека, о высокой степени его духовной свободы, о высоком уровне сознания. Иронический субъект вовсе не "оторван от окружающего мира", он погружен в него гораздо полнее, нежели субъект, не способный к возвышенному скептицизму. Ироническое сознание иномасштабно сознанию "реалистическому": одно мучается своим несовершенством /всякое совершенство относительно/, другое – несовершенством мира /я велик – мир мал, я мал – мир велик/. Одно – сомневается, другое – раздражается, одно неминуемо приходит к Богу, другое – к разумно устроенному обществу (к обществу "по фигуре").

Для Габитовой понятие Бога есть понятие пустое, никчемное. Бога нет, условием свободы является не развитое самосознание, а отсутствие "реальной социальной изоляции", и именно поэтому она с наслаждением цитирует /И. Спонди, утверждающего, будто "рефлексия иронического субъекта становится все более пустой". Рефлексия неизбежно приводит сознание к Ничто, и именно этот "приход" свидетельствует о высоком уровне сознания. Поскольку с "Ничто" начинается рефлексия, то придя к Ничто (к "пустоте"), рефлексия приходит к самой себе, открывает самое себя. С этого момента в человеке просыпается Разум, просыпается философ.

В романтической иронии Габитова не видит ничего трагического, ничего возвышенного. Она не может понять гамлетовских интонаций Шлегеля, как бы мимоходом проговаривающего глубокие, мучительно значимые для него истины: "Эпическое остроумие является полемической игрой, именно поэтому оно является более всего поэтическим". Какая глубокая мысль! Сатирическое остроумие, по Шлегелю, полемически тенденциозно. Эпос выше тенденции, тут игра надвременных сил, не поддающихся власти самодовольного суждения. "В неподлинном остроумии синтезируются только абсолютные антитезы, без того, чтобы что-либо потенцировалось". Конечно! Синтезировать абсолютные антитезы без того, чтобы произвести ("потенцировать") нечто принципиально новое, третье, значит механически сложить, тавтологически повторить процесс синтезирования.

Что есть философский ("остроумный") ум? Ум, способный синтезировать не механически, а творчески, уже к синтезируемым величинам подходит как к внутренне разложимым, СИНТЕЗИРОВАННЫМ. Габитова слишком буквально восприняла шлегелевскую терминологию. Для нее "остроуме" не есть философствование, а "игра" не есть нечто серьезное. Два ее термина "кажимость" звучит как "недействительность", "видимость". Между тем Шлегель употребляет этот термин в ином смысле: кажимость значит "неверие в", известное недоверие к объекту, а еще точнее: обязательная, неизбежная дистанция не отношению к нему. "Кажимость самоуничтожения, пишет Шлегель, – есть явление безусловной свободы, самосозидание". Как истолковать эту фразу? Не есть ли тут кажимость некий остаток бесконечного самоотрицания, нечто, не растворимое рефлексией, принципиально не поддающееся самоуничтожению, хотя и открывающееся себе именно через негацию? Кажимость, как форма бытия, нечто высшее по сравнению с его предикатами. Чем активнее самоуничтожение, тем выше свобода. Сознание ироническое (открывшее себе самое себя, познавшее себя как ДИАЛЕКТИКУ) есть сознание СВОБОДНОЕ.

Такая свобода сознания (самосознание) явно претит Габитовой, и фейерверк "саморазоблачительных" цитат из Шлегеля она завершает следующим "сомнительным" его высказыванием: "почти все комическое основано на кажимости самоуничтожения". Габитовой кажется, что эта последняя мысль Шлегеля дает ей право сделать вывод о "несерьезности" иронии. Но ведь комическое в данном случае употребляется не в смысле "смешное", а в смысле ИГРОВОЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ. Но даже если имелось в виду СМЕХОВОЕ начало, то, по мысли философа, основано оно на СВОБОДЕ субъекта.

Габитова, будучи отлично вышколенным марксистом, терпеть не может слова "вольность". Вот как Шлегель определяет иронию: "самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возноситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима". Вот как возражает Шлегелю наш автор: "Так как ирония присуща как свобода, так и закономерность, то вряд ли можно писать по отношению к ней как

о безусловной свободе". А как же наш автор понимает свободу? Хорош марксист, если для него свобода выше законов, возможна ВНЕ закономерности! Честное слово, Фридрих Шлегель в данном случае гораздо ближе к Марксу, нежели платный его агент Габитова. Более того. Рассуждения Шлегеля поддается анализу без особых усилий в силу чрезвычайной своей ясности. Габитова же ЗАПУТЫВАЕТ вопрос. По Шлегелю, ирония есть свобода сознания как акт бытия, как один из его (бытия) моментов. Не общественное бытие определяет сознание, а сознание САМО себя определяет, кладет предел самому себе, и в этом акте – источник как слабости сознания, так и силы... Индивид БЕЗУСЛОВНО свободен, и в этой безусловной свободе – чрезвычайная его ответственность перед миром, перед собой. Конечно, можно уничтожить эту БЕЗУСЛОВНОСТЬ, то есть лишить индивида ответственности и превратить его в дегенерата, в существо, абсолютно чуждое некоему важнейшему БЫТИЙНОМУ принципу. Вот с точки зрения ТАКОЙ свободы Габитова и критикует немецких романтиков. Ирония, в данном случае, означает недоверие к общественному бытию, попытку сознания свергнуть ненавистное иго коллективного я, противопоставить себя ДРУГИМ – силе, надежность которой доказана историей войн и революций. Романтическая ирония есть буржуазный предрассудок индивида, отпавшего от родины, от народа, от государства.

Надо отдать должное Габитовой – она честный философ, не боится договаривать до конца, не боится цитировать авторов, с нею не согласных. Она приводит ряд замечательных цитат, из которых явствует, что далеко не все философы склонны упрекать романтиков в безудержном субъективизме. Одна цитата произвела на нас особенно сильное впечатление: "Ирония есть объективность, которая основывается на бесконечной индивидуальности поэта" /М. ЙОАХИМИ-Деге/.

Под впечатлением от приведенных цитат, Габитова решила смягчить формулировку и задним числом сняла обвинение романтической иронии в "несерьезности" (род полемической диалектики советских философов: сначала обвинение, потом признание частичной правоты). Вот компромиссное решение автора: "хотя в теории романтической иронии безусловно содержится диалектика, все-таки она представляет собой

лишь попытку выразить диалектичность процесса мышления, попытку, снятую несколько позднее Гегелем двояким образом: как его критикой романтической иронии, так и систематическим развитием диалектической логики".

Что касается диалектической логики Гегеля, то она насквозь романтична, и если снимает романтическую иронию, то в сугубо гегелевском смысле – то есть УТВЕРЖДАЕТ ее. Но Габитова подобной темы не касается (ведь она ФИЛОСОФ!), а посему и мы на ней останавливаться не будем.

Перейдем к вопросу о "критике". Да, Гегель обрушил на романтиков буквально шквал СВОЕЙ иронии, но...

Ведь романтики не были собственно философами, отвлеченными теоретиками. И если интеллектуальная Германия была ЗРИТЕЛЕМ по отношению к революционной Франции, это вовсе не означает, будто сам зрительный зал, в свою очередь, не распался на СЦЕНУ и ЗРИТЕЛЕЙ. Романтики были слишком деятельны, и революционность их заключалась в стремлении СОЕДИНИТЬ холодные выси философского знания с этической реальностью, выраженной как в формах искусства, так и в формах непосредственного общения, непосредственного бытия. И жизнь их, полная дружбы, любви, интеллектуального поиска и даже активной инженерной деятельности – лучшее опровержение той истины, будто ИРОНИЯ есть знак чистого волюнтаризма и пустоты. Они были героями пьесы, и Гегель, мысливший себя демиургом, ужасно нервничал, боясь, как бы персонажи этой чрезвычайно умной интеллектуальной драмы не совпали с ее Автором настолько, что отпала бы необходимость в нем, в Гегеле, в великом интерпретаторе непосредственной жизни.

Высший восторг Гегеля перед романтиками выражен в раздраженной его характеристике, данной Фр. Шлегелю: якобы тот находится "на вершине философствования", но "ни разу не показал, что проник в эту науку". У принца Гамлета был один путь: либо умереть в непосредственной схватке с человеком, либо стать философом-профессионалом. Романтики отказались и от того, и от другого ("На свете, друг Гораций, есть вещи, которые вам, философам, не снились"). Гегель (Горацио) посмеялся над героями, он предал их во имя СВОЕГО демиурга. Он перенес романтиков в сферу своего абстрактного

интеллектуального царства, где все обусловлено, все законно, где "все разумное действительно, а действительное разумно". В этом царстве эстетизированной, ИДЕАЛЬНОЙ реальности обесмыслилось поведение индивидов, не совпадающих с подобной реальностью изначально, руководящихся живыми историческими мотивами.

Что остается живому реальному человеку после того, как он открыл пошлость мира, суетное его тупоумие? Этот человек приходит к Богу. Гегель отрицает этот приход: он есть выпадение из царства объективной Идеи. Он есть измена.

Гегелю важно было сохранить дистанцию между собственно философией жизни, а для этого последнюю он лишил субстанциальности, то есть ЖИЗНЕННОСТИ. "Ирония умеет сделать ничтожным и суетным всякое объективное внутреннее содержание и тем самым сама оказывается бессодержательностью и суетностью... .. заверяя, будто она стоит на высшей ступени религии и философии, на самом деле впадает в пустой произвол". С точки зрения кабинетного поиска, поведение Гамлета – сплошной произвол. Гегель убеждает себя в том, что романтическая драма неудачно написана, что у нее плохой автор: действия героев необоснованны, в их поведении нет логики. Но логика была! Ирония отнюдь не являлась бесконечным отрицанием, перед которым ничего не могло устоять, в том числе и само это отрицание. Католический Бог романтиков был отрицанием отрицания, точно так же, как абсолютный дух Гегеля был отрицанием его диалектики, некоей конечной мифологической инстанцией, в которой диалектика утверждалась. Романтики отказались от философствования как от ДЕЙСТВИЯ и, стало быть, уничтожились как персонажи драмы (Мы помним: самоуничтожение есть кажимость, и как таковая оно есть свобода). Художник синтезировался с миром, перестал ему противостоять. Гамлет ушел в монахи, и ничего шуточного, "игрового" в этом синтезе не было. Ирония не саморазрушилась, а отступила перед Вечным, перед Тем, кто не поддается никакой иронии. Тут не "поиск мировоззренческого выхода" /Ю. Парамонов/, а сам выход.

Так с империей Наполеона французская революция спиритуализировалась, исчезла, вернувшись к изначальной "позиции" – к идее. Посредством террора (отрицания) революция

сняла себя, самоуничтожилась (оказалась пустой). И это самоуничтожение легко могло привести любого дотошного критика к идее об отсутствии субстанциальности. Конвент можно смело отождествить с романтическим субъектом: тяга к бесконечной рефлексии – с одной стороны, отрицание "устоев" – с другой (вместо Бога – римская античность, то есть явный аморализм). Наполеон вернул Франции Бога, вернул ей Корону, но был по отношению к Короне столь же незаконен, как незаконен был абсолютный дух Гегеля по отношению к Богу.

Субъективизму романтиков Гегель противопоставил СИСТЕМУ и, спасаясь от самоотрицания, подверг космическую реальность истинно наполеоновской экспансии. Трагедия заключалась в том, что подлинный дух тотализации был сосредоточен в самом философе, его Я (император). Причем как ЛИЧНОСТЬ (романтический субъект, имеющий право на произвол), философ выносит себя за скобки сотворенного космоса, остается тайной для мира. Действителен человек-легенда, гениальный энциклопедист, абсолютный владыка искусственной вселенной.

Но как империя Наполеона держалась НА ШТЫКАХ, держалась на экспансии, в конце концов погубившей императора, так и вселенная Гегеля держалась колоссальной его работоспособностью, великой прижизненной энергией. Ему то и дело приходилось покидать свой философский трон и завоевывать области, к собственно философии не имеющие отношения.

Субъективизм романтиков привел к признанию бесконечности мира, к СМИРЕНИЮ. Объективизм Гегеля привел в гордыне: космос, ограниченный скобками, требовал своей расшифровки, адекватного прочтения. Бесконечная мощь абсолютного духа вызывала сомнение: слишком бросалась в глаза ненастоящность монарха. Вынесенный за скобки космической своей реальности, философ-человек возвращается в нее идеализированным, "прозрачным" (призрачным?), утратившим способность к действию. Философ освобождается от моральной ответственности, связанной, между прочим, с идеей субъективности! Индивид уничтожается как живой, реальный человек, превращается в некое ЗНАНИЕ о культуре, отчуждается, становится недостижимым для вопрошения.

Одним словом, диалектика является даже не дочерью

иронии, а философской ее ипостасью. Диалектика есть феномен сознания (его "вольность", как неизбежный, строго обязательный закон), и в качестве таковой является формой понятия, условием его существования. Как вне иронии невозможна художественная реальность, так вне диалектики невозможно собственно философское (метафизическое) знание.

И ирония, и диалектика – в равной степени открытие романтизма, открытие ничуть не неожиданное, а подготовленное всем ходом культурного развития. И если мы говорим о романтизме, то имеем в виду не только некий отрезок времени, безразличный к наполняющему его содержанию, но и нечто иное: такую философию, такое искусство, в которых движение к диалектике или к иронии является совершенно сознательным актом, самодвижением к определению внутренней своей природы.

Романтизм – эпоха окончательного становления эстетико-философского самосознания европейской культуры. Природа сегодняшнего знания закрыта для того, кто прошел мимо европейского романтизма.

Сложная расстановка ВНУТРИ романтизма, борьба за приближение к эпицентру романтической культуры вовсе не является причиной того, чтобы сегодняшний историк науки "мирия" борющиеся стороны в ущерб истине.

В философской империи Гегеля завоевания немецкого романтизма были закреплены на уровне абстрактной теоретической мысли (реакции на Фихте). Так в империи Наполеона были сохранены завоевания революции, но сохранены условно, как общеисторическое достояние, а не идеальная реальность нескольких лиц.

Одним словом, книга Р. М. Габитовой построена таким образом, что нельзя не сделать прямо противоположного вывода: высшей философией немецкого романтизма является философия Шеллинга и Гегеля, двух величайших теоретических гениев эпохи, в специфической терминологии которых осмыслен опыт не только предыдущих философов, но и великих современников, гениев классической немецкой культуры.

Сотворить же культ Гегеля – значит отрезать путь к пониманию его системы, точно так же, как культ Наполеона уведет нас от подлинной истории, места в которой хватает всем.

---

*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” № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 142\*\*]

## ХРОНИКА КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ.

[\*\*PAGE 143\*\*]

Религиозно-философский семинар

В январе 1978 года состоялся очередной религиозно-философский семинар. Тема: "ЦЕРКОВНАЯ ВЕРА И ВЕРА В МИРУ". Об актуальности поставленной темы свидетельствует большое число желающих принять участие в работе этого семинара. Тесная комната не могла вместить всех – сидели на полу, толпились в дверях.

Основным был доклад Б. И. Иванова. Центральные мысли доклада можно сформулировать следующим образом:

а. Существует два идеальных: типа христианской веры, из которых первый ориентирован на церковь и ее водительство, и второй – верующий на свой страх и риск "христианизирует" ситуацию, в которой он находится. И первый тип и второй остаются по духу христианскими, если и церковно-верующий и верующий в миру исходят из абсолютного и полного признания священного писания.

б. Противоречия между типами веры могут найти свое обоснование в Евангелие и на основе же Евангелия получить разрешение, ибо в Новом Завете мы находим два образа Церкви.

в. Современная критика церкви (дореволюционная и современная – Солженицын, Барабанов и др.) не учитывает особенность передачи традиций через церковь и сложную совокупность исторических, социальных и психологических проблем; дореволюционные и современные критики веры в миру превращают историческую церковь в подобие идола.

г. "Гармония между церковной и мирской верой возможна

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 144\*\*]

в том случае, когда церковь с надеждой и тревогой следит за теми, кто идет путями мира во имя Иисуса Христа, и тогда путник понимает, что церковь – это символ утешения, которое он надеется получить"...

Семинар был интересен тем, что была предпринята попытка поставить одну из острых проблем современного религиозного движения: ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕЛИГИЯ

.....  
17 февраля 1978 года состоялся семинар на тему "КУЛЬТУРА, РЕЛИГИЯ, ЦЕРКОВЬ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС."

Семинар привлек к себе большое внимание. В центре обсуждения был вопрос о необходимости "воцерковления культуры и искусства". Первым заслушан доклад Т. Горичевой, который целиком опубликован в разделе "Философия и религия" этого номера. Мы остановимся поэтому более подробно на втором докладе семинара, сделанном Г. Григорьевой. Приводим тезисы этого доклада.

#### К лозунгу "воцерковления искусства"

Воцерковление искусства есть, прежде всего, воцерковление /или оцерковление, понимаемое, как процесс/ людей искусства, творцов, привлечение их к Церкви; освоение ими, как наиболее способными, религиозной культовой деятельности, – церковной, молитвенной /обожение человека/. Плюс, конечно, то, что они практически могут сделать для Церкви и в Церкви: пение, чтение, музыка, живопись и т. п./ также о Церкви – интеллектуальная, литературная работа/.

#### План сообщения:

Новая ситуация – новая задача /об утере и забвении нами религиозных церковных традиций и необходимости возвращения к ним/.

К теории воцерковления:

[\*\*PAGE 145\*\*]

Священник Павел Флоренский "Культ, религия, культура", "Таинства и обряды", /См. сб. Богословские труды, № 17/

Вопросы воцерковления у нас:

Понятие Церкви; Церковь и храм.

Критика протестантского понятия церквей, как общин по интересам, позитивный опыт таких общин /по Бонхофферу/.

Психология воцерковления: трудности, психоанализ, изменение внутреннего мира.

Возможности и перспективы Церкви /земные/.

Собственный опыт воцерковления как единственная возможность практического "вхождения в религию".

"Модус церковности" как показатель деятельной религиозности человека.

Вывод: Истинно-православным христианином – а это для нас единственная возможность стать по-настоящему религиозными людьми – можно считать только "церковного" человека "воцерковленного": живущего в культе, православного христианина, регулярно /пусть даже, к сожалению, редко/ ходящего в храм либо служащего в нем. Словами православной Литургии: "... Доброделающих во Святцы и пречестнем храме сем, труждающихся, поющих, предстоящих и молящихся православных христиан".

В прениях выступили писатель В. Нечаев, священник Лев /Конин/, поэт И. Дорошенко.

Семинар закончился выступлением Е. Пазухина. Вот тезисы его доклада:

1. Ценность культурного движения негативна. С помощью его мы создаем наше безкультурие.

2. Нами пережиты два периода, характеризующие два типа отношения к знанию: нигилистический /"духовность"/ и апологитический /"профессиональность"/. Первый характеризуется аморфностью личностного начала, второй – стремлением к его выделению и утверждению.

3. Необходим синтез, восходящий к православному пониманию "соборности".

4. Необходимо, чтобы общение наше строилось на основах

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 146\*\*]

чуткости и любви/, в этом смысле может быть весьма полезен и опыт Востока: "Самое ценное – это атмосфера нежности, самое важное – не противоречить другим"/.

5. Главная функция культуры – воспитывать чувства /эстетическая основа нравственности/. Прежде всего мы должны стяжать культуру общения, основанную на началах доверия и искренности. И Дух Божий с нами пребудет.

[\*\*PAGE 147\*\*]

Вечер поэзии Елены Шварц

25 февраля 1978 г. на квартире читала стихи Елена Шварц. Ее творчество уже давно находится в центре внимания ленинградской интеллигенции.

Просторная комната заполнена битком. Люди сидят на полу, стоят, прислонившись к стенам, толпятся в узком коридоре. Поэтесса поставила между собой и слушателями хрупкий пюпитр, на котором лежат листки со стихами.

Елена Шварц читает стихи, то ускоряя, то замедляя темп. Ритм и интонирование в пределах одного отдельно взятого стихотворения постоянно меняются, но зато почти нет пауз между разными текстами.

Стихи для чтения избраны таким образом, что внимательный слушатель может проследить, следуя за поэтом, словно пунктиром намеченные вехи его творческого развития. Это очевидно, даже не смотря на то, что порядок следования стихов не совсем совпадал с хронологией их создания.

*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" № 14 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[\*\*PAGE 148\*\*]

Вначале прозвучали стихотворение "Элегия на рентгеновский снимок моего черепа" и поэма "Чёрная пасха", написанные несколько лет назад, а также цикл "Кинфия", который создавался, начиная с 1974 года. С этими произведениями читатели могли познакомиться в первом и шестом номерах журнала "37". И хотя некоторые слушатели читали эти стихи раньше, живое звучание их открыло новую грань в восприятии поэтического мира Елены Шварц.

После короткой паузы – стихи 1976-1977 гг. /"Стихи после сборника"/, с большей частью которых читатели журнала "37" тоже были знакомы и прежде – по одиннадцатому номеру. И вновь – стихи словно открыты заново: снова авторское чтение дает особый ключ к восприятию текстов на бумаге.

В конце выступления Е. Шварц познакомила слушателей с отдельными стихотворениями, входящими в новый цикл, в целом еще незавершенный. Какой резкий контраст со стихами, прочитанными в начале вечера! Нет прежней графичности, черное-белое /романтическое/ видение мира преобразилось в многоцветную картину.

Изменился масштаб восприятия вселенной:

На смену обостренному лирическому звучанию ранних стихов приходит космизм почти пророческий.

Экзистенциальный пафос обогащается обращением к трансцендентному.

Стихи 1978 года неожиданным, но достойным образом завершили вечер.

Чтение стихов продолжалось не более часа, но перед слушателями за это время раскрылся поэтический мир такой цельности, красоты и силы, что собравшиеся еще долго после окончания чтения не расходились и долго еще не могли вернуться в тесные рамки обыденного течения жизни.

---

### Вечер поэзии в ЛОСХе

23 марта в кинозале Ленинградского отделения союза художников СССР читали стихи ленинградские поэты: Аркадий Драгомощенко, Маргарита Изотова, Виктор Кривулин, Александр Кушнер и Эдуард Шнейдерман. Был еще объявлен Виктор Соснора, но он заболел.

Вечер был интересен тем, что впервые за долгое время любители поэзии получили возможность сопоставить творчество "официальных" /Кушнер и, по замыслу организаторов вечера, – Соснора/ и "неофициальных" поэтов /остальные участники вечера/. Последние, кстати, почему-то были представлены публике в качестве членов какого-то несуществующего центрального объединения при ленинградском Союзе писателей – робкая попытка хоть как-то "легализовать" выступающих.

Зал для чтения неудобен – отвратительная акустика. Сначала поэты пробовали читать без микрофона, но оказалось, что в задних рядах ничего не слышно, микрофон же значительно искажал голоса. Последовательность выступлений определил алфавитный принцип.

Первым читает Аркадий Драгомощенко. Из всего, прочитанного на вечере, его верлибры представляли наибольшую сложность для восприятия "на слух". Тем более приятно отметить напряженную сосредоточенность, с которой эти стихи воспринимались в зале. Для большей части аудитории тексты Драгомощенко оказались в достаточной степени суггестивными, чтобы произвести яркое эмоциональное впечатление.

Свидетельство

[\*\*PAGE 150\*\*]

тому – дружные аплодисменты в конце чтения. Был преодолен давний психологический барьер ленинградских любителей поэзии: своего рода идиосинкразия к нерифмованным текстам. Были прочитаны:

"Два зимних письма"

"Произнесение"

"Вскользь упомянутые карты"

Читает Маргарита Изотова. Трудно представить больший контраст, чем тот, который был задан алфавитным порядком выступлений. Трудно сейчас воспринимать "поэзию", ставшую архаичной уже 15 лет назад. У многих слушателей возникло даже чувство какой-то неловкости. Литературность, повторения общих мест, затертые от частого употребления в новой ленинградской поэзии образы, детали быта. Некоторые вполне серьезные строки звучали как пародия /"...но я пою неверного Андрея... – это о гоголевском Ондрии Бульбе, который, по мысли поэтессы, "первый был художник..."/. В этих стихах узнаваема и интересна только профессия их автора – искусствоведение /"Пейзаж из моего окна..." "Амур и Психея", "Мрамор", "Летний сад"/. Были прочитаны:

"Первое мая"

"Гремел трамвай на перекрестке"...

"Пейзаж из моего окна..."

"Когда устанет сердце ждать..."

"Апология Андрея".

"Амур и Психея". "Мрамор". "Летний сад".

После Изотовой – резкий перепад в иную "жизненную среду",

[\*\*PAGE 151\*\*]

как прыжок в воду. Слушая стихи Виктора Кривулина, отдыхаешь от литературности и эрзац-поэзии. Усложненный синтаксис, обилие прямых и косвенных цитат – все это, казалось бы, не должно располагать широкую публику к живому восприятию. И все-таки контакт между поэтом и залом возникает. Слушают сосредоточенно и внимательно. Многие аплодируют. Если принять во внимание интеллектуальный характер поэзии Виктора Кривулина – это несомненный успех. Были прочитаны:

"Я Тютчева спрошу..."

На крыше

Запись видения

Деревенский конверт

"Бритва. Кожа. Надрез"

Натюрморт с головкой чеснока.

Сложнее всего мне писать о выступлении Александра Кушнера. Согласно распространенному мнению, он лучший ленинградский официальный поэт. И снова – резкий контраст с предшествующими стихами. Очевидно, что между непрофессиональными, вторичными текстами Изотовой и стихами Кушнера, выполненными с литературным блеском и тщательностью, – пропасть. Но как ни странно, в контексте выступления, оба эти поэта воспринимались, несмотря на все качественное различие, как явления родственные в чем-то очень существенном. Онтологичной, бытийственной поэзии Драгомощенко и Кривулина противостояла поэзия служивого среднеинтеллигентского быта. Кушнер читал много новых, не опубликованных еще стихов. В них сохраняются все основные признаки его старой поэтики. В них повторяются /а не развиваются,

[\*\*PAGE 152\*\*]

на мой взгляд/, темы прежних его стихов. Невозможно избавиться от чувства, что неизвестные тебе новые стихи Кушнера были уже когда-то давно слышаны и читаны – это следствие их ритмико-интонационной инерционности, их лексического однообразия, их интеллектуальной обедненности. Такое впечатление, что Кушнер переживает серьезный творческий кризис. Впрочем, часть аудитории хорошо приняла его стихи: ему аплодировали после отдельных стихотворений и довольно вяло – после выступления. Вообще, отличительной особенностью этого вечера, о которой нельзя не упомянуть, было разделение, а не единство аудитории: каждый поэт имел в зале "свою часть" публики, что-то вроде добровольной клаки. Кушнер прочел:

"Поклонение волхвов"

"Разговор"

"Слово "нервный" сравнительно поздно..."

"Разговор в прихожей"

"И пыльная дымка, и даль в ореоле..."

"Мозг ночью спит..."

"Мне показали праведника, он..."

"В вагоне"

"Придешь домой..."

Эдуард Шнейдерман оказался в стороне от конфронтации между "бытовой" и "бытийственной" поэзией. Он читал последним и читал дольше всех. Слушать его было тяжеловато. Его поэзия балансирует на грани между смехом и плачем. Ее издержки – примитивизм и сентиментальность. Во время его чтения в зале смеялись, но смех был какой-то "несоответственный" –

[\*\*PAGE 153\*\*]

естественная реакция на эмоциональную двусмысленность стихов. Здесь звучала и самонасмешка и жалость к себе. Читал стихи человек, судьба которого как поэта сложилась трагически, но это была "маленькая" трагедия. В отличие от Кушнера и Сосноры, Шнейдерман не стал официальным поэтом благодаря обстоятельствам, далеким от литературы. В конце 50-х – начале 60-х годов он считался едва ли не единственным ленинградским модернистом – тогда он писал свободным стихом, что само по себе уже было вызовом общественному вкусу. Он писал о "маленьких людях", пьющих пиво у ларьков – а это противоречило тогдашнему представлению о нашем современнике. Он писал о музыке и живописи. За 20 лет поэтика и круг тем его поэзии не претерпели существенных изменений – эти 20 лет он прожил в литературном подполье. От юности он сохранил энергию и впечатлительность, но не приобрел вкуса, который обретается только через профессиональное общение. Его художественные задачи не стали со временем масштабнее – он остался поэтом "маленького человека" – еще того, старого, двадцатилетней давности. Его судьба есть пример того, насколько губительно для талантливого человека вынужденное литературное подполье. Фактически – это изнанка судьбы Кушнера. Были прочитаны:

"Музыка копится..."

"Утешение"

"Маленькие приметы"

"О, садик румянцевский..."

"Что для тебя, что для меня..."

"Паяц"

[\*\*PAGE 154\*\*]

"На стол наставили свечей..."

"Жизнь актрисы"

"Я глухну как Бетховен..."

Объявляют закрытие вечера, но публика не хочет расходиться. Крики из зала: "Кривулина! Кривулина!" "Кушнера!" "Драгомощенко!" Снова читает Аркадий Драгомощенко. Стихи:

Провинция /короткая пьеса в стихах/

Прощание

Тексты сильные, но крайне затрудненные для восприятия на слух. Первая вещь довольно длинная. Чувствуется, что слушатели устали. Виктор Кривулин читает два стихотворения:

"Среди сознательных предметов..."

"Постоялец"

Несмотря на усталость, эти тексты /они короче драгомощенских/ принимаются хорошо. Вечер заканчивает Александр Кушнер, касательно пройдясь по Фрейду и старинным портретам /"Мужчина с розой"/ и растворившись в историческом тумане последнего стихотворения /"Был туман, и в тумане..."/, кстати, на мой взгляд, – лучшего стихотворения из всех, какие он читал на этом вечере.

И все же – соотношение явно не в пользу официальной поэзии. Жаль только, что оно стало явным не для широкого читателя и критики, а всего для 250 любителей поэзии.

Евгений Пазухин

[\*\*PAGE 155\*\*]

### Интересная выставка

На протяжении месяца по воскресеньям на квартире художника Михаила Иванова многие зрители могли ознакомиться с экспозицией, состоявшей из работ ленинградских живописцев. Особую ценность этой выставке придавало то, что здесь достаточно полно было представлено творчество покойной художницы Татьяны Кернер /до этого несколько ее работ экспонировались на выставке в ДК им. Газа в декабре 1974 г./ В ее многочисленных живописных и графических работах Ленинград предстает не привычно и набито парадно-триумфальным, но увиденным в ежедневности и будничности, блеловатым рабочим утром, с уровня замасленной воды каналов, с борта балластной баржи или неторопливой землечерпалки, с отлогого и неухоженного берега – и в то же время без бытовой заземленности, с ощущением глубокого своего родства этому хорошо знакомому миру.

Значительное ядро выставки составили полотна ленинградских живописцев, вышедших на арену еще в 1950 гг.: Рихарда Васми, Александра Арефьева, Валентина Левитина, Владимира Шагина. Эти художники, работающие в "фигуративной" манере в достаточно широком спектре, где в целом преобладает экспрессионистическая тенденция, оказали значительное влияние на следующее поколение ленинградских художников. И это особенно заметно на выставленных здесь же работах Наталии Жилиной, Игоря Иванова, Евгения Горюнова, Жанны Бровиной, Анатолия Басина, Дмитрия Шагина. Там же были выставлены работы умершего в 1967 г. талантливого ленинградского художника Евгения Ротенберга, родственного по своему мировосприятию указанной выше группе художников. Вещи его, разошедшиеся

[\*\*PAGE 156\*\*]

уже давно по частным собраниям, к сожалению, теперь не так уж часто появляются перед зрителем. Столь же интересно было встретиться с небольшими работами Георгия Эндера, которые теперь в полном своем объеме – после передачи эндеровского наследия в Русский музей, – по-видимому, несомненно появятся перед ленинградским зрителем, так же как и богатейшая коллекция им собранная /до смерти Георгия Андреевича с его собранием могли ознакомиться практически все желающие/. Возможно, собрание Г. А. Эндера и сохранится в фондах Русского музея, но думается, что ознакомиться с ним смогут лишь наши внуки, – экстраполирую культурную политику по отношению к художественному наследию на примере обозримого прошлого. В то же время, осматривая выставленные здесь же работы Александра Молотобарова, Сергея Шеффа и Михаила Иванова, убеждаешься, что идея супрематизма живучи, не взирая ни на что, и имеют своих продолжателей. Несколько в ином аспекте, – отталкиваясь от Петрова Водкина 1910 гг. и в еще большей мере от Малевича "досупрематистского" периода, – работает Михаил Иванов, тяготеющий к современной религиозной живописи.

Не смотря на тесноту развески, неудобство и отсутствие многих необходимых условий, которые невозможно требовать от выставки в квартире-мастерской, экспозиция оказалась несомненно интересной в качестве попытки в сжатом виде проследить некоторые из традиций ленинградского неофициального искусства.

[\*\*PAGE 157\*\*]

"Субботы" Логиновых

Уже длительное время, каждую последнюю субботу месяца /поистине с постоянством Павловских музыкальна вечеров/ на квартире инженера И. Логинова проводятся выставки художников и чтения современник поэтов. В одну из последних суббот отмечалась память художника, коллекционера Г. А. Эндера, умершего осенью 1977 г. С воспоминаниями, посвященными этому замечательному человеку, выступили друзья и ученики. Будучи художником-дизайнером в институте промышленной эстетики, Г. А. Эндер вел большую и бескорыстную работу по обобщению опыта русского супрематизма. К сожалению, как уже упоминалось, судьба его коллекции и значительного архива, заключенного в фонды Русского музея, внушает опасения.

К достоинствам логиновских "суббот" следует отнести то, что эта гостеприимная квартира последнее время предоставляет свои стены для показа работ молодых художников, опоздавших по своей молодости экспонироваться на больших и шумных выставках 1974-76 гг.: Вики и Алены Забелиных, В. Трофимова, С. Сергеева, И. Бройтмана, К. Миллера, В. Дубяго, В. Скродениса и др.

Наряду с "молодыми" здесь можно увидеть работы художников старшего поколения. Выставки их чаще всего организуются тематически. Так были проведены выставки "городской пейзаж", "автопортрет", "портрет". Последняя из логиновских экспозиций была посвящена женскому портрету неофициальных художников. На выставке выступили поэтессы Татьяна Михайлова и Марианна Козырева.

Подобного рода явления несомненно следует всячески приветствовать. Дома, где осуществляются вечера-чтения, вечера-выставки, – это то, что расширяет возможности существования

[\*\*PAGE 158\*\*]

культуры, особенно культуры независимой. Хотя при этом нельзя закрыть глаза на то, что в этих условиях культура нередко начинает зависеть от чисто вкусовых моментов, приобретает определенную салонность. Но, думается, это неизбежные издержки роста. Чем больше будет площадок для современного неофициального искусства, чем больше будет коллекционеров, чем больше будет людей, просто знакомых с этим искусством и его проблемами, тем менее ощутимы будут эти издержки. Хочется надеяться, что этот слой, пока еще тонкий, как пленка на поверхности воды, в дальнейшем будет крепнуть. Мы приветствуем людей, заболевших благородной страстью собирательства, живого, немuseumного приобщения к искусству, людей, преодолевающих бездуховное потребительство, ищущих выхода к активному участию в современности, в сотворчестве!

[\*\*PAGE 159\*\*]

Экспозиция тридцати одного.

4 марта состоялась однодневная выставка в ДК завода им. Калинина на Васильевском острове. Приняли участие 31 художник с общим числом 212 работ в разных техниках, кроме того, были экспонированы художественные фотографии Валентина Марии. Большая часть выставяющихся работ принадлежала художникам, чьи имена уже достаточно известны тем, кто следит за выставками неофициального искусства: В. Афанасьев, А. Басин, А. Белкин, Г. Богомолов, Р. Васми, В. Видерман, Е. Горюнов, М. Иванов, И. Иванов, И. Кириллова, В. Кубасов, А. Мамонова, А. Маслов, Н. Любушкин, В. Овчинников, Ю. Петроченков, В. Шагин. Значительное место в экспозиции было занято работами стерлиговцев, которые выступали "монолитно", намеренно не подписывая своих работ /судя по присутствующим работам, экспонировались вещи Г. Зубкова, В. Смирнова и М. Цэруща/. Приятно было видеть на этой выставке, лицо которой определилось лишь за полчаса до открытия, работы целого ряда авторов, о которых можно сказать – "иных уж нет, а те далече": Т. Кернер, Е. Рухин, А. Арефьев. Впервые на публичной выставке появились те, кого можно было видеть пока лишь на небольших квартирных выставках: Армен /Л. Аветисян/, В. Бобров, Л. Вяземский, Д. Шагин, Вик. и Алена Забелины, В. Шинкарев. К сожалению, многие молодые авторы, представляющие несомненный интерес, просто из-за скоропалительности выставки попасть на нее не сумели.

Было бы полезно для них и небезинтересно для зрителей увидеть смену тех, кто начинал независимое художественное движение, особенно если учесть изрядную убыль "стариков" в силу известных причин.

[\*\*PAGE 160\*\*]

Не смотря на экспромтный характер выставки, на кратковременность ее существования, не взирая на то, что о ней не было /как обычно в таких случаях/ никакого публичного оповещения, – зрителей было много. Пришли не только друзья художников и друзья друзей. Были и художники из ЛОСХа, артисты, музыканты, киношники, официальные литераторы, коллекционеры, врачи, инженеры и студенты. Появление этого зрителя, расширение его круга не может не радовать. Это доказывает, что в Ленинграде далеко не случайно образовалось значительное ядро независимой культуры, что город сохраняет свое признанное значение культурного центра, свои традиции непрерывного развития, – опираясь на внимательного и благожелательного к новому зрителя, слушателя, читателя, просто думающего человека.