

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**COVER**]

1

ТРИДЦАТЬ СЕМЬ

журнал о культурной и религиозной
жизни

номер пятнадцать
август 1978
ленинград

[**CONTENTS**]

2

37 – №15 Ленинград 1978 г.

Содержание.

Московский концептуализм.

Лев Рубинштейн

"Из двух книг".

Предисловие М. Шейкнера.

Б. Г.

Московский романтический концептуализм.

Поэзия.

Всеволод Некрасов

Ленинградские стихи

Пушкин и Пушкин

Картинки с выставки Ильи Глазунова

Философия и религия

Т. Горичева, Б. Иноземцев

Феноменологическая переписка

Христианство и искусство

Интервью с ленинградским художником Анатолием Васильевым

Е. Шифферс

У церковной паперти

Ж.-К. Маркаде

Икона как зеркало трисолнечного света Православия

Хроника

Редакторы:

Татьяна Михайловна Горичева

Виктор Борисович Кривулин

Евгений Александрович Пазухин

Технический редактор

Вадим Иванович Филимонов

Телефон редакции: 233-00-41

Авторские права резервируются

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 1**]

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 2**]

4

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ
теория и практика

[**PAGE 3**]

5

Писать предисловие к нижеследующей публикации весьма и весьма затруднительно. И по многим причинам. Прежде всего, не удастся определить жанр, в котором работает автор. Назвать его тексты поэтическими – значило бы слегка обидеть тех, чьи произведения лежат в условных рамках "традиционной" поэзии, читателей, да и самого автора.

Говорить о противопоставленности предлагаемой подборки "традиционной" поэзии – значит сводить к минимуму ее /подборки/значение, так как основной смысл ее состоит именно в безотносительности, явно отрицающей возможность рассмотрения этих вещей в качестве чисто формального эксперимента.

Наконец, невозможно укрыться за громко и часто звучащее в последнее время понятие "концептуальное искусство" – не для того же пишется предисловие, чтобы расписаться в собственном бессилии перед лицом некоего нового явления.

Вторая существенная трудность состоит в том, что тексты, входящие в подборку, принципиально не нуждаются ни в каких комментариях, расшифровках, идейных базисах, поскольку все это, как кажется, заключено в них самих. Скорее уже ощущается потребность некоторого эмоционального осмысления этих формально очень жестких и внешне сухих словесных построений.

Откуда же берется эта потребность, как возникает она в той форме, которой с таким трудом и столь редко удается достичь даже современной лирике?

Главным в ответе на этот вопрос я считаю появление в тексте, выглядящем вполне "автоматическим", живого и интересного содержания.

Не желая слишком углубиться в трактовку этого содержания, скажу только, что последовательная разработка той или иной синтаксической фигуры современного языка, раскрывающая ее выразительные возможности, во-первых, богата отнюдь не только лингвистическим, но и глубоко эстетическим смыслом, во-вторых, увлекательна и красива. Наблюдение за этой вариацией на заданную тему захватывает. На некоторое время. Затем внимание ослабевает, развитие прекращается, текст становится избыточен. Возникает потребность в сюжетном

[**PAGE 4**]

6

повороте. И, как правило, она удовлетворяется. Текст снова оживает.

Анализировать здесь средства и приемы периодического умертвления и оживления словесной ткани, которыми пользуется автор, мне кажется неуместным, хотя сами по себе они интересны. Важно другое. Обращение к читателю, принимает ли оно категорически императивную или совершенно обезличенную форму, опирается не на какое бы то ни было внятное содержание, но на бесспорность существования языка и безусловность речепорождения и речевосприятия. Это обращение пробивается сквозь плотный слой скептического недоумения и вдумчивого безразличия и заставляет реагировать. Причем, реакция может принимать, я думаю, самые неожиданные формы и далека от общих размышлений о происхождении и перспективах того, что делает автор. По крайней мере отчетливо ощущается большая внутренняя обязательность и большая внутренняя свобода делаемого им.

Спонтанность и эмоциональность реакции на этот жесткий, прерывистый, но ритмичный монолог, который представляет собой творчество Л. Рубинштейна, как мне кажется, должны удовлетворять автора и указывают на оправданность и значимость задач, которые он перед собой ставит.

"Программа Работ" – серия, состоящая из пяти книг (программ): "Autocodex-74", "Новый Антракт (Номинативная и императивная программы)", "Очередная программа", "Каталог комедийных новшеств", "Это все".

Настоящая публикация включает фрагменты из первой книги ("Autocodex-74") и целиком последнюю ("Это все").

М. Шейнкер

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" № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 5**]

7

Лев Рубинштейн
Из "Программы работ"
(1974-1976)

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" № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 6**]

8

Из книги "Autocodex-74"

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 7**]

9

Три композиции:

[**PAGE 8**]

10

Композиция -1

1. Основной мысли неустоявшиеся признаки
2. Основных сомнений великое множество
3. Основных значений неверные истолкования
4. Оставшихся в живых растерянные фигуры
5. Отдаленной тревоги размороженный хребет
6. Притворной мудрости неприятный оттенок
7. Порождающего знака неопределенные возможности
8. Грозное порою благословенное наследство
9. Вечерней печали теплые прикосновения
10. Цветущих лет цветущее наследство
11. Предельной мысли тяжелый труд
12. Безлюдной проповеди тяжкая оскомина
13. Беззубой старости патологическая боязнь
14. Беззастенчивого вмешательства в чужие дела конкретные причины
15. Бесправного существования в среде безнаказанно лжесвидетельствующих неизбежное зло
16. Безвыходных положений обычное состояние
17. Безумных лет угасшее веселье
18. Безмерной радости розоватый оттенок
19. Великих возможностей великое множество
20. Основной мысли верное направление
21. Различных действий неизвестные последствия

[**PAGE 9**]

Композиция - 2

1. Жалок полет наяву
2. Сладко прикосновение истины
3. Трижды сладко возвращение в словесное лоно
4. Тверды взгляды обращенные вовнутрь
5. Едва различимы в речевой стихии признаки ясновидения
6. Неисповедимы пути - - -
7. Забыты прежние интересы
8. Бесправно существование в среде безнаказанно лжесвидетельствующих
9. Недопиты в кубках вины
10. Приятно обращение внимания на траву
11. Приятны интересные вещи
12. Жалок полет наяву
13. Неприятны неоправданные суждения
14. Хороши оправданные моменты
15. Нехороши неоправданные
16. Жалок полет наяву
17. Чуден объект созерцания при хорошем освещении
18. Чудовищна претензия одного на универсальность предлагаемой модели
19. Ужасна неподготовленность многих к восприятию разного рода сообщений
20. Невесом вечер и поныне
21. Велик день ознаменованный реальным событием
22. Жалок полет наяву
23. Уныл путь романтически настроенного деятеля
24. Одинок снег в городской обстановке
25. Високосен каждый четвертый год

[**PAGE 10**]

12

Композиция-3

1. Споем
2. Выдохнем и вдохнем от полного права называния имен
3. Споем

4. Окажемся в разных местах
5. Выдохнем и вдохнем от вновь нарожденной стихии телесного братства
6. Окажемся в разных положениях
7. Выдохнем и вдохнем
8. Остановимся вовремя
9. Споем

10. Поступим как и должно поступить

11. Воздержимся от поспешных выводов
12. Возрадуемся каждый на другого
13. Воспечалимся каждый о другом
14. Воздадим каждому по делам его
15. Восполним образовавшиеся пробелы

[**PAGE 11**]

16. Воспечалимся воспоем и восплачем над бывшей теснотою страстей ныне
разрядившейся и непрочной

17. Воздадим должное

18. Возникнем из ничего

19. Возглавим движение

20. Воспечалимся, воспоем и восплачем над кручиною настоящего перед пучиною
общего согласия под личиною ожидания

[**PAGE 12**]

21. Воспроизведем некоторые общие моменты

22. Воспроизведем сцены:

общего согласия;
ожидания;
настоящего;
будущего;
немного укора;
неуемной радости;
эротического вожделения;
смертной тоски;
бескорыстного участия;
пленительного счастья;
деревенского пожара;
деревенского праздника;
верховой езды;
мещанского быта;
общего согласия;
ожидания;
чего угодно

[**PAGE 13**]

15

23. Воспечалимся воспоем и восплачем
24. Споем
25. Сделаем все что сможем
26. Уступим диктующим силам обетованных времен
27. Условимся о некоторых вещах
28. Выдохнем и вдохнем
29. Остановимся вовремя
30. Споем

31. Поступим как и должно поступить

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 14**]

16

Свидетельство об М.Х.С.Р.К.С.Х.М.К.Р.:

[**PAGE 15**]

1. Междометие "О"
2. Произнесение междометия "О"
3. Элегически-мечтательное произнесение междометия "О"
4. Руководство для трех других произнесений междометия "О"

5. Руководство для четырех различных произнесений междометия "О"

6. Выражение скованности
7. Скованность выражений
8. Скованность по рукам и ногам
9. Неудовлетворенность по поводу скованности выражений скованности по рукам и ногам

10. Человеческие отношения
11. Небесный промысел
12. Чистота человеческих отношений
13. Неисповедимость небесного промысла

14. Новое осмысление чистоты человеческих отношений
15. Новое осмысление неисповедимости небесного промысла
16. Новое жилище
17. Неудовлетворенность посещением нового жилища
18. Дорогое удовольствие
19. Бессмысленный и тусклый свет

[**PAGE 16**]

18

20. Холодная и горячая вода
21. Горячие и холодные отношения
22. Человеческие отношения

23. Отношение к материалу
24. Новое отношение к материалу
25. Пути нового отношения к материалу
26. Поиски путей нового отношения к материалу
27. Описание поисков путей нового отношения к материалу
28. Способы описания поисков путей нового отношения к материалу

29. Дом который построил Джек
30. Человек который не знает что делать
31. Человек у которого нету точек приложения
32. Человек под которым подразумевается реальное лицо

33. Реальная основа для человеческих отношений
34. Точки приложения в духовном общении

35. Поля духовного общения

36. Создание полей духовного общения
37. Почва для создания полей духовного общения

[**PAGE 17**]

19

38. Почва чрезвычайно жиреет от трупного удобрения
39. Симметрия воспринимается с первого взгляда
40. Моча здоровых людей слабо люминесцирует в темноте
41. Иначе расставленные слова обретают другой смысл
42. Худые старики покрепче
43. Симметрия воспринимается с первого взгляда и основана на то, что во-первых, нет резона без нее обходиться
44. Моча здоровых людей слабо люминесцирует в темноте вследствие происходящих в ней реакций
45. Иначе расставленные мысли производят иное впечатление
46. Потом чернеют, сукровица из них сочится
47. Во-вторых, человеческое тело тоже симметрично
48. Клетки, или как их там, конечно продолжают жить
49. Именно поэтому мы привержены к симметрии в ширину, но не в глубину и высоту

50. Во всяком случае почва чрезвычайно жиреет от трупного удобрения; кости, мясо, ногти, костехранилища
51. Иероглифическое выражение
52. Фактически вечная жизнь
53. Иероглифическое выражение окружающей природы
54. Противоречия
55. Описание человека
56. Состояние человека
57. Описание человека: зависимость, жажда независимости, надобности
58. Состояние человека: непостоянство, тоска, тревога
59. Противоречия. – Человек по своей природе доверчив, недоверчив, робок, отважен

[**PAGE 18**]

20

60. Моча здоровых людей слабо люминесцирует в темноте
61. Иероглифическое выражение окружающей природы в освещении фантазии и любви

62. Преобладание неавторского текста
63. Перечисление источников неавторского текста:
64. Фр. Шлегель;
65. Блез Паскаль. "Мысли". №№ 23, 28, 125, 126, 127;
66. "Meo sa e ", т. 6, №7, с. 1;
67. Дж. Джойс. "Улисс". – "Похороны Патрика Дигнема";

68. Авторский текст: Лев Рубинштейн. "Ряд предложений для прозы".

69. Почва для создания полей духовного общения
70. Создание полей духовного общения

71. Поля духовного общения

72. Природа полей духовного общения
73. Постигание природы полей духовного общения
74. Пути к постижению природы полей духовного общения

75. Пути защиты от обвинения в схоластическом словоблудии
76. Защита от обвинения в схоластическом словоблудии
77. Обвинение в схоластическом словоблудии
78. Схоластическое словоблудие

[**PAGE 19**]

21

- 79. Бессмысленный и тусклый свет
- 80. Безрадостное существование
- 81. Безлюдная проповедь
- 82. Беззастенчивое вмешательство в чужие дела
- 83. Безвыходное положение

- 84. Ожидание перемен
- 85. Ожидание величайших перемен
- 86. Радостное ожидание перемен
- 87. Радостное ожидание величайших перемен

- 88. Неподготовленность к переменам
- 89. Неподготовленность к таковым переменам
- 90. Неподготовленность многих к таковым переменам
- 91. Беспокойство по поводу полнейшей неподготовленности многих к таковым переменам

- 92. Свидетельство об М.Х.С.Р.К.С.Х.М.К.Р.:

[**PAGE 20**]

22

93. М.Х.С.Р.К.С.Х.М.К.Р. – это, во-первых, радостное ожидание величайших перемен, во-вторых, – беспокойство по поводу полнейшей неподготовленности многих к таковым переменам

94. Декабря тысяча девятьсот семьдесят четвертого года

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" № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 21**]

23

"ЭТО ВСЕ"

1976 год

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 22**]

24

ЭТО BCE

[**PAGE 23**]

ЭТО ВСЕ строится _____ (на чем?)
– связано _____ (с чем?)
– апеллирует _____ (к чему?)
– значит _____ (что?)
– выражает _____ (что?)
– объясняется _____ (чем?)
– порождено _____ (чем?)

[**PAGE 24**]

26

ЭТО ВСЕ относится _____ (к чему?)
– усугубляется _____ (чем?)
– напоминает _____ (что?)
– взывает _____ (к чему?)
– исходит _____ (из чего?)
– уходит _____ (куда?)
– дает _____ (что?)

[**PAGE 25**]

ЭТО ВСЕ заслуживает _____ (чего?)
– находится _____ (где?)
– приводит _____ (к чему?)
– содержит _____ (что?)
– уступает _____ (чему?)
– совместимо _____ (с чем?)
– несовместимо _____ (с чем?)

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 26**]

28

ЭТО ВСЕ

(ЧТО?)

[**PAGE 27**]

29

ЭТО ВСЕ –

- абсолютизация данного случая;
- автоматическая реакция на зарождающийся автоматизм;
- аккумуляция возможностей, не всегда реализуемых;
- апелляция то к одному, то к другому;
- апология данного случая;
- артистизм, конструирующий поведение;
- безусловная необходимость данного случая;
- бесконечная цель предчувствий, регулируемая немалыми усилиями;
- бесплодные манипуляции с памятью, приносящие лишь временное умиротворение;
- внутренние и внешние сходства и различия;
- возникновение сил, значительных, но пока безымянных;
- второе или даже третье предисловие к новому виду деятельности;
- гадания неизвестным способом;
- голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами;
- гром среди ясного неба или что-то в таком роде;

[**PAGE 28**]

- далеко не полный реестр случайностей;
- дела уступчивой памяти;
- деятельность, направленная на создание универсального знака данной деятельности;
- единственная возможность чего бы то ни было;
- естественное состояние, сверхъестественно интерпретируемое;
- естество, управляемое конструктивным принципом, собою же и порожденным;
- жертвенность, требующая оснований;
- жесткость системы ограничений, не всегда соблюдаемая;
- жреческий диктат под видом предоставления полных прав;
- занятие, лишённые реального смысла;
- зерна невиданных предчувствий, пока безымянных;
- зимы, следующие одна за другой;
- игра возможностей, обусловленная ходом событий;
- иллюминация в честь безымянного торжества;
- искренность, нуждающаяся в доказательствах;

[**PAGE 29**]

31

- карманное мифотворчество, дающее лишь временное умиротворение;
- ключ ко многому, но не ко всему;
- крайние случаи в роли повседневных;
- лавина предчувствий, обрушившаяся ни с того ни с сего;
- личное дело каждого, но никак не общее дело;
- ложность положений, не всегда фиксируемая;
- междуцарствие идей, узаконенное самим ходом событий;
- меланхолическая селекция предоставленных возможностей;
- механистическая греза об утраченных представлениях;
- молчание, претендующее на широчайший диапазон значений;
- направленность на объект, не всегда фиксируемая;
- напрасные ожидания, порождающие небезынттересные побочные эффекты;
- настойчивое напоминание об одном и том же;
- осознание целого ряда возможностей;
- осознание целого ряда необходимостей;
- осознание целого ряда порождений;
- отношение к объекту, не всегда определимое;
- очередная попытка продвинуть произвольно вводимые понятия;
- очередная программа;

[**PAGE 30**]

32

- переживание реальных состояний, событий, положений и т. д.;
- пир во время безымянных бедствий;
- плач о нереализованных возможностях;
- положение вещей, обусловленное самим ходом событий;
- постепенное узнавание объекта;
- постоянная смена положений, состояний, объектов и т. д.;
- постоянство, проявляемое по отношению к самым неожиданным вещам;
- предельная направленность на объект, не всегда фиксируемая;
- предисловие к новому виду деятельности, второе или даже третье по счету;
- радость, не знающая границ;
- реестр некоторых возможностей и не более того;
- реестр некоторых обстоятельств, объектов, положений и не более того;
- результат многих мытарств и не более того;
- ритмическая организация чувственного опыта и не более того;

[**PAGE 31**]

- система дистанций, пересматриваемая каждый раз заново;
- слабые мерцания понятийных контуров;
- сумма факторов, не всегда фиксируемых;
- тайные знаки фатального оцепенения, замечаемые то тут, то там;
- театр, целиком построенных на жестах понимания и одобрения;
- тяжесть предчувствий, не всегда фиксируемых;
- узнавание путем называния;
- упорядочение страстей, подлежащих упорядочению;
- условия игры, не всегда оговоренные;
- установление понятийного единства каждый раз заново;
- феноменология данного случая;
- фиксация различных возможностей, факторов, отношений и т. д.;
- фокусы с частичными разоблачениями;
- холодное отрицание некоторых факторов существования, насколько это возможно;
- хороший повод для волеизъявлений;
- целый мир, имя которого так и вертится на языке;

[**PAGE 32**]

34

- часть самого субъекта, причем весьма значительная часть;
- череда порождений, определений, дел, попыток, имен и т. д.;
- честь быть представленным самому себе;
- широкое поле возможностей, тяготеющее к самоограничению;
- шум, то нарастающий, то угасающий по мере приближения или удаления его источника;
- щедрые подношения, принимаемые с явной оглядкой;
- эксплуатация спонтанно возникающих сил;
- энергия затаенной тоски, исподволь питающая все это;
- эстетизация поведения как такового;
- юродство и кликушество, прорывающиеся то тут, то там;
- явное стремление зафиксироваться на гребне данного случая;
- ясное осознание свободы выбора, подчас игнорируемое;

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 33**]

35

ЭТО BCE

[**PAGE 34**]

36

ЭТО ВСЕ так же

- необходимо;
- говорит само за себя;
- органично;
- предельно направлено на объект;
- комедийно;
- близко к истине;
- всесильно;
- бьется наподобие рыбы;
- мало с чем сопоставимо;
- уходит корнями, бог знает, куда;
- остроумно;
- позлащено печалью;
- предопределено всем ходом событий;
- вертится на языке у многих;
- безусловно;
- прозрачно;
- отлично от всего прочего;
- любопытно;
- пронзительно;
- притягательно;
- не мыслимо без продолжения;
- отторжено от плоти;
- явно;
- ускользает из рук;
- верно,

[**PAGE 35**]

_____, как и

- относительно;
- случайно;
- предельно направлено на объект;
- комедийно;
- лежит на поверхности;
- похоже на все сразу;
- бьется наподобие рыбы;
- осторожно;
- мало с чем сопоставимо;
- плоско;
- позлащено печалью;
- бессильно что-либо объяснить;
- условно;
- вертится на языке у многих;
- несостоятельно;
- призрачно;
- неинтересно;
- темно;
- легко предсказуемо;
- не мыслимо без продолжения;
- явно;
- отторжено от плоти;
- неоправданно;
- ускользает из рук;
- ничего не значит;

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 36**]

38

ЭТО BCE _____

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 37**]

39

ЭТО ВСЕ, что _____

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 38**]

40

ЭТО ВСЕ, что может быть;

[**PAGE 39**]

41

ЭТО ВСЕ, что может

- означать;
- выражать;
- напоминать;
- взывать;
- давать;
- уходить;
- приходить;

– что может

- именоваться;
- варьироваться;
- интерпретироваться;
- осознаваться;
- оцениваться;
- восприниматься;
- объясняться;
- обсуждаться;

–

– чего можно

- не знать;
- не воспринимать;
- избегать;
- не признавать;
- опасаться;
- не подозревать;
- не слышать;
- не видеть;
- не хотеть;

[**PAGE 40**]

42

– чему можно

- доверять;
- удивляться;
- не доверять;
- учиться;
- предпочесть что-либо;
- быть обязанным;
- радоваться;
-

– что можно

- обсуждать;
- объяснять;
- варьировать;
- воспринимать;
- интерпретировать;
- осознавать;
- оценивать;
- знать;
- видеть;
- делать;
- знать наперед;
- уметь;
- слышать;
- предполагать;
- чувствовать;
- замечать;
- любить;

[**PAGE 41**]

43

– ЧЕМ МОЖНО

- дышать;
- проникнуться;
- пренебречь;
- наслаждаться;
- манипулировать;
- жить;

– О ЧЕМ МОЖНО

- думать;
- говорить;
- печалиться;
- слышать;
- тревожиться;
- улавливать;
- догадываться;
- умалчивать;
- условиться;
- догадаться;
- умолчать;

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 42**]

44

ЭТО ВСЕ, что есть;

[**PAGE 43**]

45

ЭТО ВСЕ,

- что нам предстоит;
- что нас трогает;
- что нам надо;
- что нами движет;
- что имеет к нам отношение;

ЭТО ВСЕ,

- чего мы касаемся;
- чего мы стоим;
- чего мы боимся;
- чего нам не хватает;
- чего мы не замечаем;
- с чего нам следует начать;
- с чего мы начнем;

ЭТО ВСЕ,

- чему мы рады;
- чему мы обязаны;
- чему мы доверяем;
- чему мы научились;
- к чему привязаны;

[**PAGE 44**]

ЭТО BCE

1. _____
 2. _____
 3. _____
 4. _____
- _____
- _____
- _____
- _____
- _____

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 45**]

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 46**]

49

ЭТО ВСЕ

МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Сочетание слов "романтический концептуализм" звучит, разумеется, чудовищно. И все же я не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве.

Слово "*концептуализм*" можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного временем и местом появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет обозначать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус, и т. д. Возникновение "модернизма" или искусства "авангарда" разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлективной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано – общность распалась. И художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как "представляющим" и объектом как "представляемым", а различие между произведением искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире, на равных правах с ним. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все же остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством.

Негодование публики

[**PAGE 48**]

– 51 –

стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное принятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло – и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т. е. условность сходства произведения изобразительного искусства /а изобразительны – все искусства / с изображенным объектом, базировавшаяся на "природном" тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различения между художником и нехудожником, т. е. в условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось, – все остальное в порядке: художник все, т. е. в точности все объекты, способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность – и прекрасно. Но этому выводу противоречат два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, – в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличие от функционирования предметов другого рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т. е. становится "концептуальным". Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т. е. сферы понятия /или "концепта"/ искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть непосредственным, то только естественно, что оно стало "концептом". Правда, вновь возникает вопрос: а куда же девалось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, что едва ли это так, но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т. е. оно должно содержать в себе ясные критерии своего существования как искусства. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура,

[**PAGE 49**]

– 52 –

но в принципе это всегда возможно. Произведение искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается произведению искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики. Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства "непонятны без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть метаязыком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако прозрачность прозрачности разнь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность – это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на фаворский Свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и специфический "лиризм" и "человечность" искусства – и на это претендуют даже те, кто давно и счастливо от всего этого отделался.

Вот это единство общемосковской "лирической" и "романтической" эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной /или почти достаточной/ ясностью в эмоциональной сфере Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом называли, скажем, Ива Клейна – французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляемому земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания. Западные художники 70-х годов противопоставляют "концептуализм" и "аналитический подход" бунтарским настроениям шестидесятых годов. В те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый "отдельным человеком" в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно "избранности" и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 70-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающего, наряду с другими профессиями, определенными приемами,

[**PAGE 50**]

– 53 –

целями и границами. Искусство стало определяться операционально: что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подразумевает форму академизма, так как устанавливает для художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или как сейчас говорят, *media*, внутри которой художник работает. Романтическое метафизическое и прочие направления в искусстве также обладают своей практикой, и кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т. д. ТО ЕСТЬ "романтическое" понимание искусства обладает своей фактичностью, и сводить его к иллюзии означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачивает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т. е. свою соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповая, как прежде, на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве самого за себя говорящего откровения.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство – лишь совокупность приемов, "цель" которых утрачена. "Романический концептуализм" в Москве – это, следовательно, не только свидетельство сохранившего единства "русской души", но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т. е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что конституирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется, довольно искусственно можно отнести к романтическим концептуалистам.

I. ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

При первом же знакомстве с текстами Льва Рубинштейна бросается в глаза их сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перформативны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Есть, впрочем, и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты членятся на описания и приказы.

[**PAGE 51**]

– 54 –

Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получение информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их структуру. Таковы же на первый взгляд тексты-алгоритмы Льва Рубинштейна. Единство текста конституируется не единством дескрипции или единством описываемого предмета, а единством действия – невербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит – что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того, как чтение продолжается, а мир остается тем же самым, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного, – и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. Т. е. не то что точны, а – subtilны, рафинированы и попросту романтичны. Да, романтичны.

Например, в "Каталоге комедийных новшеств" /сентябрь 1976/ мы читаем: "Можно прозреть причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность."

"Можно приглядываться друг к другу с такой настороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры."

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это "можно". От него веет ужасом невозможного. Расчленение этого романтического "можно быть невозможным" на изолированные указания лишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания. Перформативное "можно", приходящее на смену описанию "героя, который может" и с которым бессознательно и иллюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней механистичности романтического дискурса и вызов, обращенный к читателю осознать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между "можно делать" и "можно прочесть".

В тексте "Это всё" конституирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Этот текст – своего рода "Анти-Гуссерль". Описание дается внутри того пространства языка, которое

[**PAGE 52**]

– 55 –

образовано как бы его /языка/ собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

"Это всё" – лавина предчувствий, обрушившихся ни с того ни с сего

.....

– голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами" и т. д.

Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то настолько же легко понимаем "то, что в них говорится", насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный "внелитературный" опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей. Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л. Рубинштейн оставляет вопрос открытым: можно ли в нем жить или только в нем читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в "этом всем",

что строится
связано
анализирует
значит
выражает
объясняется
порождено
относится
усугубляет – и т. д.

Налицо бесконечность конституирования, вопиюще противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания в чтении. Сама бесконечность конституирования романтична. Романтична и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых с одного взгляда читателем, но неразложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературного языка не дало им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного: чтения. Все приказы свелись к одному приказу: читать.

Так мы находим следующий текст /"Новый антракт", 1975/:

– Читайте, начиная со слов

"К молчанию в известные минуты прибегают многие."

и т. д.

до слов

"Автор преуспевает в молчании."

[**PAGE 53**]

– 56 –

Итак, читатель читает, и автор молчит. И далее мы видим в том же тексте:

– "Переверните страницу"

или

– "см. дальше", написанное в конце страницы

или

– "читайте следующее:

"Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда."

Мы знаем теперь, что за алгоритм перед нами. Это алгоритм чтения. Единственное дело, в котором нам дается "это все" и в котором оно делается "можно", – это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора перелистываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте....." и вещи станут знаками поэтического ряда."

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая явными отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непроницаем и прозрачен: он не требует интерпретаций.

Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание – усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Процесс чтения обнаруживает у Льва Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст – это то, что делают, когда его читают: перелистывают, водят глазами и "воображают". Романтическое воображения хотя и ставится здесь на место /в позу читающего/, но зато оно снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо. В "Программе работ" /1975/ не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. "Программа" очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т. е. романтическая субъективность как таковая. И в "Программе" мы читаем:

– " – В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов Программы считать словесное их выражение частным случаем реализации, или фактом литературного творчества."

Так отождествляются два императива: читать и писать. Литература обладает собственным бытием, собственной реальностью и "реализацией", тогда как иная "реализация" фактически невозможна" – иными словами, всегда невозможна.

Тексты Льва Рубинштейна – это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность.

Как осознание практики романтического эти тексты выводят вместе с тем

[**PAGE 54**]

– 57 –

за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть. И в то же время они со всей трезвостью расставляют для него вехи тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и недостижимы никаким иным путем.

II. ИВАН ЧУЙКОВ

Иван Чуйков – художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле этого слова есть нечто, не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, чем она сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видимым обликом вещей наука обнаружила нечто иное – атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тожественное и нетождественное утратили былую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманным покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии; т. е. внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Эта задача породила то, что мы называем авангардным искусством. Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некой другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на

[**PAGE 55**]

– 58 –

атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски, либо уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет вглубь представления, разрушая иллюзию – он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией, за которую не может преступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтягивает пленкой пейзажа параллелепипеда и непроницаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одинокого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж – это вид, понятый как этап познания. Следующий этап познания – это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж – это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т. е. иллюзия искусства.

Непреодолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выявляет материальный субстрат романтической субъективности – тонкий слой краски, нанесенной на поверхность анонимного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим и безвиден по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер, – "имеющееся под рукой". Пустота за пленкой "настоящего" пейзажа, окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако в качестве материального носителя пленки "искусства" этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

Итак, выявлена роль иллюзии, институализированной в искусстве, как охраны и защиты. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в

[**PAGE 56**]

– 59 –

этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному развертыванию самой романтической картины.

Упомянутые выше работы остаются, однако, отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: наблюдаем ли мы совершаемый художником со всей серьезностью жест охраны и защиты или художник демонстрирует нам трансцендентальные условия такого жеста, т. е. чистую возможность существования романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно, сам по себе параллелепипед /как и вполне анонимное окно/ кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, скорее, взят, следовательно, здесь в качестве наглядного примера и мог быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т. е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так, естественно, возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому развертыванию заново самой романтической картины.

Предлагаемое И. Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути дела же искусство есть всегда выход к вещам самим по себе. Не в том смысле, разумеется,

[**PAGE 57**]

– 60 –

что оно само становится вещью, но в том смысле, что оно свидетельствует нам о вещах, как они есть поистине. Так если И. Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит вам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусство обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства – истинное. И здесь возникает вопрос: принадлежит ли оно еще искусству или выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу.

Возможно, что именно этот парадокс и остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся истины искусства средствами самого искусства до конца. Создается впечатление, что сам И. Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То, что, однако, непреодолимо в искусстве – это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание есть всегда иллюзия, т. е., что истинное созерцание невозможно и всякое созерцание должно обосновываться невидимым /иначе говоря, рассуждением/ и значит оставаться в рамках романтического, лишая самого себя права на истину. На деле же осознание искусства, т. е. наличного искусства как иллюзии, было всегда для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самим вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустранима, как и сама История.

Иван Чуйков совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического /как и подсказывало возникшее раньше подозрение/, а путем его дальнейшей экспансии. В работах "Углы" и "Зоны" И. Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексю. Он возвращает в этих работах замкнутому помещению – комнате – его ритуальный и мистический смысл. /Вспомним: красный угол, счастливые и несчастливые стены, место для домашних богов и т. д./ "Углы" и "Зоны" так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность "жилплощади". В то же время возникает риск неузнанности и нехудожественности, что и означает подлинный выход за пределы рефлексии.

Комната, в отличие от ящика, взывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушаемого созерцаемого, не отсылающий

[**PAGE 58**]

– 61 –

ни к какому стереотипу и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний /их игра при движении зрителя и т. д./ не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что отказав искусству в праве на истинное созерцание, Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклинающего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время – искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.

III. ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от "жизни", т. е. от изображения жизни, преисполнилось вместе с тем и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, и если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь – это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т. е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз – эти примеры художественного прожектёрства общеизвестны. В 50-60-х годах желание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Агрессивность искусства, однако, с самого начала встретила противодействие. И действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором он живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотнесения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством практику, что делает его вновь зависимым от "жизни", она осуществляет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда анахронична, т. к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически преодоленной форме. В наше время искусство более, чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращается за помощью к сфере профанического.

[**PAGE 59**]

– 62 –

Поза превосходства над "серостью жизни" утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому – творчество Франциско Инфантэ. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфантэ – это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действ. Но акции, организуемые Инфантэ, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фиксации.

Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотография представляла вещи "как они есть". Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своезаконным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не "означающее", а "означаемое", т. е. не "план выражения", а "план содержания", и фотография является нам как достоверное свидетельство иной жизни. Уже не агрессия здесь господствует, а мечта и ностальгия. Перформанс у Инфантэ весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом определении человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т. д., то Инфантэ представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от приевшейся стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфантэ – это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир – это мир подозрений, потому что технология – это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфантэ привлекательной – это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано – просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфантэ модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить

[**PAGE 60**]

– 63 –

его. И это делает наконец приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфантэ возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

4. ГРУППА "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ" /НИКИТА АЛЕКСЕЕВ, АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ и ДР./

Искусство перформанса представлено в Москве также и группой "Коллективные действия". Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны. /Описание их приложено далее/. Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаются разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звучание, число фигур и т. д. Особенностью всех этих работ является зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый "лиризм". Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так художники оставляют под снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разрисованную палатку и т. д. Эффект, который производит подобного рода случайные встречи, отсылают к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чьего-то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выводящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы "Коллективные действия" стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече /или находке/, которая вынудила бы его к истолкованию. Правда, следует сказать, что современного человека едва ли можно подтолкнуть к такому истолкованию, которое поставило бы под вопрос его дальнейшую судьбу, как это случалось, скажем, с героями рыцарских романов. Скорее возможен выбор между истолкованием встреченного факта как произведения искусства или как не заслуживающей внимания случайности. Поэтому значение происходящего, быть может, следовало бы сначала выстроить, поместив соответствующее событие в раскрытое для зрителя смысловое единство. Т. е.

[**PAGE 61**]

– 64 –

нужно, быть может, вначале написать для зрителя тот рыцарский /или любой другой/ роман, внутри которого истолкование загадочного события могло бы стать подлинным приключением.

После предпринятого выше анализа творчества нескольких современных московских художников естественно возникает вопрос: что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли говорить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, но, к сожалению, полусознанно, так что необходима интерпретация, для того чтобы правильно видеть.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово "культура" происходит от слова "культ". Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранительница первоначального откровения и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о "внутреннем мире художника" и т. п. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаруживающаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении мира иного. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл новую желанную область, и бояться и ненавидеть за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России – это магия.

Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряжены. Во всяком случае

[**PAGE 62**]

– 65 –

мир иной – это не прошлое и не будущее. Это, скорее, то присутствующее в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И по существу то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для равных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насквозь проникнуты понимаем искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая представленность /откровение, несокрытость/ или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования, – в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 63**]

66

ПОЭЗИЯ

[**PAGE 64**]

67

ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ

Петербург Петербург
Петроград Петроград
Ленинград Ленинград

правда

и я так рад
все так рады

сразу раз раз раз

паровоз паровоз
пароход пароход
телеграф
телефон
футуризм футуризм
аппарат аппарат
переплет переплет
бутерброт бутерброт
лабардан лабардан
водород кислород
шоколад мармелад

а народ-то
народ
авангард авангард
кавардак кавардак
парадокс парадокс

вот
фрукт

вот
продукт

сам
объект

сам
субъект

вот
парадный подъезд

и Мандельштам Мандельштам
и Пастернак Пастернак

просто так
Пастернак Мандельштам
Спартак Динамо

и даже так
Мандельштам и Пастернак
Мейерхольд и Моссельпром

Вот парадный подъезд
– Ъ – ъ!..

Санктъ

Петербургъ
Твердый
Знакъ
Александръ
Блокъ

да брат Петроград
а брат Арбат-то
не тот брат стал

не свой теперь брат
не суй теперь нос

и все равно-с
весь
ужас
и все равно все равно

[**PAGE 65**]

68

Ленинград

Первый взгляд

Волны
Ходят

Львы сидят

Люди спят
Огни горят

Проспекты
Ровненко лежат

Дома	/их едет
Стоят	таких едят
	так их сто лет
Ах стоят	хотят едят/

а хотя вряд ли

Ряд ряд
Дворян
Дворян

Мордами к фонарям

Огни	/одни горят
Горят	другие глядят
	порядок
Глаза	как до войны
Глядят	– стой тихо вы
	и будьте довольны
Как нам	ребята вы
Как нам	нашему месту
	присвоены
К огням	три фонаря/
К огням	
К огням?	
– Прямы –	

прям – прям-прям – прям-прям – прям-прям-прям

Прям

Прям

Прям

Прям

мим

[**PAGE 66**]

69

Вот фонарь
Литературный

Свет на дом
Архитектурный

Характерный

Петербургский

Огромный

Дом
Времен

Времен времен

Освещенный
Современным фонарем

Фонарь при нем

Фонарь при нем

Взамен времен

Взамен времен

Вот канал
Вот фонарь

Тут фонарь
Тут канал

Тут был Блок
Он стоял
И макал

Фонарь
В канал

Фонарь
В канал
Фонарь
В канал

Блок макал

Блок макал

Бродский Бродский
Помогал помогал

А Некрасов спал
Некрасов спал
Некрасов спал Некрасов спал

Некрасов спал

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 67**]

70

Город ровный	Трамвайный трамвайный
Город водный	Трамвайный фонарный
Город	Фонарный квартирный
	Квартирный типичный
	Типичный кирпичный
Город болотный	Кирпичный копченый
Колоссальный	изредка
Капитальный	Золоченый
Генеральный	
Легендарный	Изредка золоченый
Регулярный	
Параллельный	Тускловатый
Перпендикулярный	Оловянный
Нет	вроде
Не бесперспективный	как бы
	Был деревянный
Да	Да до
Небесперспективный	До военный
Невский	До до
а он все такой же	До советский
Самый главный	До- осто-
Известно	Достоевский
Главное и сам	Детский
Весь как новый	
	Детский
Здравствуй	Детский-
Знакомый	Ну-
Здравствуй	Детский
	Детский
Знатный знатный	"Царский"
Медный Медный	
	Детский
Строгий	
Стройный	Снежный
	Желтоватый
Бродский	
Бродский	Зимний
Прямо	И зимний и летний
Как настоящий	
Буржуазно дворянский	
Дворянско буржуазный	И Летний
Тихвинский	И летний и зимний
Мой	Папин и мамин
Московский	
Угол Новослободской	И папин
	мамин
	Пушкин

[**PAGE 68**]

71

Квартал
квартал
квартал
квартал

и канал⁺

Как ты сюда попал

Как ты
досюда достал
да как ты меня тут
отыскал

Как ты меня нашел

А я шел
и думал

/думал я 1. 2. 3./

1.
Такое же все

Дом
весь такой же

надо же

как это я

не тут жил

2.
именно что
шел и думал

что дальше

площади имени
товарища Свердлова
вроде бы ведь
и идти некуда

да

Петровка Пушкинская
метро Кропоткинская

не говоря
о проспекте Маркса

какая как раз там
красота

3.
думаю я
так да

тогда
думаю
а дай-ка я
дай я

так и пойду
тогда так
туда туда

туда

да

и попаду
не туда

куда я
всегда
попадаю

⁺ а то тоже
идем идем
дом и дом
и потом
раз скверик

совсем такой как в Москве

только в Питере
это здесь бомба упала

а в Москве
это здесь церковь стояла

вот и все дела

[**PAGE 69**]

72

В Москве что
Тротуар

В Питере панель

Хорошо
Пойти по ней

Панель
Панель
Параллельная панель

Первая
парадная дверь

Вторая
парадная дверь

Третья
парадная дверь

—————
Над Невой
Над водой

Свет
Дневной

Величиной

Длиной длиной

Бере-говой
Горо-довой

Прямой
Трамвай

Как родной

По Садовой
По Сенной

Куда там
Куда там

К тем
Каменным домам

К тому
Каменному дому

По каналу
По каналу

По какому
По какому

ПЕТЕРГОФ

Приказала
Царь царица

Чтобы знала
Вся столица

Что ежели нравится
Литься
Водице

То чтоб водице

Литься
Литься

Водице
Литься
Водице

Литься
Литься и литься

—————
Погодка погодка
Погодка ленинградка

Лорка
Лорка
Лорка-Валерка
Литературоведка
Вегетарианка
Божия коровка
Белая головка

Глянь
На небо

Какая там
Склока

Все
Из-за твоего

Блока

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье

[**PAGE 70**]

73

Ветер ветер Треплет треплет	Евгений Онегин Евгений Онегин Евгений Онегин
Питер Питер Терпит терпит	Полезен русский холод Брат Пушкин Но вреден Север
Питер	
Теперь терпи	так
Терпи терпи Питер	нет
Прямо прямо Прямо	Ты ты ты ты ты ты ты ты ты Ты ты ты ты ты ты ты ты ты
Против Против	Тыты тыты тыты ты ты Тытытыты тытытыты
Петр и Павел	Тунгус и друг
Серп и молот	Степей калмык
Рвет и мечет	Да только воз И ныне там
Север	
Виден	И бред Державный
Север Тот который вреден	Был такой грех
Град Не древен	Неистовый Виссарион
До революционен	и не иосифы ли виссарионовичи
Ветер	
Вот тебе и ветер	С одной стороны
Видел Питер Видел Питер	С одной стороны мы
Теперь вспомнил Теперь вспомнил	с другой стороны у нас это быстро
Теперь понял Теперь понял	Воля ваша
Понял Понял	Страшноватая Все-таки наша страна
Ленин Ленин	/Еще бы Белые ночи
Пушкин Пушкин	Но еще И черные дни
Гений Гений	Огни Как бы
Евгений Онегин Евгений Онегин	какие там могли быть огни/
Евгений Онегин Евгений Онегин	

[**PAGE 71**]

74

Огни Большого Города

Города Желтого Дьявола

какие могут быть
города
да
и имена могут быть
именно
какие угодно

имени Желтого Дьявола
"___" Максима Горького
"___" Кирова
"___" Культуры и Отдыха
"___" не одного
так другого
имени

и

Имени
Голода

Имени
Холода

Города
Имени Ленина/

Москва столица страны

А Ленинград столица войны

Но война была ведь мало ли где
Везде война вроде
Ну а в Ленинграде
Нева
Сева

Нева Нева по словам мамы

Петербургские углы
И фигуры

В снегу

Снег булочный⁺

А свет
Молочный молочный
Мучной
Мощный
Вкусный, съестной
В общем типичный
Блок

И дом
и тот блочный

⁺И боле ничего

И еще мало

Нам его
намело намело

на два

на три четыре
миллиона

не сволочи мы

Еще бы

И чего

Надо еще

Есть

Питер

И⁺ в Питере

Есть
Чего есть и пить

⁺ еще

[**PAGE 72**]

75

Да
Господа
Да

Каменные
дома

Ах господа господа

Какая правда все-таки
Гадость

Вообще-то нет

Но иногда
да

Кто как

Кто на коне

И Блок тут был

И кто
Только не был

На берегу пустынных волн

На берегу
пустынных волн

Обериу
холодно

Что-то я так хочу
В Ленинград

Так хочу в Ленинград

Только я так хочу
В Ленинград
И обратно

[**PAGE 73**]

76

Пушкин и Пушкин

У нас-то
У нас-то это запросто все

Пушкин и Пуцин
Пушкин и няня
Пушкин и Аня
Пушкин и Ляля
Пушкин
и дядя Володя
Пушкин и Люся
Пушкин и я

Этот
Этот весь

Пушкин
и люсина тетья

Этос
Эпос
Этнос
Эрос
И Эфрос

И люсина тетья
у ней оказалось
умней всех
у нас

Хотя бы даже если он
И Эфрос

Ужас
кошмар

Был последний раз

Уже тебе

Бедный
Честный
Неизвестный
Энергичный
Интеллигентный
Интересный
Жизнерадостный
И трудоспособный

Уже тебе
С убеждениями

Да с убеждениями
какими-то очень
как Толя Черняков*

кто за моряков
кто за летчиков

* это такой человек
то он за летчиков
и четко за летчиков
то за моряков – только за моряков.

ПОДРАЖАНИЕ САТУНОВСКОМУ
ПОСВЯЩАЕТСЯ АЙГИ
ПАМЯТИ КРУЧЕНЫХ

Конечно Вы у нас умный
такой уж у Вас ум
просто
что при работе
он издает лишний шум

Жил да был
Дырбулщыл

Сам ли он его
издает уж
или Вы с ним его там
издаете

В будущем

В общем

И Дырбулщыл
Переборщил
Дарвалдая

[**PAGE 74**]

КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА

– 1 –

Тут все есть
Коли нет обмана¹
Но главным образом
Сам Господин Глазунов
Ну и Господь Бог²
Иисус Христос
И другие официальные лица

¹И черти и любовь
И Партия и Правительство
И страхи и цветы
И империалисты
Космополит
И генералиссимус⁺
Угодники святые
Их нравы
Самославие
Мордодержавие
Министерство культуры

А вы как думали

Два сапога

Да и отдел
Пропаганды

Так кое-где

⁺Венера
Генералиссимусовна –
Всему свое время

²Глазунов
И сразу Бог
Сбоку

Подобие Глазунова
И образ

Ох
Это не Бог

Ох
Другой кто-то

– 2 –

Ну
Блудливые сыны

Вот и мы

Со своим
Христом
С вон каким
Хвостом

Ну и сукины мы все-таки дети

77

ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДЛИВЫХ

Атомные

Ага ага
Это мы
Атомные

А темные
Были

А что потом⁺

Чтобы уж потом
Бомба

Ну и сколько мы
ни просили
А бомбу так на нас
И не бросили

И мы
бросились

И бросились
О России
О России
Мы радеть
И о Вере

О Вере
И вот теперь ты нам верь

⁺ что-что
а это мы помним
ты говорила шепотом
считать меня коммунистом

Скажем
Скажем так
Скажем
Сик
Сик
Сик
Сик
Сик-суальный
Скажем

Скажем
Дух –
ховново
Во
Во
Во
Во

Во
Как скажем-то

Уж мы как скажем
Так скажем

[**PAGE 75**]

78

Людское ли это дело

Дух
Да отделяти от тела

Вообще

Или Или
 две линии
 видите ли
Или мини Или макси

Все кто Все кто
секта мини секта макси

Кто не с нами и не с ними
Против них и против нас

И наши-то советские то-есть
Вознесенские
Так и отнеслись
И откликнулись
И воскликнули все

– Сик
сик-сик-сик-сик-сик-сик

Сик
Пишется с
Значит так
сейчас он сик

а через час
как

Или в мире
Все такие
Как в России дураки

Или сики
хиппи
Суки со скуки

ТАК

На трех китах

кит китом
Взаимно питается

И потом
Местами меняется

Так полагается

Это
Сексот
Сектант

Чего же ты хочешь
Это же Кочетов

А то Сережа Чудаков
Чего же ты хочешь

Под старость и черт
В монахи пошел

Прости меня Вадик

Значит
все-таки пошел

Плохи
наши монахи

Что из старых чертей

Плохи
Наши монахи
И наши черти не лучше

Живи уж так

А то хуже будет

Смотри
И дальше так же пойдет

Какой-нибудь тогда внук
Правнук
Кандидат наук
Кожинов тоже такой
Некоторый
Молодой человек
До того доживет
Пожалуй что
Про нас с тобой же
И скажет

Еще так
– О Боже –
Скажет –
Какой был век
Ведь золотой же
Был век!

И сексучка
[**PAGE 76**]

79

Несть
ни эллин ни иудей

Вот в чем вопрос⁺

Об этом и речь⁺⁺

Несть
Ни эллин ни иудей
Но есть
Идея

Ведь это так
Интересно

Нет ни эллина
Ни иудея
Есть Великий Русский
Народ Богоносец

Ты
только посмотри
А

Федор Михайлович
Достоевский

Какие это мы
В России-то

Интересные люди

Владимир Ильич
Ленин

Какие это мы в России
Красивые

Иосиф Виссарионович
Сталин

Как нам хочется
В России

Лазарь Моисеевич
Каганович

Очень нравится
В России

Ну
Мировая гармония

Получается
В России

Мировая-то гармония
Слезинки не стоит

Быть
Интересными людьми

Ну а
Национальная идея
Иное дело

⁺За что бы побороться
Так чтобы не напороться

Ну и
Цена иная

⁺⁺ Где бы обосноваться
Так чтобы побесноваться

Цена
Энная

Что
делается

Ведь в поте лица

Из Достоевского
Розанов

Так и бросается
В глаза прямо

Из Розанова
Ерофеев

Так и кидается

Покуда не примелькается

И из Ерофеева Розанов

А потом
Каяться Как полагается

Как из Розанова Достоевский

Как там им кается

Как им икается
и какается

Пусть это о нас
Не касается

[**PAGE 77**]

80

И как это
На нашей родине-то
Все

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
ЕВГЕНИЕМ ЕВТУШЕНКО

То одно
То другое

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
АНДРЕЕМ ВОЗНЕСЕНСКИМ

То вера

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
РОБЕРТОМ РОЖДЕСТВЕНСКИМ

Нет
Вера-то она вера
Да Вера-то она
Вроде
Не для того

РАЗГОВОР С ПОЭТЕССОЙ
БЕЛЛОЙ

Вроде их благодать
И благодать

Ах
А мы думали
Ох
Что это было

И опять

Бриджит Бардо

И вроде
И благодать
Не на пользу

Новейшей бывшей
Советской нашей
пОэзии
И изящнейшей
Словесности наших дней

Понял ты

А разговору-то

Х.. ты понял

Извините
Что я вас
Перебью

Х..
Понял

Но и х..-то свой
Ты понял
Не так

Извините
Но я вас
Не люблю

Ты
Хуебин
Мировой
Великой
Сик
сик-сик
свальной...⁺

Всё
Весь разговор

Хуебин
Ну и иди
На х..

Не вы ли
И Роберта-то
Рождественского
Выдвинули

В почетные
Инвалиды войны

⁺Вы имеете в виду
"...РърэвОлющций!"?

Увы
Молодые люди

Имейте в виду

[**PAGE 78**]

81

Отчего и шум были и крики

Физики и лирики были

Физики и физики
И фиг с ними
И лириками

Да и лирики-то
Какие-то дикари

А теперь
Так критики эти

Хлебников
Никак это тот Хлебников
Который ел хлеб
Палиевского

Как же

Краюшку хлеба
Кружку молока
И так далее
То да се
Да литературный процесс
Над тунеядцами
Туда сюда
А
Палиевский

А Палиевский

Прошу без шуточек
Большой человек
Петруша Васильевич
Они то-есть

Петры Васильевичи-с

Вечистская
И чекистская сила

"О Сартр мой Сартр!"
/А. А. Вознесенский –
Ж. П. Сартру/

Можно уж
И я немножко скажу

Слушай
Же
Не кегебе
Бу
Па

Не кегебе Бу
Па-нимаешь ты
Же

ПА ПАЛИЕВСКОГО

Счас последует
Следующее па

Если не несколько

Оп-па
Пети-па
Пети-
Пети-
Пети-
Па-
жалуйста вам
Пачет
Пачетному лидеру
Клуба Родина
Вообще
Патрясающийся патриотизм
Пафос
Па-прашу вас
Партийные
Православные
И
Подумайте
Простой
Такой простейший просчет
После шестьдесят девятого года

Тогда
И посчитать
Пятидесятый год
И поприветствовали
И поторопились
Петр Васильевичи
Пока поздно
Вроде как
Пришел пророк
Да не прошел номерок

[**PAGE 79**]

82

Быть
хоть каким-нибудь
Самый легкий путь

Каким-нибудь
тогда ведь и будешь

Расейским сельским
Либо еврейским библейским
Интеллектуальным так
как никто
около
А то вот
специально сексуально вообще
ужасно западно
подозрительно даже просто уже
европейским б... с каким видом
или же напротив того
исключительно дальневосточно
сибирским

представляете
и совершенно морским
/а хорошо было военно-морским
а еще лучше новомирским
народным и родным всем своим/
и православным
можно и православным с умом
православным и верноподанным
и верноподанным ну до того
беспардонным...

Еще чего кто знает каким
языческим фрейдистским буддистским
тем более символистским
тартусским там ленинградским
халдейским
мало того молодым
молодогвардейским

хоть каким
таким только
ходким
Хочешь быть
Хоть уж будь
Не каким-нибудь
и не дай Бог
не дай Бог
Палиевским

Почему
Почему Лифшиц
Почему Лифшиц не модернист
Почему
Почему Лифшиц не модернист
/Потому что
Охота ли
Охота что ли ему
Охота Лифшицу
Чего-то лишиться/

Все-таки это разница

Лоциц
И Лифшиц

Лифшиц умный
Когда спит

А Лоциц
Когда пишет

СЕКРЕТЫ

А секрет прост
Как Лоциц

Либо
Расшибать себе лоб

Либо уж
Разбивать образ

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 80**]

83

Литературная критика.

В. Азарян Стихи и жизнь М. Светлова.

[**PAGE 81**]

84

СТИХИ И ЖИЗНЬ МИХАИЛА СВЕТЛОВА

Михаил Светлов родился 4 (17) июня 1903 года в городе Екатеринославе. В бедной еврейской семье. Настоящая его фамилия Шейкман. Автором псевдонима является отец, предложивший поэту взять фамилию одного из редакторов журнала "Нива". Отец, конечно же, гордился успехами сына (того печатали в местной газете), но отлично понимал, что фамилия Шейкман не идет поэту, стихи которого обращены к народной массе, скептически взирающей на еврейство. Светлов начал печататься в 1917 году, в возрасте 14 лет. Дело не в том, что он писал слабые, подражательные стихи, дело в другом: у него было убеждение, будто печатает его – Революция, Эпоха. Как страна самовыражалась в жестоких боях гражданской войны, так и поэт Мотя Шейкман самовыражался в стихах. Соответствие их эпохе было лучшим свидетельством НУЖНОСТИ, важности самого существования поэта. Его стихи ходили по рукам, когда красные уходили из города: понятия поэзия и подвиг совпадали, лихорадящий восторг от причастности к Великому пронизал душу поэта до самой ее глубины и на всю жизнь оставил свой след в этом чистом и светлом человеке.

Поэту было всего 17 лет, когда закончилась гражданская война. Жизнь только начиналась, но самая интересная, самая волнующая ее страница оказалась позади. Поэт этого не знал, он с надеждой всматривался в будущее, и оно мерещилось ему столь же прекрасным, как и прошлое, в котором опасность дружила со славой, а мирный поэтический труд был трудом воина.

У революции нет внутренних врагов – она борется с внешними врагами. Внутренние враги есть у государства (а всякое государство есть сила, преодолевшая революцию, по отношению к революции всегда консервативная). Новое государство, раздавив внешнего врага, перешло к борьбе с врагом внутренним. С внутренним врагом начал войну и поэт Светлов. Этим врагом оказался его ... талант. Не поэтический дар (особенно большим этот дар не был), а талант души, сугубо ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ его одаренность.

Поэту надо было в себе разобраться, как-то соотнести себя с эпохой, с историей, с людьми, и разбирался он в себе при помощи стихов. Они – как каменноугольные отложения, по которым мы можем судить о трудном пути поэта, о вехах

[**PAGE 82**]

не внешней, а глубоко ВНУТРЕННЕЙ, духовной его биографии.

Мы не будем вдаваться в подробный анализ и создавать широкое эпическое полотно. Мы попробуем набросать резкий графический контур, опуская множество деталей, выделив лишь самое существенное, самое важное.

Молодой поэт вместе со своими друзьями уезжает в Москву и становится поэтом МОСКОВСКИМ. Кумир его – Маяковский, и так получилось, что очень скоро со своим кумиром Светлов познакомился. Маяковскому понравилось стихотворение "Пирушка", он позвонил поэту на Покровку 3, завязалось знакомство.

В 1921 году поэт перебирается в Москву, где сосредоточена культурная жизнь страны, где живет бог молодой советской поэзии – Маяковский. Светлов выпускает один за другим поэтические сборники ("Рельсы", "Корни", "Стихи"), становится поэтом с довольно громким именем и не совсем лестной репутацией: поэт с тихим голосом, – так говорили о нем. Попробуем обнаружить эту самую "тихость" в стихах поэта, и не просто обнаружить, не просто услышать, но попытаться дать ей определение.

У молодой советской республики было много внутренних врагов: это и бандиты, и воры, и мешочники-спекулянты, и бюрократы, и лодыри, и мещане, и недобитая белая кость, и скептики-интеллигенты, и неграмотность, и бескультурье, и бесхозяйственность.

Как видим, поэту было что делать на этом внутреннем фронте. Что же делал Светлов? Он вспоминал прошлое, и вспоминал как-то странно: его ничуть не завораживали ни пламя, ни пороховой дым гражданской войны. Его завораживал человек, оказавшийся в этом пламени, волей судьбы "окунувшийся" в страшную бойню. Возврат к столь великому и прекрасному прошлому был делом естественным, но оскорбительной для этого прошлого была попытка пересмотреть его с позиций этических, моральных. А Светлов (и в этом его смелость) совершает именно такую попытку. Как будто его касается громовая, звенящая и воющая поэзия, пытающаяся сохранить в себе скрежет и лязг минувших боев, принципиально не слышащая отдельного человеческого голоса. Над головами поэтических

[**PAGE 83**]

полчищ со свистом проносился дальнобойный снаряд маяковской поэзии: "Единица нуль..." – Единица нуль? – переспрашивал себя Светлов, но переспрашивал бессознательно. Это человеческий его талант задавал вопрос человечеству, вел с человечеством беседу ПОМИМО самого Светлова, для которого бог московских поэтов был единственным надежным кумиром.

В стихотворении "Колька" поэт рассказывает о том, как он не смог убить антихриста. Поручили ему "расстрелять", а он не смог и плакал вместе с несостоявшейся жертвой в трактире. Девизом войны была истина: "в огне брода нет", брат стрелял в брата, отец шел на сына; а тут солдат революции не мог убить врага, бандита... Отыскал-таки этот самый брод, и оказалась им – человечность.

Этой-то человечности и боится в себе поэт, чувствует, что для победы революции такая человечность – помеха. Нет, – говорит он себе, – нет брода в огне и никогда не будет!

Но КАК говорит?

В стихотворении "Ребе" он пишет о синагоге, красота которой пленила юного часового. Сразу видно, что этот юноша, от лица которого ведется повествование, – поэт: так красочно описывает он и ночь, и синагогу, но... Поэт помнит, что прежде всего он – солдат революции, и мысль о братских могилах у Кремля заставляет его "страхнуть наваждение":

Чувствую –

верна моя дорога

Под полетом поднятых знамен.

Если надобно, следую синагогу

Подпалю со всех сторон.

Но кому же это надобно, чтобы ПОЭТ (1) уничтожал красоту? А ведь глубинный смысл стихотворения именно в этом: если революция потребует, я пренебрегу своим эстетическим чувством, – говорит нам автор стихотворения. Революция выше красоты! Так в одном лице СТОЛКНУЛИСЬ солдат искусства и солдат революции. Солдат революции победил, но знаменательна сама ситуация: красота и революция – несовместны, говорит нам поэт помимо своей воли. Лицо революции есть ГРИМАСА. Автор оправдывает ужасный этот лик, но косвенно все-таки констатирует его "ужасность"...

Пожалуй, мы нашли синоним тому, что называли "тихостью" светловского творчества: косвенность. Это вовсе не значит, что поэт не говорил "прямо". Даже очень говорил, но это было неубедительно, в силу внутреннего противоречия, изначально

[**PAGE 84**]

присущего его поэзии: поэт как бы говорил с чужого голоса, искренне веря в то, что говорит голосом своим. Человек, переживший революцию, участвовавший в ней, спорил с Поэтом, для которого Вечное, Красота – выше любой революции. Спор был анонимным в силу малой образованности поэта и специфичности его биографии.

Великим будням, в которых слышался грохот Истории, не было дела до сложных внутренних мотивов отдельного поэтического Я. Поэзия Светлова удивляла своим несоответствием реальности, столь явственно зримой и "просящейся на бумагу". Поэт словно пренебрегал возможностями, дарованными ему временем, и ковырялся в самом себе, выказывая пренебрежение как к собратьям по перу, так и к эпохе. Но это была точка зрения поверхностной критики. Теперь-то мы отчетливо видим, что анонимная борьба мучила поэта: не в силах ПОНЯТЬ, кто с кем борется в самой глубине его Я, он только фиксировал тяжелое свое состояние, ТИХО проговаривая очередные стихи:

Потому я и редок смехом,
В том моя неизбывная мука,
Что от деда далеко не отъехал,
И навряд ли доеду до внука...

1923

Поэт говорит о межеумочном своем положении между прошлым и будущим. Казалось бы, мотив сугубо личный: поэт не груб и не суеверен, как его дед, но и не способен властвовать "машинной ширью". Но, во-первых, дед-то ему, кажется, ближе; а, во-вторых, поэт и сам не чувствует, что опять ПРЕДАЕТ настоящее, в упор не видя его Великости, Грандиозности. Поэт СЕЙЧАС, в одна тысяча девятьсот двадцать третьем великом году – МУЧАЕТСЯ, да еще и неизбывно!

Но кому какое дело до мучений поэта по поводу его несовершенства? Какое отношение эти мучения имеют к Великим будням? Кстати, стихотворение "Колька" было написано в 1924 году. Давно ли поэт клялся и божился, что если потребует революция, то сожжет синагогу. Революция потребовала расстрелять человека, и поэт не выполнил ее приказа, ибо убийство противоречит самой природе поэта. Тут задним числом совершается переоценка более значительных ценностей. Поэт пытается сохранить свое лицо, противопоставить его ГРИМАСЕ, происходит этическое переосмысление прошлого, но происходит, опять-таки, ВОПРЕКИ воле поэта, где-то в недоступных анализу глубинах сознания. Яркое, красочное прошлое, полное боевой романтики, противостоит

[**PAGE 85**]

унылому, невзрачному настоящему.

Отношение к действительности раздваивается: с одной стороны, она воспринимается как разложение, распад великого прошлого (столь недавнего); и в этом отношении – противостоит ему; с другой же – она воспринимается как естественное продолжение прошлого, и, не смея себе в том сознаться, поэт ищет самого себя в прошедшем, пытается установить единство Времени, вывести формулу эпохи через восстановление единства с самим собой. Поэт ценит революцию за то, что она дала ему возможность быть искренним. Тогда это было просто: всякий душевный порыв был оправдан великой целью, скрытой от неискушенного анализом сознания плотной завесой времени. Поэт и СЕЙЧАС хочет быть искренним, но чувствует, что прежней отдачи нет, мирная жизнь диктует какую-то другую, особую логику, усвоить которую не так-то просто.

Время не то пошло теперь,
Прямо шагать нельзя.
И для того, чтоб открыть дверь,
Надо пропуск взять.

Между "хочу" и "могу" вырастает некая преграда их формальностей, пройти через которые – значит отдать свое "хочу" в руки кого-то третьего и уже из этих рук получить "могу". Поэта гнетет постоянное отчуждение, которому подвергается человек, оказавшийся в объятиях бюрократического государства.

Нынче не то, что у нас в степи, –
Вольно нельзя жить.
Строится дом, и каждый кирпич
Хочет тебя убить.

Под "домом" имеется в виду государство, каждый кирпичик каждый атом которого враждебен человеку. Было бы наивно думать, будто поэт постиг природу обновленного Отечества. Ничего подобного. Он постиг свое собственное положение в нем и говорит только о себе, не смея и помыслить о схожести маленькой своей судьбы с судьбою масс. Более того, поэт мыслит о себе как об отщепенце, он боится своего скепсиса:

И я сказал: "У меня печаль,
У меня товарищ в петле!

...

И часто я гляжу на себя,
И руки берет дрожь,
Что больше всех из наших ребят
Я на него похож!"

[**PAGE 86**]

Мы видим, что самосознание поэта "прорезалось" – он открыл для себя правду о самом себе и признался в том, что эта правда его пугает: жизнь груба и малопривлекательна. Но много ли тут материала для подлинной поэзии? Ведь содержанием этой поэзии является испуг перед жизнью, перед полуправдой о ней. Хорошо самосознание, если оно не способно охватить субстанциональность мира и через этот охват утвердить себя. В данном случае картина более убогая: самосознание отрицает не субстанцию, а модус, оно робко и застенчиво, тихогласно и неуверенно в себе. Слабые стоны поэта выдают отчаянность его положения, неверие в возвышенность жизни, нежелание обвинять в своих страданиях кого-то. Скромность подлинно рядового комсомольца не к лицу поэту: столь буквально понимаемая гражданственность превращает стихи Светлова в заурядный диалог. Поэт мыслит себя как рядового революции, он подчиняется дисциплине, и критика его – всего лишь сетование, произносимое шёпотом, чтобы никто не слышал, не сбился с трудового ритма (или военного шага).

Во второй части стихотворения "Ночные встречи" тень великого Гейне говорит Светлову о Маяковском:

Я поздоровался. Он теперь –
Самый лучший поэт.
В поэтической толпе
Выше его нет.

Всюду проникли и растут
Корни его дум,
Но поедает его листву
Гусеница Гум-гум.

Поэт не хочет задаваться вопросом о сущности того государства, в создании которого принимал посильное участие. О том, что поэту в этом государстве не очень уютно, мы можем судить по его стихам. Можем даже проследить, как он уходит от ответа на вопрос: почему ему так плохо, так неудобно, можем видеть, как он цепляется за прошлое, потихоньку теряя доверие к радостному его образу. Но мы не увидим, как поэт Светлов даст глубокую, подлинно символическую характеристику НАСТОЯЩЕМУ. Если в годы юности свой внутренний конфликт с революцией он гасил за счет великой исторической цели, то теперь свой конфликт с настоящим он гасит за счет мещанства. Это мещане виноваты во всем, в искажении великих идей! Мещанство пожирает листву маяковской поэзии, мещанство затягивает в свою трясиину красных командиров. Мещанство отрывает от книг, от народа замечательных поэтов, и множество дешевых крикунов толпятся у издательских масс, прославляя рабоче-крестьянское отечество.

[**PAGE 87**]

В более глубокий анализ ситуации поэт не вдавался. О мещанстве писать можно было сколько угодно, этот внутренний враг расценивался как не особо опасный, как пережиток прошлого. Поэт боялся открыть истину пострашнее: мещанским было само государство.

Мещанин – человек без самосознания, человек, лишенный чувства вины, и поэт смертельно боялся стать поэтом-мещанином, но не мог и уйти от требований мещанина-заказчика. Как идеи, так и форма светловской поэзии несут на себе отпечаток этого мучительного компромисса. Поэзия Светлова не выдерживает серьезного поэтического (в смысле "поэтика") анализа (мы этот анализ и не даем), поскольку творится на самой границе того, что принято называть дурным вкусом. Упиваться стихами Светлова нельзя, как нельзя упиваться зрелищем родов: жизнь является тут в формах, которые легко перепутать со смертью. Можно составить целый том из строчек вот этих:

И пусть тоска еще сидит в груди,
Она замолкнет, седенькая крошка.
Пусть я ногою делаю подножки
Другой ноге, идущей впереди, –

Я подружу свои враждующие ноги
И расскажу, кому бы ни пришлось,
Что, если, не сбиваться вкось, –
Будет трудно идти по прямой дороге.

Это не просто плохая поэзия, это – антипоэзия, это Смерть поэзии. Большое искусство невозможно там, где поэт боится быть поэтом (ибо знает, что быть поэтом – значит быть верным самоубийцей). Цитированное стихотворение начинается следующими строками:

На Мишку прежнего стал непохож Светлов,
И кто-то мне с упреком бросил,
Что я сменил ваш гул многоголосый
На древний сон старух и стариков.

Сверхчеловеки бросили упрек поэту в том, что он сменил их шумное царство на какое-то душевное самокопание, и поэт спешит перед ними извиниться за "свои враждующие ноги", печальная картина, что и говорить!

Кстати, любопытно то, что поэт не собирается порывать с этим компромиссным своим состоянием. Оно вполне устраивает поэта. Очень даже возможно, что именно такое-то состояние Светлов и расценивал как наиболее благоприятное для поэтического творчества, как ту самую драму, без которой немислима

[**PAGE 88**]

поэзия. На эту мысль нас наводит стихотворение "Море", в котором поэт рассказывает о своей раздвоенности. Он переплывает море (символ жизни), а на берегу его ждет сознательный молодой человек, марксист, пугающий поэта бог знает какими трудностями. Для этого самого марксиста попытка поэта переплыть море равносильна отрыву от масс, о чем он кричит Поэту, находящемуся в утлом суденышке.

Я готов отразить ряды
Нападенья любой воды,
Но оставить я не могу
Человека на берегу.

У него и у меня
Одинаковые имена,
Мы взрывали с ним не одну
Сухопутную тишину.

Кончается стихотворение тем, что поэт все-таки продолжает плыть. Но нам легко себе представить, насколько далеко он уплывает, если его двойник-марксист так и не исчезнет из виду. Только наивный, неопытный читатель поверит в эти строчки

Плыть сегодня и завтра плыть,
Горизонтами шевелить, –
Там, у края чужой земли,
Дышат старые корабли.

Сказано красиво, но как же... марксист? Старые корабли светловской поэзии и прочий романтический антураж – картонно-плюшевые декорации, которыми заставлена маленькая сценка красноармейского клуба. Все эти красивые слова, которые так любил Светлов, – не волнуют, ибо за ними нет больших чувств, большой правды.

Поэт романтизирует действительность, но он скорее приукрашивает ее, нежели раскрывает некую суть, и потому ему трудно овладеть вниманием читателя, он не умеет быть точным.

Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели.

Подпоясывая шинель, человек поет песню и падает под ножом. Какое нагромождение деталей, какая сомнительная поэзия.

Так же колокол ровно бил,
Затихая у барабана...
В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна

Тут, практически, повторяется предыдущая строфа, только там попытка создать ритм, напряжение, здесь же – саморазоблачение: поэт показывает, что мелодичность, песенность ему дороже точного, ЕДИНСТВЕННОГО образа.

[**PAGE 89**]

Колокол и барабан создают в воображении картину казни, тут музыкальная символика жизни и смерти... И невольно возникает образ Жанны, ее смерть (на высоких кострах горели)... Совершенно очевидно, что именно на это поэт и рассчитывает, но уж если в воображении возникает образ Жанны, то при чем тут "братские могилы"? Причем "братству" могил "наша Жанна" как бы противопоставлена, – она ОДНА на всю большую могилу, когда мысль-то заключается в том, что их, Жанн, много. Каждая девушка погибшая за революцию, воевавшая за нее – Жанна! В сознании читателя совершается лихорадочная работа по наведению порядка в этом романтически-хаотическом нагромождении, но поэт уже кончает стихотворение, как ни в чем не бывало вернувшись к "повествовательной прозе" своего стиха:

Мягким голосом сон зовет.
Ты откликнулась, ты уснула.
Платье серенькое твое
Неподвижно на спинке стула.

Чтобы проникнуться теплотой этого стихотворения, нужно отвлечься от картонно-плюшевых декораций и помнить о маленькой сценической коробке, нужно не поддаваться всем этим игрушечным перспективам и переливанию слов, тогда поэзия Светлова может показаться настоящей, только очень маленькой.

Светлов не понимает истинного качества своей поэзии, и деревянные игрушки выдает за настоящие корабли. Стихотворение "Рабфаковка" только выиграло бы, если бы поэт отказался от игры красивыми французскими словами (Триатон, Антуанетта, гильотина), не столько подводящими к образу простой советской девушки, сколько уводящими от него. В силу игрушечности своей, ненастоящности, революционная романтика Светлова подчас становится флибустьерской. Это неудивительно, поскольку поэт испытывает прямо-таки болезненное, неодолимое желание решительно все облачать в яркие театральные драпировки. Он совершенно себя не слышит, совершенно не чувствует аморализма возникающих ситуаций. Особенно поражает в этом отношении стихотворение "Песня":

Товарищи! Быстрее шаг!
Опасность за спиною:
За нами матери спешат
Разбросанной толпою.

Они направились левей,
Чтоб пересечь дорогу,
Но только спины сыновей
Они увидеть смогут.

[**PAGE 90**]

Когда же от погонь спастись
Не сможет наша рота, –
Тогда, товарищ, обернись
И стань вполоборота.

В такие дни таков закон:
Со мной, товарищ, рядом
Родную мать встречай штыком,
Глуши ее прикладом.

Нам баловаться сотни лет
Любовью надоело.
Пусть штык продолжит новый след
Сквозь маленькое тело...

Ну что может подумать нормальный, с необезображенной, так сказать, психикой читатель? Солдаты убегают от матерей, потому что боятся их любви, их горя от разлуки с милыми детьми... Потом вдруг выясняется, что детки-то какие-то больно кровожадные, уж не вурдалаки ли это, которых догоняют матери-вурдалакши с тем, чтобы скушать? Из какого-такого гардероба достал поэт эти "стр-рашные" костюмы, в которые обрядил своих героев? Зачем ему это понадобилось? А поэт и сам не знает – зачем; вот как кончается стихотворение:

И ты не бойся страшных слов:
Сквозь дым и пламя песни
Я пронести тебя готов
На пальцах в этом кресле.

И то, что в час вечеровой
В кошмаре мне явилось,
Я написал лишь для того,
Чтоб песня получилась.

Чтобы получилась песня о рабфаковке, Светлов придумал Триатон, хрустальные бокалы и Марию Антуанетту. Чтобы получилась песня о матери, Светлов придумал совершенно дикую сцену, вне которой, можно подумать, читателю век не поверить в сыновние чувства поэта. Он готов пронести свою мать "сквозь дым и пламя песни", а мы хотим спросить поэта: но КАКОЙ песни? – кошмарной или нормальной? И не являются ли обе песни равно фальшивыми, если одна не действительна без другой? А все потому, что поэт стесняется "маленькой" своей поэзии, крошечного зальчика. Ему неловко признаться матери в любви, неловко застать себя умиленно глядящим на скромную девушку-рабфаковку. Ему кажется, что все – несерьезно, неинтересно комсомольцу-читателю, но чрезвычайно важно и перед самим собой оправдывает то, что не нуждается в такого рода оправдании.

Одним словом, к моменту написания "Гренады" за Светловым прочно утвердилась слава поэта с тихим голосом. Искусственность его романтики была очевидна, и оранжерейные ее краски

[**PAGE 91**]

могли привести в заблуждение лишь того, кто и сам стеснялся естественных человеческих чувств.

С "Гренады" началась настоящая слава поэта. Громкая слава. Оглушительная.

Кто не знает "Гренады"?

Кто не знает, что автор "Гренады" Михаил Светлов?

Ну, а как писалась "Гренада"?

Поэт увидел название гостиницы и слово ему очень понравилось. Он хотел написать что-то вроде испанской баллады, в столь милом его сердцу карнаваломантическом ключе, но подумал о том, что это было бы не очень оригинально. "А что если эту песню будет петь простой наш парнишка"? Поэту показалось, что в этом что-то есть, и без особых творческих мук родилось стихотворение, столь громко прославившее Светлова...

Светлову было всего 23 года, и немудрено, что многие убеждены, будто написана "Гренада" в годы войны, будто именно с "Гренады" и начался творческий путь поэта. Как видим, Светлов был в значительной степени сложившимся поэтом, и поэтом не односложным, интересным. Мы просто не имеем права делать вид, будто "догренадовской" поэзии не существовало, и обязаны смотреть на это стихотворение через призму уже созданного поэтом.

Читатель неискушенный верит поэту "на слово". Поэт говорит о степях, о просторах, об отряде, – и воображение читателя охотно следует за фантазией поэта. Стихотворение построено таким образом, так хорошо написано, что маленький зальчик, о котором говорилось выше, тут не чувствуется. Но не чувствуется лишь при одном условии: если считать Светлова автором ОДНОГО стихотворения! Если же считать Светлова автором многих стихотворений, то, в контексте его поэтической биографии, "Гренада" прочитывается несколько иначе.

Во-первых, нам ведом главный внутренний конфликт поэта: лирическое, интимное чувство не может существовать в равной себе тональности, оно требует драпировки, подчас смущающей поэта своей тяжеловесностью, подчас и вовсе не замечаемой потом и даже необходимой ему. Далее. Поэт и тяготится своим тихим голосом, ибо голос громкий, "марксистский", остался где-то на берегу, но и не может изменить внутренней своей потребности разобраться в самом себе, выяснить характер своих моральных отношений с миром.

Парнишка, напевающий "Гренаду", пребывает с этим миром

[**PAGE 92**]

в предельно простых и ясных отношениях, тут, казалось бы, параллель с поэтом неуместна. Но именно о таких вот отношениях с миром и мечтает поэтический герой Светлова: пусть у каждого из них (у Мира и у Поэта) будет своя песня, и пусть они оба ладят, и не просто ладят, а несутся в боевой скачке по белу свету, неся освобождение всему человечеству (ностальгия поэта по недавнему прошлому). Одним словом, парнишка, напевающий "Гренаду" – классический герой Светлова, окончательно обретший себя, предельно четко сформулированный. Более того, это САМ Светлов, но помещенный в идеальный поэтический мир, "зашифрованный" великолепного вкуса драпировками. Если повнимательней к этим "драпировкам" присмотреться, подойти слишком близко, то можно увидеть масляные мазки вместо живой травы и прочих деталей.

В самом деле... Что же это за отряд, который "не заметил потери бойца"? Быть может, это тысячи отрядов? Быть может, это армии скачут в бешеном ритме революции?

И разве возможно такое, чтобы один солдат пел "Гренаду", а остальным это было безразлично? Видать "Яблочко-песня" ТАК гремела, исполнялась таким множеством молодых здоровых глоток, что песня бойца тонула в оглушительном этом реве. "Яблочко-песня", по всей вероятности, – песня-символ, песня освобожденного народа...

Как видим, поэт тут отказался от карнавально-романтических преувеличений и создал декорации по совершенно обратному принципу: не стал занимать бутафорский реквизит, прибегая к театрально-помпезной образности, а, наоборот, – маскирует самые чувства, как бы умалчивает, затушевывает их! Не восставший народ, а отряд, не марши и прочие песни революции, а "Яблочко-песня", не поэзия, в которой снимается однозначная простота маршевых песен, а "Гренада, Гренада, Гренада моя..." Не Поэт, ищущий СВОЕ, единственное слово, а парнишка, напевающий "Гренаду".

У стихотворения есть простор, богатое насыщенное пространство, ощущение которого достигается не только изобразительной но и содержательной символикой. Торжествует гармония, единство мира: зеленая круглая земля любит гордой скачкой своих сыновей и смерть каждого из них оплакивает чистейшими небесными слезами...

Человек, услышавший, как парнишка напевает "Гренаду" – добр и прекрасен, ибо сам Поэт. Не будь он поэтом, то услышал

[**PAGE 93**]

бы разве в этом чудовищном грохоте марша отдельную, совсем ДРУГУЮ песню, и разве оценил бы по достоинству саму попытку петь ВОПРЕКИ знаменитому "Яблочку"?

"Гренада" – диалог двух поэтов, и поэтов разных: один тяготеет к музе Багрицкого, другой к музе Светлова.

Один говорит: "Мы яблочко-песню держали в зубах", другой выражается иначе: "Красивое имя – высокая честь..."

Тут романтик в высшем смысле: малое велико, оно обрело внутреннюю бесконечность, предмет обогатился четвертым – духовным – измерением.

Не думаю, чтобы решительно всякий любитель поэзии был в восторге от этого стихотворения, но поэтическая удача тут налицо.

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 94**]

97

Философия и религия.

Т. Горичева, В. Иноземцев
Феноменологическая переписка.

[**PAGE 95**]

Об антиномичном мышлении.

Дорогая Таня!

То, кто прочтет последние два письма из нашей переписки, скорее всего придет к выводу, что они мало связаны между собой и что мы говорим о разном, не вступая в плодотворный диалог. Такое впечатление, разумеется, неверно. И я хотел бы посвятить это свое письмо разговору об антиномичном мышлении, которому ты отдала дань в своем предыдущем письме, а также и в некоторых других статьях за пределами нашей переписки.

Антиномичное мышление характеризуется прежде всего тем, что оно определяет себя через оппозиции, которые оно знает, но не в силах снять. Этим оно отличается, скажем от структуралистского мышления, которое помещает определяющие его оппозиции в бессознательное /или подсознательное/ или от гегелевской диалектики, которая познав антиномичное, понимает его. Благодаря этому антиномичное мышление пребывает всегда в настоящем – ему не требуется дальнейшего научного прояснения или нового синтеза, чтобы познать собственный закон. Этим объясняется его привлекательность. Однако за актуальность, антиномичному мышлению приходится платить дорогой ценой: отказом от истины.

Философская рефлексия со временем Сократа и до наших дней вела борьбу за знание против мнения. Антиномичное мышление на деле гарантирует господство мнения над знанием. Действительно, мнением можно назвать такое суждение /познавательное, этическое и т. д./, которое имеет целью характеризовать не некоторый предмет, а индивидуальную позицию своего автора. Так мы говорим: "Мне нравится эта картина, но это всего лишь моё мнение", – имея в виду, что оно характеризует нас и наше частное отношение к искусству, а не саму картину и её художественную ценность. Знание выходит к самим вещам, но мнение остается при его носителе.

Неснятые антиномии, внутри которых движется антиномичное мышление, обеспечивают ему как бы систему координат, для определения своего места в ней. Но вопрос о семантике суждений такого мышления, т. е. вопрос об их истинности и логичности, остается при этом открытым. Для его разрешения следовало бы выяснить прежде всего

[**PAGE 96**]

99

каков познавательный статус самих антиномий, какова собственная их семантика, а также какова семантика "расстояний" по образуемым ими координатным осями. Но именно эти-то вопросы и невозможно поставить в рамках антиномичного мышления, т. к. для их формулирования и ответа на них потребовался бы язык, описывающий исходные антиномии извне, а именно отказ от такого описания и конституирует само антиномичное мышление. Следовательно антиномичное мышление не может гарантировать истинности своих суждений, а может лишь найти для них место в некотором общем вербальном контексте. Т. е. антиномичное мышление является искусством высказывать мнение, а не способом выяснить истину.

Адепты антиномичного мышления могли бы сказать, что знание и не есть та цель, которую они преследуют, но что исходные антиномии, внутри которых движется их мышление, даны им в вере через откровение. На это можно сказать следующее: во-первых, само это утверждение лежит за пределами антиномичного мышления. Во-вторых, это утверждение не является единственным в своем роде: на деле разговор о вере образует бесконечный в своем движении дискурс, целиком лежащий за пределами антиномичного мышления. К нему антиномичное мышление то прибегает, то забывает о нем. И в третьем, даже согласие с подобным доводом ничего в существе определения антиномичного мышления не меняет. Ибо, как уже говорилось семантика "антиномических осей" есть производное от семантики самих антиномий. Если антиномии открыты в вере, то следовательно и всякое положение на образуемых ими осях открыто тем же путем. И потому "антиномическое суждение" есть в любом случае мнение, не могущее быть осмысленно противопоставлено другому мнению, но могущее быть лишь отличным от него. И это так вне зависимости от того, произносится ли оно равнодушно, или с риском навлечь проклятие и повредить спасению. Но странно думать, что в вере может быть открыто поле для случайных и лишенных критерия заблуждений. Скорее следовало бы ожидать, что откровение открывает не антиномии, внутри которых человеку предоставляется говорить всё, что ему вздумается, а, напротив, нечто ясное и однозначное. Доказательства противного довольно искусственны и обычно доказывают, что сами антиномии сочинены людьми и являются слишком человеческими. Они всегда привлекаются тогда, когда надо описать различие во мнениях /ортодоксия/ересь/ и никогда при попытке определить что-либо по существу.

[**PAGE 97**]

100

Я уже писал ранее о новомодной склонности судить кто во что горазд о том, что божественно в вероучительной речи, а что нет. Если попытаться не следовать этой склонности, то мы легко можем увидеть, то антиномичное мышление исторически неразрывно связано с тезисом об абсолютном авторитете тех или иных земных инстанций. Антиномичное мышление требует Посредника, ибо само в себе не обладает критерием Истины. Но будучи определено внутримирскими оппозициями, оно нуждается, разумеется, в Посреднике не между трансцендентным и земным, а во внутримирском посреднике между внутримирскими крайностями. Я говорю о том, что оппозиции антиномичного мышления являются внутримирскими не потому, что такое мышление не может включать среди других также и оппозицию "небесное/земное" /в смысле "трансцендентное/мирское"/. Это, разумеется, для него возможно. Дело в том, что сам по себе мир как раз и определяется в рамках антиномичного мышления посредством "антиномических осей". Оппозиция "небесное/земное" выступает как одна из мирообразующих осей. Подлинно трансцендентным был бы вопрос об этом мире как целом, но он, как мы видели для антиномичного мышления невозможен. Трансцендентное как точка отсчета для антиномичного мышления, является внутримирским членом внутримирской оппозиции, т. е. одной из координат для фиксации внутримирских мнений внутримирского сущего, каковым здесь выступает человек.

Итак, будучи отрезан от подлинного трансцендентного, человек в рамках антиномичного мышления, оказывается в незавидной ситуации. Лишенный возможности судить, он, однако, оказывается судимым и притом судимым вполне мирским судом. Церковные и светские власти, харизматические лидеры и просто "сильные личности" легко присваивают себе право классифицировать людей по тарифным сеткам антиномичного мышления. Представляя свои мнения мистическими, т. е. в прямом переводе "загадочными" – земные власти, не будучи в состоянии оправдать их перед судом разума и трансценденции, настаивают на своей исключительности и антиномически мыслящему человеку оказывается нечем ответить им. Он лишен и знания, и очевидности – он беззащитен. Игрушка мнений – он способен лишь покоряться или упрямиться. Мы говорили о киркегоровском герое как о пленнике Истории и повседневности. Но его плен выглядит неслыханной свободой рядом с пленом антиномичного мышления. Тот имеет дело с Дьяволом, а этот с урядником. Не приходится и говорить, сколько бед принесла Православной Церкви её приверженность антиномическому мышлению, насколько она отрезала её от источников самостоятельного познавательного и нравственного суждения, поставив её в то же время земным арбитром свободных духовных исканий.

[**PAGE 98**]

101

Роль земного посредника тем более сомнительна, что подлинно крайние решения для антиномичного мышления невозможны. Нельзя переместиться налево или направо столь далеко, чтобы правая или левая сторона целиком утратилась. В этой ситуации любая позиция оказывается опосредующей. И не в силу её мессианского призвания, а по логике вещей. И здесь посредник окончательно совпадает с посредственностью, желающей дойти до пределов, но неспособной этого сделать. Всякого посредника отличает от посредственности только свойственный ему апломб и деспотизм. Эта неизбежность опосредования даже и помимо своей воли, неизбежность жить "в напряжении между антиномиями" – и возможность на деле выбрать позицию не опосредование – приводит к новой оппозиции: ортодоксальность/терпимость. Все позиции хороши, потому что, все они в конечном счете, посреднически-посредственны. Таков лозунг терпимости. Терпимость антиномичного мышления может показаться привлекательной. На деле она просто оставляет равнодушным. Чтение и слушание людей, придерживающихся терпимости такого рода, напоминает "встречу с интересным человеком" или "посещение незнакомых стран". Заняв внимание на короткое время, они оставляют затем с пустыми руками.

Следует, однако, не только обсудить экзистенциальный статус антиномичного мышления, но и выяснить его познавательное происхождение. Как уже говорилось, для того, чтобы выяснить, какое отношение язык, которым мы пользуемся, имеет к реальности, следует выйти за его пределы и дать его описание, т. е. от данного нам языка перейти к описываемому его метаязыку. Для нас, как для конечных существ, такой путь неизбежен. Ведь задавая не на нашем конкретном языке тот или иной вопрос, мы неизбежно отвечаем на него суждениями, в конечном счете не более очевидными, чем то, которое было поставлено под вопрос первоначально. Мы удовлетворяемся ответом лишь постольку, поскольку обладаем некоторой уверенностью в отношении того, что в ответе говорится. Но эта уверенность не тождественна знанию. Так, если мы спросим: "Почему щуки не растут на ветках?" – то, очевидно, что любое объяснение не будет для нас более убедительно, чем наше убеждение, что щуки на ветках не растут. И, следовательно, всегда открыт путь для дальнейших вопросов.

Бесконечно живущая монада быть может удовлетворилась бы такой процедурой бесконечного спрашивания. Но человек идет иным путем. Он задает вопрос об отношении своего языка в целом, т. е. о трансцендентном. Тогда возможность ему дает знание о своей

[**PAGE 99**]

102

конечности. Не зря у Платона, как и в древних мифах, трансцендентальное знание /созерцание идей/ прямо отождествлялось с загробным знанием. Но метаописание /новое соотнесение языка с реальностью/ может в свою очередь осуществляться лишь конечными силами человека и, следовательно, начинается, как специфическое употребление языка, существовать не мета- а, скорее, наряду-с-тем языком, который подлежал описанию. Более того, новый мета-язык может подвергнуться описанию со стороны языка-объекта-описания, или они вместе – со стороны третьего языка и т. д.

Тот как бы универсальный естественный язык, на котором мы говорим, на самом деле не однороден, а расслоен на язык действительно естественный /отсылающий к объектам/ и язык трансцендентальный /описывающий сам язык/. Это расслоение, однако не фиксировано в самом языке т. е. не определено словарно и грамматически. Напротив, каждое слово и выражение естественного языка может быть использовано и так и иначе. Разделение возникает в речи и понимается с очевидностью. Она, как и речь, исторична. Об этом уже говорилось в моем предыдущем письме и может быть, составит тему другого. Пока же я хочу показать, что антиномичное мышление характеризует то, что можно назвать идеологией. Идеологией же я называю отождествление трансцендентального и естественного /в узком смысле/ употреблений слова, истоки которого заключены в том рядом-существовании языка-объекта и языка-описания, о котором говорилось выше.

Приведем такой пример. Пусть некто говорит, что мир – благо. Однако, вспомнив, что в мире есть зло, он делает поправку и говорит: мир живет в направлении добра и зла. В чем неправильность такого рассуждения? Напряжение возникло, если было бы сказано: мир есть зло. Но было сказано: в мире есть зло. Переход от второго к первому, является содержательным, а не логическим. В мире есть добро и зло – здесь нет противоречия. И из этого не следует антиномия: мир есть и добро и зло. "Мир есть добро" выступает как оценка оценки, т. е. как оценка того мира, в котором есть и добро и зло. Переход же к антиномии есть экспансия объектной оценки в оценку оценки. То есть экспансия этического, которое конституировав некий мир добра и зла осуществляет затем оценку своей собственной оценки. как внутримирское событие. Мы, следовательно, имеем здесь вовсе не антиномию, но историческую внутримирскую реализацию трансцендентного. Трансцендентный язык описания стал внутримирским в тот момент, когда стал практиковаться человеком внутри истории и, следовательно, из только-языка-описания стал языком, так сказать "бытийственным", т. е.

[**PAGE 100**]

характеризирующим не только объектный язык, но и модус существования тех, кто его практикуют /не только языком о чем-то, но и языком кого-то/.

Почему же, если оценка своей собственной оценки возможна для языка, вследствие двойного статуса описывающего его мета-языка /т. е. статуса логического и исторического/, то операция эта подвергается нами осуждению? Только потому, что в рамках антиномичного мышления она осуществляется неявно. Признание двойного статуса языка, о котором идеология выносит суждение, означало бы признание двойного статуса её собственного языка. Судящий мог бы тогда сам оказаться судимым. Но это и невозможно для антиномичного мышления, т. к. вывела бы его за пределы определяющих его антиномий.

Итак, суть идеологизированного мышления в том, что оно не различает суждения в языке от суждения о языке /т. е. суждения трансцендентального/. Поэтому оно имеет привычку, с одной стороны, настаивать на своих утверждениях как на эмпирических, даже тогда, когда они опровергаются эмпирической проверкой или не поддаются ей – на том основании, что у него есть для этих утверждений более серьёзные причины. А с другой стороны, отказывается обсуждать эти причины, т. к. помещает своих оппонентов /как внутримирские существа/ внутрь эмпирического пространства, образованного своими собственными антиномическими осями.

Как известно, иерархия метаязыков бесконечна. В истории метаязыки становятся внутримирскими. Восхождение и нисхождение по лестнице метаязыков наталкивает на сравнение её с лестницей Иакова. Посредник есть Логос. Это означает, что он посредует между логикой и историей, а также, что посредничество само логически артикулировано. Это означает также, что мы сами находимся лишь у одного конца лестницы, а другого конца не видим. Это означает, что время имеет направление от начала к концу. Это означает, наконец, что человек осуществляет посредством выхода в Логос, приращение бытия, делая язык из описательного "бытейственным" /делает его способом своего бытия-в-мире/.

Антиномичное мышление помещает историческое время между своими антиномиями. Время останавливается. История превращается в бесконечную растасовку одной и той же /довольно потрепанной/ колоды карт – в игру. А Посредник из Воплощенного Логоса – в слугу двух господ /тварь и Творец, конечное и бесконечное и т. д./ Творец, Бог предстает здесь мирской координатой, поскольку забывают о том, что понимание Бога антиномичным мышлением – само от Бога /является лишь

[**PAGE 101**]

104

символом Бога, как сказал бы Тиллих/. Ни о какой временной направленности христианства здесь, конечно, говорить нельзя.

Нельзя также полагать, что антиномичное мышление в модусе терпимости есть что-то характерно христианское, отличное от язычества. /Как это может показаться из твоего письма/. Умеренность, золотая середина, добродетель – лозунг всей античности. На Востоке таковы же и путь Дао и буддийский восьмеричный путь. Христианство радикально. Оно вовсе не есть и всё во всём и одно только соединение. Но не потому, что должно отождествляться с экстазом и истерикой. Оно прежде всего "меч разделяющий". Истина не есть лишь одно из мнений, наряду с другими. Истина соединяет тех, кто ей служит, но отделяет их от тех, кто ей противится. Любое другое соединение иллюзорно. Одиночество мнения, с другой стороны, не есть одиночество веры, но одиночество обманутости. И его не преодолеть никакой терпимостью. Убежденность в этом случае, такая же иллюзия, как и актуальность, привлекающая к антиномичному мышлению. Это убежденность и актуальность газеты, а не веры.

Идеология базируется на отождествлении трансцендетальной и "естественной" речи, основанном на их исторической уязвимости для такого отождествления. Но она не может сказать об этом. У нее нет для этого языка. Вот почему её обычно окутывает покров таинственности и умолчаний, и она любит апелляцию к молчаливой суггестивности и таинствам. Идеология пользуется Историей для узурпации трансцендентного, подобно тому, как трансценденция через Историю вторгается в мир.

Ты проявила еще раз свойственный тебе философский такт, назвав свое вступление к "Простым стихам" Е. Шварц – идеологическим. Таковым оно и является. Название указывает, кроме того на некоторый род стилизации. Но стилизация в мышлении весьма опасна.

Говоря об идеологии я не имею, конечно, в виду только религиозную идеологию. Философия также порождает идеологии. Достаточно вспомнить идеологии, порожденные гегелевским окончательным синтезом, которому Гегель гарантировал господство над всеми снятыми в нем антиномиями, в то же время определяя его через них и их снятие. Эти "немецкие идеологии" примиряли свободу и необходимость, социальную мечту и социальную реальность и т. д. обращаясь для этого к различным внутримирским социальным силам и противопоставляя

[**PAGE 102**]

105

свой посреднический пыл англо-французскому духу посредственности. Их удел известен.

Приводимые тобой примеры философских антиномий имеют ту же причину возникновения, что и антиномии религиозные. Закон достаточного основания, относится к объектному языку, а закон тождества – к метаязыку. То же справедливо и для Гуссерля. Его неторопливая монада пользуется рефлексией для мета-целей, а очевидностью – для конституирования предметного мира.

Но, впрочем, достаточно для одного письма. Я вполне отдаю себе отчет в том, что несмотря на его уверенный тон, то, что можно было бы назвать его "положительной программой", выглядит достаточно неясно. Я надеюсь, однако, с твоей помощью хотя бы отчасти прояснить её.

[**PAGE 103**]

106

Дорогой Б.!

Ты правильно подметил, что я слишком увлеклась антиномиями. Вслед за многими русскими мыслителями, вслед за самой русской действительностью. Ведь не секрет, что русское сознание было всегда чересчур идеологичным. Идеология была, как ты правильно указываешь, "посредственным посредником" антиномий, который оставляет их барахтаться в равнодушной сфере внутримирского. Идеологическое сознание базируется на тождестве. Будь то тождество бытия и мышления, субъекта и объекта, рационального и иррационального. /В твоём письме – тождество трансцендентной и естественной установок/. Все эти тождества абсолютно непосредственны и потому мистичны. Они противостоят Слову. Вспоминаются слова из книги Е. Бруннера "Посредник": "Там, где Слово, царит дневная ясность. Бог сказал: да будет свет! Слово, которое было вначале, было светом для людей. Мистика стремится к сумеркам и молчанию. Вера находит день в Слове. По истине, мистика – это псевдодух, и попытки найти в ней спасение являются величайшим заблуждением. Слово – вот центр жизни. Или мистика или Слово."

Немотствующее идеологическое сознание, скрепляющее антиномии, вызывает в качестве реакции на свою мертвенность экзистенциальный протест. Русская литература заполнена этими героями-бунтарями, экзистенциальными выскачками, идущими до последней черты, до границы. Об этом типе границы мне и хотелось бы поговорить сегодня.

Пограничная ситуация может быть парением человеческого "я" на грани мирского целого, но может быть и просто разновидностью внутримирской антиномичности. Экзистенциальный протест может быть столь же ленивым, как и породившая его идеология. Граница пограничной ситуации может быть скорее препятствием, чем переходом. Здесь дух тормозится и успокаивается. Это ситуация с потерянным риском. В конечных тупиках антиномий можно пребывать бесконечно долго. В этих тупиках образуются болотца нашего человеческого "тамаса". В философии эти разлагающиеся трупы человеческого духа "подмораживаются" нормами, идеалами, партийными, всегда антиномичными мнениями. /Веде партий всегда больше одной, если даже она одна/.

[**PAGE 104**]

107

Для русского мышления особенно характерна эта статика пребывания на границе. Бердяев определяет его "нигилистическое-апокалиптическое". И то и другое – крайности, но этот край, это висение над пропастью оказывается чрезвычайно устойчивым и удобным. И ещё одно я поняла, расставаясь с любимой некогда философией "пограничных ситуаций". Я поняла, что пограничных ситуаций нет.

Сейчас поясню свою мысль.

Киркегор учит грешника: отчаивайся, отчаивайся до конца, ибо последнее, крайнее отчаяние есть переход в новый модус жизни, есть обретение надежды и веры. А есть ли оно, это крайнее отчаяние?

Нужно ли углублять в себе плохое, чтобы прийти вдруг к хорошему? Киркегор, по-протестантски бесконечно отделивший Бога от человека, оказывается здесь надеющимся "на князя, на сына человеческого". Ему кажется, что есть некая норма человеческого, которая обязательно возьмёт своё. Тот же имманентизм свойственен и Ясперсу, который полагает, что противоречия внутримирского разрешаться каким-то взрывом и выбросят человеческое существование в более высокую сферу свободы. А вдруг ничего этого не будет, отчаявшийся так и умрёт в отчаянии, а внутримирские проблемы разрешатся своим собственным путём?

Так оно и происходит на этой планете испокон веков. На что же полагаются философы границы? Они исходят из того, что человек имеет предел, дальше которого он не идёт. В этом они не ушли от просветительского представления о человеке и его идеале /как пределе человека/. Это просветительское представление об идеале несёт на себе недостатки своей эпохи. Оно унаследовало пространственно-внеисторический взгляд на вещи. Вспомни, что как раз во времена просвещения возникают утопии о нетронutom человеке природы, о Кандиде. Природное, а не историческое определяет здесь мысль о человеке. У немецких романтиков /см. Шеллинг "Философия искусства"/ можно встретиться

[**PAGE 105**]

108

с верной мыслью: христианство принесло в мир чувство истории, временность.

Эту мысль мне хотелось бы использовать и в моём письме.

Кандид и все прочие модели "человеков" пространственны. Они неподвижны, ими легко манипулировать. Бог же христиан – это само человеческое в человеке /Он более человечен, чем сам человек/, но это не норма, не загнанный в пространственные рамки рассудка идеал. Это не сущность человека в старом, рационалистическом смысле слова. Христос – такое измерение человеческого, которое создаёт каждосекундные границы человеческого бытия. /непрерывная редукция/ Душа христианина не смеет лечь в растяжку, власть в инерцию. Когда в ней просыпается Христос, она уже не помнит себя и жаждет одного: чтобы Ему расти, а ей умяляться". "О чудовищное напряжение!" – пишет Киркегор. Да, напряжение, чтобы не сделать Христа нормой, не отодвинуть его к абстрактной границе, не переселить только в прошлое или только в будущее.

И здесь мы невольно подходим к одной из главных проблем 20 века – к проблеме времени. Я написала "пограничной ситуации вообще нет". Это "нет" следует понимать в контексте проблемы времени. Нет, потому-то нет пространственной нормы человека. Скажу словами Хайдеггера – пограничная ситуация времени", если эта граница – последняя. Если эта граница – последняя и конечная, то и время здесь выходит за пределы бытия, образует его горизонт, освобождается от его тоталитарной власти. Это время, появляющееся на границе бытия-как-целого, оно, поэтому проходит через середину этого целого, является смыслом и основой бытия как такового. Оно появилось "как философский отклик" на христианского Бога, Посредника, поджидающего человека на границе внутримирского бытия и проходящего одновременно через середину этого бытия. Христос как истинный человек – предел и граница человека. Но Он единственный Посредник, опосредует крайности, снимает однозначность.. границы, её пространственность. Он стоит посередине. Он – "сердце

[**PAGE 106**]

109

мира", середина все путей Господних" /Бальтазар/.

Помнишь наш разговор о двойных метафизических формулах: добро противоположно злу, но есть такое Добро, которое выше этого разделения добра и зла. Любовь противоположна ненависти, но Любовь стоит над этим делением, абсолютное противоположно относительному, но Абсолют выше этой противоположности и т. д. Эти двойные формулы строятся по аналогии с Посредником. Обычно они являют собой т. н. атрибуты Бога: Добро, Любовь, Абсолют. Все эти высшие понятия по аналогии с Посредником одновременно и ограничивают и проходят через середину смысла. Добро, противостоя злу, ограничивает его, но оно же является основой этого противопоставления и т. д. То же и в сфере чувств. Они редко бывают достойны аналогии с Посредником. В прошлом письме я говорила о невоспитанности и непосредственности безграничных человеческих эмоций. И действительно, кто из нас знает, что такое Любовь? Наша идея Любви – это идея любви бесконечной. Граница отрицается здесь нами как ограничение, закон делает пленниками, смысл приносит не надежду, а отчаяние. В пантеистическом восторге любви /но не Любви/ растворяется наше "я", наша бдительность, наша человечность. Преображение стало фактом. Зачем вера, если есть уверенность. Но эта безграничность любви без приращения смысла существует недолго, как и всё бессмысленное. И человек погружается вновь в противоположное состояние тоски, страха, гнева. Мы живём как бы в религиозной шизофрении, меняя одно крайнее состояние на другое: то гневаясь, то любим, то превозносимся, то смиряемся.

В сердце же, в котором живёт Посредник, царствует покой и ясность. О таком человеке сказал ап. Пётр "сокровенный сердца человек". Заканчивая это письмо, я считаю нужным сделать небольшое замечание. Ты отнёс антиномии к сфере внутримирского, я же молча присоединилась к этой точке зрения. Но вот какой-нибудь знаток Канта

[**PAGE 107**]

110

возразит: антиномия в "Критике чистого разума" появляется тогда, когда речь идёт о мире-вцелом. Это и привлекало к антиномиям последующую философскую мысль /В том числе и русскую/ В чём же дело?

Выходят ли у Канта антиномии за мир или подчиняются логике внутримирского? У Канта антиномичное познание, познание разумное. А разум, как не раз доказывали философы 19-20 века, не менее приземлён, чем рассудок, он также служит миру и его пользе, имеет под собой чувствительный коррелят. Разум не может быть целым, не может полагать смысл. Кант в учении о разуме, да и о времени остаётся мыслителем пространства. /Бергсон/

Мне кажется, что сама по себе антиномичность не может быть критерием внутримирского застоя или замирского трансцендирования. Критерием здесь может быть лишь время, которое делает границу напряженной или безжизненной.

Время, несущее последнюю границу.

[**PAGE 108**]

111

Дорогая Таня!

Ты спрашиваешь в своем письме "Кто из нас знает, что такое Любовь?". Действительно, никто не знает. Скорее напротив, мы склонны полагать, что знаем все остальное, потому что любим. Любовь как основа и условие познания – старая тема. Мы доверяем знающим и любящим. Чем более человек любит, тем более, по нашему мнению, он приближен к истинному знанию и тем более охотно мы наделяем его основной прерогативой знания – властью. Так ступени церковной иерархии несомненно соответствуют ступеням любви, масштабом её объемлющей силы. Это несомненно. Но откуда вообще взялась иерархичность в христианской традиции? Иудейский Закон Ветхого Завета не иерархичен. Не иерархична и мораль пророков. Закон одинаков для всех, его требования для всех доступны и ясны и для всех обязательны. Воля Бога, явленная через пророков, также не порождает иерархии в отношении к ней. Иерархия в Ветхом Завете, конечно, есть, но это земная иерархия. Перед Божественной волей все равны. Закон ограничивает волю человека, пророки указывают на должное. В обоих случаях выбор не двусмыслен и не предполагает иерархии в его осознании.

Иерархичность расцвела в послеплатоновской античности. Готовые рецепты мудрости были отвергнуты Сократом и разоблачены в ранних платоновских диалогах. Было показано, что созерцание Истины не есть применение правил мудрости /правил Закона/. Естественно, возник вопрос: Каков сам созерцающий? Дар пророчества дается Богом и может достаться профану /и ослице, и ослу/. Но дар истинного знания в философском смысле, есть плод истинного метода быть добродетельным. Задавая вопрос: как возможно истинное знание? – философия традиционно давала ответ в форме требований к личности и образу жизни познающего. Ложного пророка от истинного, с философской точки зрения, следует отличать, обратившись к рассмотрению того, каков он сам по себе, добродетелен ли он. Заметим, однако, что Христос говорит: "Если Я свидетельствую Сам о Себе, то свидетельство Мое не есть истинно" /Иоанн 5, 31/ и "пославший Меня Отец Сам засвидетельствовал о Мне" /Иоанн 5, 37/. Здесь прямо указано, что явленная воля Бога, а не истинность учения и добродетельность поведения есть основа Свидетельства. Христос является не как философ, а как исполнитель обещанного Законом и пророками.

[**PAGE 109**]

Христианство противопоставило Закону заповедь любви. И ведь правда: Бог велит делать доброе, а Закон часто служит этому препятствием и извинением за равнодушие. Закон положил границы человеческой воле, и внутри этих границ он оставил её свободной. Но не лицемерие ли оправдывать тем, что ты не преступал Закона, своё самодовольство? В праве ли человек отказывать другому в помощи и добром деле, если это доброе дело нарушает Закон, его букву?

И, в конце концов, что плохого в том, чтобы исцелить больного в субботу?

Итак, "Грех, взяв повод от заповеди, произвел во мне всякое пожелание ..." /Рим. 7, 8/ Т. е. заповедь Закона лишь подчеркнула греховность земных намерений человека, ограничив их, но она не уничтожила их источника. Теперь же мы "умерли для Закона Телом Христовым" /Рим. 7, 4/ и, следовательно, свободны. Однако полученная свобода не отменяет Закона, но утверждает его. Почему? Потому что, как это следует из посланий того же ап. Павла /1/ греховные помыслы все уничтожены, ибо христианин ничего не хочет стяжать себя на земле, а только на небесах и /2/ христианин, утратив заботу о себе, сохранил заботу о других, исполняя заповедь любви: "Любовь не делает ближнему зла; итак, любовь есть исполнение Закона." /Рим. 13, 10/. И далее читаем: "... Берегитесь однако же, чтобы эта свобода ваша не послужила соблазном для немощных." /1 Кор, 8, 9/. И далее "умерши для Закона, ... мы освободились от него, чтобы нам служить /Богу/ в обновлении духа, а не по ветхой букве" /Рим. 7, 6/.

Мы можем суммировать: не желая ничего для себя, следует заботиться о ближнем, служить ему. Служение состоит в том, чтобы подавать ему пример в добре и отвращать его от зла. Такое служение, правда, обычно называют руководством. И это верно. Для христианина служить ближнему означает руководить им. Подлинность руководства зависит от того, насколько сам христианин искренен в своем страхе перед Богом и в своей любви к ближнему. Закон уже не может быть мерилом. Можно и нужно преступать любой закон, если руководствоваться любовью к ближнему. Т. е. сущность Закона следует противопоставить его "ветхой букве".

Итак, усмотрение сущности заменяет следование Закону, а право на такое усмотрение дается через внутреннюю очевидность любви. Очевидность для любящего, но не всегда для любимого. Иерархия возникает именно в этот момент. Речь идет о всё той же античной иерархии: тело, душа, дух. Некоторые видят в ближнем лишь телесное существо:

[**PAGE 110**]

кормят, одевают его и т. д. Другие нечто высшее. Эти другие могут даже лишить ближнего его еды или одежды, если такое лишение будет способствовать исправлению и спасению его души. Сами же воспитатели свободны: например, они могут есть, а могут и не есть идоложертвенное. Но если есть, то лучше за закрытой дверью, чтобы не соблазнять паству /ср. 1 Кор. 8, 4-13/.

Служение ближним подразумевает прежде всего знание того, что есть для ближних благо. Замена Закона заповедью любви означает внутреннее право и внутренний долг осуществлять это благо беспрепятственно. Но знание о том, что есть благо, не одинаково у всех. И, следовательно, мы видим возникновение у христиан иерархии знающих, построенной по античному образцу, но в отличие от античности, наделенной властью судить и решать.

Только ли иерархии знающих? Нет. Прежде всего иерархии любящих. Любовь более всех чувств ведет к самозабвению. Любовь заставляет действовать. Античная мудрость учит, что мудрый самодостаточен, он не нуждается ни в ком другом и потому бездействен. Христианин также не нуждается ни в ком другом, но он действует, поскольку другой нуждается в нем. Христианство насадило по всей Европе нежные сердца и треволнения любви. Античное величие стало казаться холодным и пустым, если оно не было согрето любовным пламенем. Средневековые рыцарь и герой любили Даму, не ожидая ответа, т. е. также, как следует любить Бога и в нем – ближнего. Счастливый конец рыцарского романа – признание его чувства Дамой после смерти рыцаря. Буало в своей известной сатире "Герои из романов" – издевается над псевдо-античными героями в роли героев современных ему романов: Кир делает все свои завоевания ради прекрасных глаз возлюбленной, а Брут пишет следующие стихи:

"Позвольте вас любить, очей моих звезда:

Пред вами человек, что любит навсегда!"

Античность также как и христианская Европа, знала любовь. К возлюбленным испытывали страсть и желали овладеть ими. Философия возражала против иступления любви, если любовь вредила душевному равновесию человека. Любовь к мудрости /философия/означала безмятежность сердца и равнодушие ко всему земному, в частности, и к другим людям. Христианство, однако, сделало возможной бесконечную любовь к конечному, лишив ее стремления к обладанию. Выше уже было сказано, что философия есть дисциплина познающего, желающего познавать истинно. Мы видим, что в античности эта дисциплина понималась как любовь /любовь к мудрости/. Однако формулировка "любовь к мудрости" предполагает, что мудрость известна ранее, нежели дана любовь. Ибо лишь

[**PAGE 111**]

в этом случае мы можем расположить любовь по ступеням /см. "Пир" Платона/. Эти ступени есть ступени непривязанности к земному. Для христианина подобная иерархия познавательных уровней не нужна, ибо христианин не привязан к земному изначально. "Ужас и трепет" составляют с самого начала гарантию правильности его познания, ибо его познание не искажается личными страстями и интересами, даже если оно с полнотой любви направлено на конечное и притом, не пассивно, а действенно. Философия должна предшествовать знанию, а не наоборот. Поэтому христианская любовь, не предполагающая первоначального знания мудрости, представляется более прочным основанием для познания, чем античная.

Итак, иерархичность в христианстве есть иерархичность знания, основанного на непривязанности к земному и на любви. Бог видит все внутренние побуждения человека. Если устремленность человека к миру и его активность в нем предполагает личные внутримирские цели, то сколько бы они не были достойны сами по себе, стремление к ним компрометирует и человек вредит этим стремлением своему спасению. С другой стороны, подобный личный интерес вредит и самим целям. Христианство утверждает то, что "не от мира сего". Может ли служить критерием его победы мирской успех? Для Ветхого Завета земной успех доказывает истинность веры. И для Нового Завета это так. И ныне говорю вам ... если это предприятие и это дело от человеков, то оно разрушится, а если от Бога, то вы не можете разрушить его, берегитесь, чтобы вам не оказаться богопротивниками." /Деян. 5, 38, 39/. Итак, исторический успех доказывает, что дело от Бога. И это понятно. Действие, в основе которого лежит любовь без обладания и непривязанность к земному, побеждает, в то время как ориентированность на земное – губит, поскольку лишает истинного познания, искажает его. Поэтому христианская аналитика располагает до всякого знания и обосновывает его. Готовность к смерти в смерти в сочетании с любовью служат предпосылкой знанию и должны стать предметом заинтересованности до и помимо него. Иерархии знания предшествует иерархия чувств.

Киркегор еще раз напомнил нам в своих сочинениях о том, что единственная подлинная любовь – это любовь без ответа. Утверждение, которое следовало бы, однако, представить несколько иначе: любовь, не ждущая ответа.

Вследствие возникновения гуманистического движения, христианское сознание столкнулось с новым Законом. Вновь стерлось различие между благородными и низменными побуждениями для нарушения Закона. Преступить через Закон ради служения ближнему,

[**PAGE 112**]

вновь стало невозможным. Любовь перестала быть извинением. Прежняя иерархия любви утратила смысл. Гуманистическая критика усомнилась в чистоте намерений тех, кто провозглашал себя любящими. Но и доверие к ним мало что изменило бы, ибо намерение не тождественно исполнению, а долгие века христианского анализа показали, что внутримирскому человеку нельзя выйти за мирские пределы и что самая пылкая любовь и самый великий ужас не гарантируют достижения трансцендентного. Этот урок был учтен и гуманистами и христианами. Гуманисты постановили Церкви заслон, в виде нового Закона, в виде Государства. Христиане утратили иудейскую традицию проверять дело по тому, выстаивает оно или уничтожается. Любовь и ужас утратили права на высшее знание.

Закон разграничивает жизнь человека на сферы разрешенного и запрещенного. Критика со стороны гуманизма ограничила выход любви в сферу запрещенного. Но сфера разрешенного сама по себе определилась далеко не однородно. Эгоизм, погоня за выгодой и наслаждениями – всё осталось в сфере разрешенного Законом в той мере, в которой эти пороки считались с его границами. Должное же определяется в государстве не Законом, а повседневно соблюдаемыми традициями и нравами, повелевающими делать то или иное, а не всё, разрешенное Законом. Гуманизм склонен относиться к этим традициям иронически, представляя человеку всю свободу в рамках Закона. Но здесь обнаруживается возможность для критики гуманизма. Определения Закона /гуманистического/ всегда произвольны: Они есть изобретение людей, самостоятельно определяющих свою сущность и свои пределы. Но тот язык, на котором сформулирован Закон, был прежде того дан в повседневном понимании, полученном через традицию. В этом смысле повседневность первична, а Закон вторичен. Иерархия знания в античном смысле рухнула, иудейский критерий же в некотором смысле сохранился: повседневное человека не от человек. Киркегор, вслед за Паскалем еще раз утвердил повседневность как источник истинного знания. Он пришел к ней через муки нераздельной любви – типично христианский путь. В "Заболевании смертью" /Krankheit zum Tode/ Киркегора посещает успокоение.

Итак, истинное вновь найдено христианским путем. Но он важен не только результатом, а и сам по себе. У Киркегора на следующий, нише обывателя иерархической ступени стоит святой, герой, подвижник. Это необычный порядок. Для европейской культуры стало лозунгом: "Лучше святой или великий грешник, чем буржуа." Великие чувства сменили великие мысли. Демонические натуры стали предполагаться более близкими Богу, чем обыватели. И Киркегор на деле сохраняет те же представления. Чуть-чуть оступившись с верхней ступеньки, его герой

[**PAGE 113**]

становится подобен горной лавине, что делает его весьма непохожим на большинство его собратьев по жизни. Дело в том, что обыватель вообще-то следует традиции, потому что ему не хватает энергии воспользоваться своими законными правами. Герой Киркегора живет жизнью подобной жизни обывателя, потому, что его страдание слишком велико, чтобы оно могло найти себе разрешение в чем-бы то ни было. Мы являемся таким образом свидетелями всё той же иерархии христианских мучеников, в поисках истинной повседневности, не отравленной иллюзиями и компромиссом. Протестантская традиция, начав с подрыва и отрицания церковной иерархии любви, пришла к повседневности, как единственной богом данной хранительнице человека, за пределами которой его повсюду подстерегает ужас. Повседневность протестантизма – это, однако, и не традиция и не реальность общественных нравов, но нечто, что должно быть ещё опознано протестантским проповедником. Именно поэтому в протестантской проповеди есть скрытая иерархичность, которую Киркегор делает явной.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что многие сравнительно недавние течения и настроения европейской мысли следует понять в терминах борьбы между любовью и Законом, препятствующим вмешательству любви в людские дела. Таковы и декадентский демонизм и "розовый" утопизм. Если произвол божественного Закона, проводящего грань между дозволенным и не дозволенным, не совпадающую с признаваемой человеком гранью между добром и злом, европейцы еще могли терпеть в следствие его трансцендентного происхождения, то конституционные законы государств гуманистической эпохи уже совершенно презирались за их чисто человеческую произвольность. Их мертвой букве противопоставлялась их же сущность. Но усмотрение сущности, как мы выяснили, дело любовной иерархии – она же философская иерархия в платоновском смысле слова. Отсюда и иерархичность, и любящая беззаконность платоновского государства и его современных наследников.

Любовь привлекательна сочетанием незаинтересованного /отрешенного от эгоизма/ созерцания и заинтересованной практики. Но этому идеальному, на первый взгляд, сочетанию следует противопоставить более реалистический взгляд на природу знания: тождественное не есть подобное. Знание всегда имеет форму отождествления и различения /то-то – есть то-то, но не есть нечто другое/. А потому любовь едва ли может служить основой для знания. Ведь мы любим по подобию, а не по умопостигаемому тождеству. И, следовательно, не только знание предшествует любви, но предшествует и творческое воплощение этого знания в узнаваемой форме, в которую можно уже затем влюбиться. Поэтому воплощение Христа лежит в основе христианской любви. Невидимое стало видимым и только поэтому и потом любовь стала возможной.

[**PAGE 114**]

117

Но не следует из-за этого слишком рано торжествовать победу любви. Христианин, как и каждый человек, продолжает существовать в мирских границах. И от этого многое еще известно ему, как сказано, "отчасти". А точнее, ему указан путь, как тайное сделать явным, но сам человек никогда не может пройти этого пути до конца. А потому Закон столь же существенен сейчас, как и ранее. Признаваемый обществом и отдельным человеком Закон есть мера признаваемых ими собственных незнания и неузнанности. Эта мера должна быть точна. Чрезмерная претензия на определенность видения столь же опасна, как и попытка закрыть глаза на то, что, в действительности, видят с достаточной ясностью. Закон требует постоянного преодоления, но он же и предоставляет для подлинного преодоления поле и границы.

Закон может представляться абсурдным и иррациональным и там, где он удерживает человека от делания добра за пределами дозволенного и там, где он предоставляет право делать зло в пределах дозволенного. Но следует помнить, что наша способность опознавать и добро, и зло произвольны от их предварительной выявленности в исторически сформированных образах доброго и злого. И мы можем ожидать, что в будущем то, что представляется нам сейчас узким эгоизмом, обнаружит созидательную силу, а то, что кажется ясным деланием добра, обернется худшим злом. Это и происходило уже не раз в прошлом. И Закон, определяя признаваемую нами меру нашего незнания, определяет меру нашей открытости будущему, способному сделать для нас явным то, что мы окажемся способными полюбить, хотя, быть может, это нечто сейчас еще бесформенно и неопределенно и потому неузнаваемо и не может быть предметом для любви.

Не следует думать, что образы, созданные творчеством, притекают к нам из неких тёмных глубин свободы /она же природа/, как приучили думать многих немецкие романтики. Напротив, творчество – это поиск подобий для тождественного, но не подобного. И, вследствие этого, творчество /в том числе и художественное творчество – искусство/ тесно связано со знанием, ибо знание лежит и в начале его и в конце. Свобода творчества не противостоит порядку, как незнание – знанию, или природа – культуре. Напротив, порядок, т. е. Закон, и фиксируют в своей структуре незнание – открытость будущему и готовность принять приносимое им новое знание и узнавание. Способность принять аскезу Закона, подчиняющую себе не только греховные, но и благие побуждения, есть верный признак подлинной дисциплины веры, способной охранить нас от превратностей любви – любви написанной даже с самой большой буквы.

[**PAGE 115**]

118

Дорогой Б!

Не христианство противопоставило Закону заповедь Любви, потому что для христианства любовь есть исполнение Закона, а не его нарушение. Упрёк твой, однако, применим к европейской культуре, которая встала на путь гностического отрицания Закона, отсюда – её противоречия, оболыщения и беспочвенность.

"К свободе призваны вы, братья, только бы свобода /ваша/ не была поводом к угождению плоти" /Гал. 5, 13/.

Повсюду мы видим это угождение плоти и не только там, где оно выступает в облики неприкрытой витальности и гедонизма. Совсем нет. Рабство у плоти чаще всего рабство опосредованное и опосредовано оно идеями анти-плотскими и гностическими. Чувственность благодаря тираническому воздействию гностицизма на европейскую культуру была и как бы изгнана и уничтожена. Но это изгнание стало её самой крупной победой, чувственное не получило освящения, оно было оторвано от тела, понимаемого как храм Святого Духа, и получило роковую демоническую самостоятельность, стало бесконечным. Бесконечное впоследствии и понималось чисто отрицательно, хаос плоти и бесконечность материи победили Закон.

Сказанное относится прежде всего к романтическому идеалу любви, где бесконечность одной души ищет полного, "мистического" слияния с бесконечностью другой, где уничтожается всякая мера и Посредничество, где, наконец, исчезает различие между личностями и двое любящих образуют один Андрогин, одну монаду. Получается *egoismus à deux*. Здесь не открывается другой, потому что бесконечность моего "я" не может быть ничем и никем ограничена. Остаётся любовь к самому себе, или, на языке фрейдизма, авторитаризм.

Парадигма "Тристана и Изольды" оказывается решающей в контексте европейской культуры. Она оправдывает идею бестелесной романтической любви и ставит под сомнение брак. Не нами первыми, конечно, замечено, что вся мировая литература не способна справиться с браком, что интерес романа целиком сосредоточен на препятствиях, которые преодолевают влюблённые на пути к соединению, а далее... роман уже не идет далее: там, где брак, там – скука. /см., например, Киркегор *Gatveder-oder/*

Эта боязнь плоти – боязнь плотская. Она отрицательна и индивидуалистична. Отрицательны, "плотяны" и основные герои европейского мифа – Фауст и Дон-Жуан.

Но обо всём этом достаточно много написано. У романтической любви много противников. Её критиковали самые разные мыслители – и такие

[**PAGE 116**]

как Гегель и такие, как М. Шелер. Но критика эта велась чаще всего также с позиций романтизма. Ни Гегелю, ни Шелеру не удалось порвать с гностико-романтической традицией, потому что они не обратились к тому единственному источнику, который может научить нас преодолению гностицизма.

Лишь полнота христианской истины вернёт нас к конкретности самопонимания, остановит бесконечность движения через оппозиции: материя-дух, телесное-бестелесное, и мы познаем высокую природу тела, потому что "Слово плоть бысть".

Чтобы любовь перестала быть отрицательной, "дурной" бесконечностью необходимо соединить её с Законом, поскольку она есть исполнение Закона /"Не разрушить закон пришёл я, а исполнить"/. Правда, сущность Закона исказили не менее, чем сущность Любви. Закон превращают то в моральную норму, то в партийную идеологию. И здесь, как видим, властвует "дух отрицания, дух сомнения". Этот могучий и страшный дух превращает норму в то, что узнаётся через своё нарушение, а идеологию – в то, чему противостоят другие точки зрения. Закон в действительности – благой дар Господа избранному народу. Но Закон может стать проклятием для человека /так его и воспринимала романтическая европейская культура/ /Но виновен в этом не Бог и не сам Закон. Виновен человек, который находится в рабстве у греха.

Закон связан с заветом Бога, в Законе союз Бога и человека обретает конкретные черты. Закон стоит непосредственно в свете милости Господней, через него милость Бога осуществляется в настоящем, он – утешение благочестивых и любящих Господа: "и о законе его он размышляет день и ночь" /пс. 1, 2/.

Православные подвижники требовали полного исполнения закона, малейшее нарушение любой из заповедей уничтожало все духовные "приобретения", собираемые годами. Когда мы говорили о трудности или даже о невозможности исполнить всё это, то они, как св. Симеон Новый Богослов ссылались на слова Спасителя: "Иго Мое благо и бремя мое легко".

Бог ревнив, но его ревность не педантична. Закон Бога в основе своей прост: "Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и ближнего твоего, как самого себя". /Лук. 10, 27/.

[**PAGE 117**]

120

Закон – защита против хаоса зла и плоти. Он полагает меру и границу, он упорядочивает жизнь в этом мире: "Впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся" /Моис. 8, 22/. Это упорядочивание совершается не только на поверхности жизни, оно действует и в глубинах человеческой совести: "дело закона у них в сердцах, о чём свидетельствует совесть их и мысли их" /Рим. 2, 15/.

Мне хотелось бы привлечь в свидетели не только Писание, но и аскетический опыт конкретного пребывания в Церкви. Только аскетика, цель которой – стяжание Святого Духа, может быть вратами в царство будущей христианской культуры. А здесь главное – послушание. Послушание закону, Церкви, духовному отцу:

"Послушание, если кто возымеет его к духовному отцу своему в совершенстве, делает его беспопечительным относительно всего, так как он всю свою печаль однажды навсегда возверг на духовного отца своего. Ибо тогда ум такого человека, будучи свободен от всего, имеет благо временно безо всякой помехи исследовать наносимые демонами помыслы и с великим удобством отгонять их, и чистым сердцем приносить молитвы свои Богу... Нужно хранить совесть чистой: в отношении к духовному отцу и в отношении к прочим людям, так же к вещам и предметам мира". /Слово 68/.

Наши верующие в душе интеллигентны вряд ли сохранят свою совесть чистой. Они в лучшем случае поймут эти слова как моральный призыв, тогда как речь идёт не только о моральной сфере, а обо всём человеке, который стоит перед Богом. "Чистые сердцем Бога узрят" – маленькое пятнышко на нашей совести вырастает в тёмное облако, заслоняющее Бога.

Основа современной культуры – своеволие и индивидуализм. Вот почему так важно послушание, которое мы получаем в Церкви, подчинение её авторитету, подчинение не мнимое /рабское/, каким является, например, бегство невротика в тоталитарном обществе, но свободно и с радостью выбранное. Послушание, основанное на совершенной свободе и усмирении разнузданной воли, воспитывающее личность и уничтожающее

[**PAGE 118**]

индивидуализм. Только в этом послушании Церкви и её авторитета откроется Личность, откроется возможность нового зрения и слуха и услышаны будут "глаголы неизреченные". Боже, молю Тебя, научи этих бедных людей любить Твою Церковь!

Но что же определяет устойчивость их жизни, что делает её "законной". Если в былые, более спокойные времена, моральные нормы и императивы ещё могли быть чем-то общезначимым и подменять собой Закон и даже Церковь, то в наш мятущийся век эти нормы уже не действуют. Что же стоит ныне на месте Закона?

Читая современных философов, мы видим, что чаще всего на место Закона ставится некая цепочка причинно-следственных связей, где прошлое определяет настоящее и будущее. Одним словом, Закон понимает исключительно "романтически-натуралистично" как проклятие, как некую "карму". Мы привязаны к этой преисполненной страданий жизни и каждое наше дело влечёт за собой непрерывный круговорот возрождений, бесконечное странствование души из формы в форму. Как здесь не вспомнить о хайдеггеровской "озабоченности", определяющей всё существование человека или о сартровском "Человек обречён на свободу", не говоря уже о марксистском восприятии Спинозы через формулу: свобода – эта осознанная необходимость.

Так Закон стал в контексте европейской культуры злейшим врагом любви. Так возникли две дурные и отрицательные бесконечности – пустой и идеологизированный закон и не менее пустая романтическая страсть, так появилось то явление, которое Гегель назвал "несчастливым сознанием", и ещё раньше апостол Павел писал так: "Ибо не понимаю, что делаю; потому что не делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю". /Рим. 7, 15/.

Но любовь есть исполнение Закона. И только та любовь, которая прошла через Крест.

Крест – вершина послушания Иисуса Христа Богу Отцу /"был послушен даже до смерти и смерти крестной"/. Крест – совершенное и окончательное исполнение Закона и пророков. Здесь различие между человеком и Богом вырастает в бездну, человек находится в совершенной зависимости от Бога. /Страшный крик на кресте: Боже Мой, Боже Мой,

[**PAGE 119**]

123

и смерти, а этот тайно фарисействовать оставляет, при видимом исполнении закона телом и хождении в заповедях напоказ". /Св. Григорий Сикант. См. Добротолюбие т. /.

Против этого же рабства у закона выступает и Ап. Павел, что вдохновило некоторых авторов на противозаконный нигилизм /например, статья Е. А. Пазухина "Иисус Христос – конец закона" "37" №10, которая и стала, в свою очередь некоторым поводом для твоего письма/.

Любовь и Закон соединяются через Крест.

Любовь, основанная на послушании Богу, не поставит в центр собственное "я" и не станет навязывать свои мерки и критерии другим, создавая произвольные иерархии и системы ценностей. Она, с одной стороны, бесконечно раскрыта перед свободой другого, а с другой, действует очень определённо и всегда конкретно. Но конкретностью благодати, а не конкретностью эроса. Любовь благодатна и потому к ней применимы слова, сказанные Гансом Урсом фон Бальтазаром о благодати:

"К сущности Христианской благодати принадлежит то, что она ставит человека в определённые христологические ситуации. Благодать – это неопределённое "нечто", получающее своё качество лишь встречаясь с конкретным человеком в его историчности. Не человек определяет неопределённую вначале благодать, но благодать, определённая Отцом через Сына в Духе, делает неопределённого и индифферентного человека тем человеком, каким он является здесь и теперь, в Церкви, в мире и перед Богом". /Теология истории, стр. 56/.

Это определяющее действие благодатной любви Божьей удалось испытать и мне несколько месяцев тому назад, когда я испытала на себе таинственную силу миропомазания.

Эту определённую любовь Божьей можно противопоставить диалектической неуловимости любви "мирской" и беззаконной. Последняя покоится на вожделевающей субъективности, чьи законы подвержены тому же рефлектирующему движению, что и законы разума. Неопределённость мирской любви избличена её беспощадными исследователями-фрейдистами: это любовь-ненависть, любовь как попытка поглотить и поработить другого и т. д. Фрейд был знатоком человеческого. Его мысль бессильна лишь перед одним состоянием человеческой души – перед святостью, потому что здесь, собственно уже кончается человек и начинается Бог.

Святость всегда определена как таковая, святой не может быть описан в общих, рациональных категориях, каждый святой имеет своё единственное имя и свой ни с чем несравнимый лик. Здесь – сфера молчания для рационалистической и всякой другой диалектики. Любовь имеет столь же определённую христологическую структуру, что и святость. Поэтому можно говорить об аскезе любви, как ты писал об аскезе Закона. Вообще есть ли два других слова, которые могли бы быть столь непохожими друг на друга, чем слова "любовь" и "Любовь"? Одно понятие целиком исключает другое. Вот то небольшое, что мне хотелось бы сказать в защиту Любви и Закона.

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 120**]

124

Христианство и искусство

[**PAGE 121**]

Интервью с ленинградским художником Анатолием Васильевым.

– Расскажите, если это возможно, о своём пути к Богу?

– Крестился я в 1971 г. До этого я встретился с Шемякиным, который очень благотворно воздействовал на формирование моих взглядов в этом направлении. Моё обращение произошло поздно, но ощущение и как бы предвосхищение этого момента у меня появилось, мне кажется, лет с шести. Крестился я по своей воле, поскольку родился в семье, где все были неверующими.

– Повлияли ли Ваши занятия живописью на решение креститься?

– Нет, повлияла не живопись. Повлиял некий духовный голод, тоска по изобретённой горней родине, было и ощущение отрезанности от истории России, её вековой церковной традиции.

– До 1971 г. Вы также занимались литературой, повлияли ли эти занятия на Ваше обращение?

– Мои рассказы были для меня поиском духовного смысла, там уже жила эта ностальгия по Смыслу бытия человека. Странно, но здесь мне очень много дала литература абсурда и в частности Ф. Кафка.

– А как повлияло обращение на Вашу живопись?

– Непосредственно на живопись – никак, но на меня лично повлияло. Если раньше, до обращения я мог сказать про себя я – не христианин, то теперь я спрашиваю себя: христианин ли я?

Когда нет твёрдой уверенности, что я достойный ученик Христа, то как можно назвать христианской свою живопись?

На мой взгляд христианской живописи мы не видим и не знаем. Если она и существует, то неперемное условие её существования – безызвестность. – Так же как праведники, молитвами которых держится мир, но которых мы не различаем в сонме людском.

– Не возникло ли у Вас ощущение противоречия между Вашим творчеством и верой? Не хотелось ли Вам вообще оставить занятия живописью?

– Противоречий не было. Хотелось просто оставить живопись и уйти в монастырь. Монашество – высшее из художеств... Но в монашество надо

[**PAGE 122**]

126

быть призванным свыше... Остаюсь пока художником на свой страх и риск... Задумал большую серию работ "Приметы времени". При этом я обращаюсь к Евангелию, к тексту "Апокалипсиса", к церковному, православному преданию. Предопределённые там судьбы мира я пытаюсь уловить сейчас и в малом обозначить то, что неизбежно свершается. Раньше я считал, что моё творчество – это ритуал, в результате которого появляется картина. Но сейчас я придаю больше значения уже самой картине.

– А не появляется ли здесь нечто от магии?

– Я ощущаю эту опасность, но я постоянно призываю Бога на помощь, чтобы не впасть в то, о чём Вы говорите. И я надеюсь, что Бог поможет мне.

– Многие художники сейчас забывают о предостережении "различать духов" и создают какую-то демоническую живопись.

– Это верно. И моя тема "Приметы времени" связана с этим. Я улавливаю демоническое как маску нашего времени. Важно то, как это будет подано. Ведь в средневековье даже чёрта рисовали, а люди молились на эти иконы.

– Какие явления мировой культуры близки Вам?

– Мне в творчестве нужна вся история искусств. Вмещаю же в меру отпущенного... Кафка, Достоевский, Гоголь – это сердечные привязанности с юности. В живописи в первую очередь сформировала меня Нидерландская школа живописи, конечно же и русская икона.

– Как часто Вы посещаете храм?

– Это происходит стихийно, но я стремлюсь быть в церкви каждое воскресенье.

– Те средства, которые использует современный художник, сильно секуляризованы, знаки и символы современной живописи принадлежат скорее миру, чем Богу. Опасно использовать саму материю искусства. Что Вы скажете по этому поводу?

[**PAGE 123**]

127

Дело в том, что я не беру готовые, кем-то изобретенные средства. Эти знаки, конечно же, обладают большой магической силой и ими можно пользоваться, но их надо сделать своими, очистить в соответствии с доминантой, господствующей у нас – надеюсь Божьей.

– Применяете ли Вы для воспитания своего ума и сердца какие-нибудь формы православной аскезы, как Вы относитесь к аскетике вообще?

– У меня есть малый опыт аскетической жизни и очень неудачный: вместе с горячностью, свойственной новоначальным, появилась духовная глухота: техника аскезы вдруг стала приобретать самодавляющее значение. Слава Богу, что в опасные моменты моей жизни появляется человек или книга, спасающие меня. Так и тогда: записки Игнатия и Бренчанинова раскрыли пагубность моих "аскетических опытов", научили прежде искать смирения и помощи свыше, а не надеяться на себя. И всё же не покидает предчувствие, что когда-то я полностью смогу уйти в аскезу. Я с благоговением отношусь к монашеству – их молитвами спасётся мир.

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" № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 124**]

128

Е. Шифферс

"Дверь" художника Янкилевского
или о "таинстве входа" по Максиму Исповеднику.

[**PAGE 125**]

О священнике Павле Флоренском как философе. Метафизика света.

Философия имен-икон.

Повидимому различие "философа" от "историка философской письменной номенклатуры" лежит в сфере радикального изыскания "фундаментального факта", всегда заново искапываемого из "глубины", и поставления этой *основы* как краеугольного камня, с которым сопряжены *функционально* все составляющие.

"Избавление от страданий" Шахьямуни; "упражнение в смерти" Платона; "страх и трепет" Кьеркегора; "заброшенность-в-мир-всегда-с-другими" экзистенциализма и т. д., – все это: фундаментальные, основные положения /именно положения от класть-в-основу/, которые транслируют далее "связно", как из зерна – плод, из фундамента – здание; жизненные функционалы данной системы пред-ложений. Историк письменных памятников конечно вмешивается в истолкование источников, но он делает это не радикально, не решает поиск ископаемых и искапываемых глубин как предельное задание, как вопрошание, которое не может остаться без ответа, даже если бы ответ стоил цену жизни. Уже св. Исаак Сирий советовал ставить диагностику заинтересованности в чем-либо *предельно*, т. е. ценою в смерть.

Как историк письменных памятников философской номенклатуры профессор философии МДА Павел Александрович Флоренский истолковывает "смысл идеализма" /и глубже:

"общечеловеческих корней идеализма"/ как пред-угадывание тайны Святой Триады, ибо "..."/единое и многое/ как *запрос* древних о бытии разрешается в ОТКРОВЕНИИ Господа Иисуса Христа. Как радикально философствующий Флоренский своими иссечениями-искапываниями доходит до "священных изображений" как "эйдосов"^{a/}, то есть ставит во главу угла созерцание, "зрение" как безмолвное вглядывание и деятельность "живописца" или возможно, каллиграфа, улавливающего созерцаемый "эйдос", как ФИЛОСОФСТВОВАНИЕ.^{a/} В русскоязычной словестности его воззрительная эйдология была вскользь отмечена в работе А. Лосева 30-ых годов "Очерки античного символизма"; вовсе не отмечена в "историях русской философии" В. Зеньковского и Н. Лосского; Г. Флоровский в "Путиях русского богословия" просто бранится: Р. Гальцева в "ФЗ" также не утруждает читателя возможностью разглядеть *особую тему* священника Павла в его философствованиях/. Для Флоренского то, что лежит за пределами речи и молчания, может быть изображено, – почти "китайское "осмысление" Дао живописи". Для него художник, пишущий портрет, радикально более "философ", нежели лектор, оперирующий грамматически непротиворечивыми фразами. "Эйдос" выявляется в лице /предельно: лике святого или личине падшего/ и художник, выявляющий идею-в-лице в другом веществе /краски и кисть, резец и камень, графья и левкас/ выявляет как бы не-отмирность *лица*. И если а/ художник *видит* это лицо; б/ посвященный древних мистерий *видит* иным зрением иные *лица*-зраки, то в/ святой *видит* преображенным Нетварным Светом *зрением* Лик-Ипостась Господа Иисуса Христа *имена*-лики святых членов Его Храмовой Литургии:, – и каждый в своем преодолении оппозиции "речь-молчание" *обводит видение*. Видение "созданного" по образу Божию имярек /художник/; видения вчленения в "образ Божий" по причастию наследия святых во Свете святого имярек /иконописец/. Художник, могущий выявить эйдос-лицо на полотне, камне, стекле и т. д. – в каждом ином материале выявляет все же одно и тоже лицо /то есть можно вместить, что лицо не исчерпывается "природой", материалом, и христологическое откровение об Одном Лице и Двух Природах Иисуса Христа посылно пред-уясняется/.

[**PAGE 126**]

Теперь я хочу привести несколько знаменательных выдержек из работ разного времени и разного уровня сложности, чтобы *показать* вглядывающемуся фундаментальность обрисованной темы для философствования Павла Александровича.

"... примитивизм иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффект церковного освещения. Тут, во храме, вся эта преувеличенность, смягчаясь, дает силу, недостижимую обычным изобразительным путём, и в лице святых /подчеркнуто мною Е. Ш./ усматриваем мы тогда, при этом церковном освещении, лики т. е. горнии облики, живые явления иного мира, первооявления... в храме мы стоим лицом к лицу перед "платоновским миром идей" /Храмовое действо как синтез искусств"/. Провозглашая догмат иконопечатания вселенский смысл человечества определил природу изобразительного искусства, как ценную безусловно. Согласно этому провозглашению, эстетический феномен, на своей вершине, как икона, а следовательно – и вообще искусство, хотя и не столь вразумительное, как его высший род, не есть только комбинация внешних впечатлений, поражающая нашу особенность впечатляться, но – воистину явление, в чувственном и посредством чувственного, сущей действительности, – нечто безусловно достойное и вечное... Искусство не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза. Искусство поистине показывает новую, доселе неизвестную нам реальность, воистину подымает "a realibus ad realiore, et realioribus ad realissimum". /Моленные иконы преподобного Сергия".

"... обсуждение проблемы портрета, т. е. в сущности проблемы-лика ещё приближает нас к пониманию идеи как некоторому "...", как "некоторому бесконечному синтезу" или "бесконечной единице", если употребить выражение о архимандрита Серапиона Машкина.

Да и что же есть лик человека, как не сквозящая в лице его идея его? Запечатление лика человека в портрете – это есть доступная внешнему созерцанию идея данного лица... Тайная целла платонизма – мистерия. Ведь задачу посвящения было именно то, что ставила себе и философия, – а именно развить способность мистического созерцания и непосредственно лицом к лицу зреть ..., "священные признаки" несказанной красоты, лучезарные "зраки-...", которые проходили пред восторженным созерцателем иного мира, – вот горнии лики или сверх-чувственные идеи Платона... таково, предположительно, происхождение философии Платона" /Смысл идеализма/. "Писание иконы, этой наглядной онтологии, повторяет основные ступени божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари... одна и та же сущность раскрывается как в теоретической формулировке, этой иконописи понятиями, так и в письме красками, этом умозрении наглядными образами... Не случайно древние свидетельства высоких мастеров иконописи называют философами, хотя в смысле отвлечённой теории они не записали ни одного слова. Но, просветлённые небесным видением, эти иконописцы свидетельствовали воплощённое Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками. Только так может быть понимаемо бесчисленно повторяемое отеческое утверждение о равносильности иконы и проповеди: икона для глаза есть то же, что слово для слуха. И так, не потому, что икона условно передаёт содержание некоторой речи, но потому, что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они не отделимы, и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же духовную реальность. Свидетельство же о мире духовном есть по воззрению всей древности, философия. /Остановимся в цитировании "Иконостаса", чтобы отметить следующее: здесь, в осмыслении "иконы" и "речи" лежит водораздел в оценке русского богословия в иконах, и софиологических иконах в частности, у линии "Флоренский-Булгаков" и линии "Флоренский-Успенский". Первая пара считает иконическое русское свидетельство высоких иконостасов и стяженных иконостасов-софийных икон уникальным богословским свидетельством, требующим нарочито от русских не благочестивых слов осмысления. Вторая пара видит в софийских иконах "западное" влияние

[**PAGE 127**]

проникшее через купеческие связи от немцев в Новгород. Этой парой подчеркивается некая "иллюстративность" икон, где изображение выступает как бы дубликатом высказывания. Можно усмотреть, что Флоренский с его словесным свидетельством о красоте и Ипостасной Красоте-Духе Святом /"Столп и Утверждение Истины"/, осмысляет "икону" /красоту для зрения/ и "речь" /благовестие для слуха/ в контексте с внутритроичной жизнью Святой Триады, где Ипостасное Помазание или Ипостасное Царство-Дух Святой как Ипостасная Красота Божия и Ипостасное Слово-Сын Божий *ДВУЕДИНО* выявляют Сокровенную Ипостась Отца, ибо Они /Царство и Сын/ имеют в Ипостаси Отца Свою Ипостасную Источность. Можно припомнить св. Иоанна Дамаскина с его свидетельством об Образе-Иконе Сыне и Духе Святом. Для Флоренского Три-Ипостасная жизнь в Храме Света /как и для молитвенника русской земли преп. Сергея Радонежского/ *есть* тот Первообраз, от Которого он ведет отсчет "водораздела мысли". Имея перед умным взором Ипостасные Иконы /тайну Двуетиной Иконы/ Слова-Имени и Красоты-Помазания, то есть Сына Божия, рожденного от Отца и Помазанного Ипостасной Красотой-Царской Багрянницей, то есть Духом Святым от Отца Исходящим и на Сына Почиющем и в Лице Сына Показующим Отца, Флоренский и в именах-иконах святых Божиих, прозревает двуетиностность красок и речи, как выявителей реальности Нетварного Света. Еще раз: Сын и Дух Святой суть Сущностные Ипостасные Иконы Сокровенного Отца, а святые Божии, проименованные во Свете, суть имена-иконы Нетварного Света, суть энергийные иконы.

Продолжаю выписку... /иконопись *есть* метафизика, как и метафизика – своего рода иконопись слова... тема о внутреннем соответствии богословия и иконописи, как по содержанию, так и по стилистике, ждет своего исследователя. Но мне-то сейчас хотелось отметить самое главное, МЕТАФИЗИКУ СВЕТА, ибо она есть основная характеристика иконописи... Даже там, где Апостол /имеется в виду "Послание к Эфессянам". Е. Ш./ только как будто назидает, перед ним предносится с одной стороны образ живописи как плодотворного искусства света... а во-вторых образ ВЕЛИКОГО ХУДОЖНИКА, Светом зиждущего в "похвалу славы Своея" картину мира – все домостроительство Божие. И когда Апостол говорит в самом начале об избрании нас во Христе прежде сложения мира, а кончает увещаниями быть чадами Света, раскрывая конкретно жизненный образ таковых, то разве не проходит пред нами в великом тот самый процесс, что в малом совершает иконописец, начиная с пред-изображения – назнаменованья в золоте будущих образов и кончая Светом явленным и золотом разделки озаренными изображениями этих чад Света... /"Иконостас"/. Бог живой, Бог Творец предносится взору Павла Александровича как ВЕЛИКИЙ ИКОНОПИСЕЦ, а МЫШЛЕНИЕ Бога Живого во Свете как ИССЕЧЕНИЕ ИМЕН-СТАТУЙ, как иссечение алмазным резцом ВОЛИ Божией из "материала" Нетварного Света имен-икон, имен-святых Божиих, Литургисающих совместно с Природной Литургией Царя-Первосвященника Иисуса Христа. "... Имя является узлом всех магико-теургических заклятий и сил, то понятно отсюда, что философия имени есть наираспространеннейшая философия, отвечающая глубочайшим стремлениям человека. Тонкое и в подробностях разработанное миросозерцание полагает основным понятием своим – ИМЯ как метафизический принцип бытия и познания. ... чем острее глаз к восприятию имени /своего и чужого/ тем обостреннее самосознание." /"Общечеловеческие корни идеализма"/.

Остановимся в цитациях и погрузимся в неторопливое про-мысливание зафиксированного. Можно вмещать, что *имя*, про-мысливаемое Св. Тριάдой во свете, есть "тело", "чин", "риза", "статус", "статуя", изваяние "Световой Энергией из Света же как "материала", – *имя* святого, обретаемое в реализме крещения, *есть световая обитель-статуя*, изваяние Художником во Свете и из Света. Бог узревает жаждущего реализма крещения /т. е. свободного рождения от Бога Живого в отвержении автономности человеческого рождения/ и произносит имя во Свете, иссекает икону-статую во свете, как *портрет вечный* с "оригинала", с крещаемого.

[**PAGE 128**]

132

Поскольку созданный "по образу" человек *мыслит*, то он так же *иссекает мысле-формы*, но не из Нетварного Света, а из тварного *ничто*. Но человек *творчески* ответственен за "каждое праздное слово". Мысле-формы его иссечений бытуют и предстают пред его взором в момент *смерти*. Этот процесс подробно описан в тибетских йогических наставлениях, и может быть вмещен и сократовским определением философии, как "упражнения в смерти". Мышление, т. о., есть волевое статуирование, волевое иссечение статуй-тел из материала ничто. Таковым промысливанием "изобразительного творчества" Флоренский мощно преодолевает *литературоведение в философствовании*, преодолевает столь свойственной протестантизму увлечение письменными памятками с сопутствующим отсутствием интереса /если не прямым иконоборчеством!/ к онтологии художественной деятельности.

Флоренский *вернул в сферу метафизики* обряды, способы захоронения, ритуальные танцы, костюмы, орнаменты, архитектуру, брачные закономерности и пр. и пр. Всё многообразие и разнообразие *культур* древних было отнесено нашим русским философом к *культу*, а культ опознавался как онтология. Сакральное сооружение, будь то египетская пирамида или буддийская ступа, или шиваитский храм, или юрта, или барабан шамана, – всё это и есть *философствование* столь же мощное, как и "лекции Канта". Вся мировая *символика*, созданная человеком-творцом, раскрывается взору нашего философа как *художественное произведение*, грезящее об Первообразе Художества, о Господе Иисусе Христе. Молитвенное иссечение ничто в призывании ИМЕНИ ГОСПОДА ИИСУСА признается Флоренским вместе со святыми "искусством из искусств" и "художеством из художеств". И постижения эти о мышлении, как художественном статуировании символов, постигаются Флоренским из соотнесений с "первообразом", т. е. с Творческими Энергиями Великого Иконописца. Свидетельства о пред-изображении миро-здания в "парадигмах" Божественного Сонета налицо в текстах св. Дионисия, св. Максима, комментирующего Дионисия и создающего уникальность своего "Тайноводства", св. Григория Богослова, св. Иоанна Дамаскина /Дамаскин уже увязывает иконопочитание с постижением предопределений Божиих/ св. Григория Паламы. Да и весь *символ* храма и его делений, архитектоники "святая святых", престола, Распятия, Чаши и т. д. свидетельствует о *литургически* артикулированном расчленении Божественных Энергий, как Светоносного Храма с Вечной Жизнью Живущего в Храме Бога, с Литургией Божией. Флоренский видит в *иконописи и литургике фундаментальную метафизику света*. Он называет иконопись "искусством огня", – ибо ни одно действие Литургии в реализме не может быть случайным, но обязано возводить от "образа к Первообразу", ибо стоящие в храме "тайно образуют херувимов" и т. д. Фимиамные каждения и свечения лампад – *образы* Божественных Свечений Нетварного Света, образы благоухания *благодати* Духа Святого. Известно пристальное внимание Флоренского к Свято-Троицкой Лавре и его почитание преп. Сергия. Споры о "природе" Фаворского Света и определения византийских соборов Света как "благодати" и "энергии" находили в преп. Сергии самого заинтересованного свидетеля на Руси. Уже в следующем поколении просияет преп. Андрей Рублев, – величайший дар Божий благовестию на Руси, – соединивший гениальность философа с гениальностью спонтанной руки и обретший *святость* от Бога – и русские храмы-иконы украсятся высоким порядком "высоких иконостасов", выявляющих "содержание" Нетварного Света, как Литургической Жизни Храмового Вечного Служения *святых* Церкви, возглавляемых Сыном-Помазанником. В иконическом свидетельстве определения о Бож. Энергии, тождественной Сущности Святой Триады, но и отличной от

[**PAGE 129**]

нее, теряют "соблазн" литературных фигур, но *являют это* тождество и это различие для любого, кто из "притвора" может взирать на Иконостас. Если Сущность Святой Триады, соотносимая с Ипостасным Отцом, Иконно открывается в *двуединстве* Иконы Сына и Царя /Единородный Сын Отчий Ипостасно Помазанный Царством, от Отца же, как Единого Ипостасного Источника, *исходящим/*, то *Энергия* Божия, тождественная, но и различная Сущности, раскрывается Церковью как Литургией, иконостасом святых имен о-крест Сына-Царя, Его Престола, Его Престольного Распятия, Божественные Энергии, как *архитектоника Святая Святых*, как *литургия*, как *чин опоследования*, артикулированы Логосом во Свете, есть *образ* Божий. По этому "образу" Божию призывается к бытию "человек"; он призывается не к автономному бытию, но к *вечной жизни*, которую он может всетворчески и *свободно* восхотеть, ибо, так сказать, его первое появление было для него "не-свободным". Но это не-свободное его призвание /или теперь: рождение от родителей, которых нужно или проклясть за похоть их, плодом которой явилось выталкивание ребенка в рабство жить, или "читать", вместив *тайну* эту/ не есть еще бытие, но лишь *символ* бытия, ибо *бытие*, как *жизнь вечная* может быть *свободно* избрано тварью через *рожденье* от Бога. Человек, как свобода, может выбрать *себя сам*, иссекая в молитвенном делании Имя Иисуса, как *свой прототип*, – в этом смысл "тайнства покаяния и крещения". Человек призван к *святости*. Святость не есть метафорическое возведение природных достоинств в высшую степень: нет: святость обретается от причастия Святой Троице через Нетварные Божественные Энергии. "Будьте святы, как и Я Свят". Но святой и есть *икона* Церкви. Святой знает и благовествуя провозглашает как "созданное по образу возвращается к образу, как чествуется Первообраз" по слову св. Максима Исповедника. Флоренский /более осторожно /и Булгаков/ более системно/ усвоят литургическому "миру" пра-образов твари библейское *имя* Софии, причем эксплицитно выговаривают, что исходят в своих словесных определениях от уже наличествующих на Руси *софийных икон* как явлений метафизики Света. Иконы "новгородского" извода и "ярославского" извода занимают первое место по пристальному вглядыванию в них наших "русских философов", как назвал портрет друзей художник Нестеров. "Ярославский" извод предельно являет стяженный иконостас всей Церкви о-крест Кивория с Распятием и Бога Живого, Сидящего на Престоле.

[**PAGE 130**]

О "таинстве входа" по св. Максиму Исповеднику.

В преподобном Максиме *святость*, обретенная от Бога, преображала Нетварным Светом поразительную интеллектуальную честность и пронизательность, – к нему, быть может, более, чем к кому-нибудь другому из известных святых, можно приложить именование *святой философ*. Его тварное философское дарование было "обожено" благодатью и расцвело удивительными свидетельствами в самых различных сферах хождения человека перед Господом Иисусом Христом. Преп. Максим "особо" знаменит тонким анализом *идеи воли*, как жизненного функционала целокупной "природы". Он известен как "борец с монофелитством". Монофелиты, принимавшие "две природы" в Лице Господа Иисуса Христа, тем не менее утверждали, что "воля" человеческая в Иисусе Христе бездействовала. Философ-святой вскрывает абсурдность подобного суждения, ибо "воля" не суть абстрактный термин, но нечто бытийно присущее "природе" /т. е. можно понимать так: если есть слово "воля", то это слово суть "образ", словесный "образ" того "первообраза", который бытийствует в "природе", – т. е. всякое определение иконично-символично/, как ее функционал, ее действие. Воля суть действие-в-природе. Она не извне доведена, не абстракция.

В христологической перспективе и тайноводстве /ибо верные по учению волево перестают направлять сознание на отождествление себя как самодостаточное бытие и молитвенно призывают Бога Живого как дарующего новое рождение от Него в Телe Архиеерея Сына; причащаются "телу и крови" Архиеерея Христа и в этом причащении *воля* человеческой "природы" во Христе направляет *жизнь* во Христе к полноте обожения, воскресения, вознесения и пребывания в узле Божественной Литургии на Небесах/ без алмазно-чёткого различения двух "природ" и двух "воль" невозможно было бы мыслить истинность САМОСОЗНАНИЯ Иисуса Христа, как Бога, как Ипостаси Сына, как Помазанника, как обетованного Мессии, пришедшего "во плоти". Отсутствие "греха" /символ веры/ есть постоянное, жизненное воление /никогда без него; никогда извне как "добанка"/ человечества в Ипостаси Сына Божия к *обожению*, воскресению, вознесению, литургисанию на Престоле Вечного Свето-Храма. "Воля" человеческой природы во Христе, как жизненное, непрерывное, неусомневающееся устремление к обожению Божественными Энергиями дает *богопознание причастнику и само-богопознание* Сына Божия, пришедшего "во плоти". Человеческая природа в Иисусе Христе НИКОГДА НЕ ПОМЕШАЛА самосознанию Сына Архиеерея: ни в проповеди, ни на Голгофе, ни в воскресении, ни в вознесении, ни в пребывании на Престоле Нетварного Храма. Философу ясно, что невозможно вывести априорно "понятие боговоплощения", что здесь единичный *факт* диктует апостериорный момент в осмыслении *уже единичного* свершенного как ОТКРОВЕНИЯ. Факт совершился. Если принимается этот *факт* как фундаментальный, то промысливание жизненных произрастаний из этого факта уже *необходимо*. Если, так сказать, реальное причастие "человеческой природе" в таинствах Тела и Крови Вечного Архиеерея *не дает богопознания* причастнику, то и Иисус Христос не обладал самосознанием Бога, ибо Он пришел "во плоти". Он был, так сказать, Божественным причастником обоженого Тела и Крови, и Тело и Кровь не "помешали" Ипостасному Сыну осознавать Себя Богом и Сыном Помазанником в "двух природах", по воплощении. "Кровь Завета" есть единственная *святыня*, "достаточная" для обретения всех даров и всех чинов и всей полноты богопознания, – постоянно не утверждать этот *факт*, перенося акцент на что-либо другое /скажем: "преемство иерархии"/, означает лавинообразное устремление к отрицанию Иисуса Христа, "пришедшего во плоти". Философу, а тем более философу-святому, каким был и есть пред Богом Живым живой Максим, перечисленное выше самоочевидно.

Св. максим создает свое уникальное "Тайноводство", к осмыслению некоторых положений которого я и приступаю теперь.

[**PAGE 131**]

Из обще-символического мирозерцания преп. Максима, отраженного в его "Тайноводстве", я выбираю для рабочего размышления положения *означающей символике* "входов", ибо здесь *воление* иконично выявлено предельно: я /человек/ всегда сам своими ногами /органами движения и пере-движения, хождения и вхождения/ куда-либо *иду* и куда-либо *вхожу*, – в частности *вхожу* в христианский Храм, который опознается в чине освящения как *икона* Церкви, икона Небесного Храма, икона Тела Помазанника-Архиерея, икона "священного собрания". После "вхождения" своими ногами в сакральное пространство Храма, вошедший, опять-таки, волею своими ногами, пере-двигается и восходит далее: во Святая Святых, на Горний Престол и т. д. Еще раз подчеркиваю: всё это делает имярек *сам*, своей волей. Православное осмысление символики Храма, выраженное в чине устройства храма и тайноводственных словах о сакральных предметах храма, категорически *не усваивает* ему статус "молельного дома", как некоего удобного *земного* помещения, – без Престола во Святая Святых, служащего "образом" *первообразного* Престола Небесного Храма, в православном Храме не может быть совершенно литургическое священное собрание. Поэтому "вход" /первый и второй с Дарами/ суть не просто земное человеческое помещение в современно-удобное "помещение", но *символическое* или образное выявление "входа" и "пере-хода" в *иные координаты*. Но "образ" всегда должен возводить к "первообразу", чтобы быть реально-иконическим выявлением совершенного и свершаемого на Небесах для земного усмотрения. "24-ая" глава "Тайноводства" вновь в стяженной форме повторяет все сказанное святым философом.

Об иконичности "входа" там сказано: "Первым входом внушается:

отвержение неверия-умножения веры,
уменьшение нечестия-приращение добродетели,
отвержение неведения-стяжание ведения".

Перечисленные *три уровня* найдут самое широкое освящение аскетических текстах. Это уровни "раба", "наемника", "сына".

"Раб" служит Господину из *страха* грядущего наказания;

"Наемник" служит Господину в *надежде* на награду;

"Сын" *служит* Отцу-Господину, ибо его *жизнь и есть служение*. "Раб" обращается от неверия обычно к вере в Страшный Суд; "наемник" искореняет страсти и надеется на обретение добродетели; "сын" *ведает* замысел Отца и трудится своей жизнью как служением *своему*. Это *троичное* символическое проглядывание литургического ОТКРОВЕНИЯ с разных *мест* Храма пронизывает "Тайноводство". Ведь и "оглашаемые" допускаются в Храм, но они, "оглашаемые" не должны путать себя с "сынами", т. е. реальным *именем христиан*, молящихся на "литургии верных" Богу как ОТЦУ НЕБЕСНОМУ. "Сын" может быть "блудным сыном", но никогда "рабом" или "наемником" в Доме Отчем. В "5-ой" главе святой Максим пишет: "... душе, по разумности ее, свойственны:

ум,
мудрость,
созерцание,
ведение,
и неизгладимое знание,

конец же этого есть *истина*.

Поскольку же душа есть существо словесное, ей свойственны:

слово,
благоразумие,
деятельность,
добродетель,
вера,

конец же всего этого есть ДОБРО." "Истина и Добро указывают Бога".

Перечисленные конститутивы "души" не суть абстракция, но жизненные функционалы, поэтому тогда, скажем, когда они направлены к Богу, то пребывают уже не просто "умом" и "словом", но "мудростью" и "благоразумием"

[**PAGE 132**]

и т. д. в устремлении к Истине и Добру – к Богу.

Отметим теперь, что "первый вход" в Храм *знаменует уже* "4-ую" ступень, ибо он символизирует "веру, добродетель, ведение". Ибо после "входа" уже идет:

слушание Слова Божия – воспитание навыков "веры, добродетели, ведения",

бож. песнопения – радость и веселие в просветах подвига воспитания навыков,

"Священным чтением Евангелия *знаменуется* конец земного мудрования, как-будто чувственного мира"!

Подробное знаменование "первого входа" дано в "9-ой" главе:

"О ВХОДЕ народа вместе с предстоятелем в Церковь говорил блаженный старец, что им знаменуется обращение неверных от неведения к познанию Бога, и возвращение верных от порока и неведения к добродетели и ведению. Именно – не одно только обращение неверных к Истинному Богу /и от зла/ *знаменует вход в Церковь*, но и покаяние и исправление каждого из нас верующих, престаупающих заповеди Господа несообразным с заповедями поведением и достойною стыда жизнью. Ибо о всяком человеке, убийца ли он, или прелюбодей, тать, кичливый, гордый, досадитель, любостыжатель, сребролюбец, клеветник, злопамятный, гневливый, хульник, злоумышленник, шепотник, завистник, пьяница, – словом, чтобы не исчислять подробно всех видов зла, – о всяком человеке, подверженном какому-нибудь пороку, – справедливо и поистине можно думать и говорить, что он со-вступает со Христом, Богом и Архиереем, в *добродетель*, которую изображает мысленно Церковь". "Добродетель" есть 4-ый конститутив словесной силы души – поэтому *всякий вступающий в храм* символически показывает, что он вступил в "добродетель"! Если он остается далее вплоть до причастия, то он символизирует, что *он вступил в БОГА*, ибо "Тело и Кровь" Господа *вознесены и пребывают* на Престоле! Если он, стало быть, после этого *вознесения* "выходит" из Храма, то он суть член святой соборной Церкви *апостолически* пребывающей *посланной с благой вестью* к землянам, которых надо *привести* к "входу" в Храм!?

Если человек входит в Храм и входит в Причастие, видимым "образом" для чувственного зрения, то он *обязан* "первообразно" войти в добродетель, в Небесный Храм для встречи с Вознесенным Христом. Если же он "ногами входит", а *первообразно не* "входит", то он *иконоборствует*, оскверняет Святилище.

Точно также, как чувственный наблюдатель, скажем, видит, что вот-де идет человек ногами по земле к каменному Храму, но не *вошел*, а пошел в "пивнушку", так и Небесные Присутствующие видят *первообразно светозарным зрением*, что некто *блудит страстями*, "не вошел" в Тело и Кровь Архиерея, хотя для землян, смотрящих чувственными очами он вошел, и ходит, и "оченно благочестив" *внешним* блеском сосуда. Кто до "Страшного Суда", где все станем очевидным, где кто стоит и до какого "чина дошел". *Может знать о вхождениих имярек?* Только *сам имярек*. Ибо каждый всегда *само-вольно* куда-то входит, куда-то доходит своими ногами.

[**PAGE 133**]

"Дверь" художника Владимира Янкилевского.

В статье "священник Павел Флоренский как философ" я старался показать фундаментальный радикализм его способа философствования, его темы, а именно: а) "эйдосы" платонического реализма суть "лица", зраки, изображения-для-узрения; б) художник занимается онтологией, выявляя "идеи", являя реализм; имеет вершинное свершение в иконописце, обводящем реальное явление в этот мир Царя Вселенной Господа Иисуса Христа и Его святых; в) философская идея "..."/единое и многое/ синтетически выражается в целостности художественного явления; г) искусство древних, восходящее к мистериям древних, стремилось воспитать "четвертое" измерение сознания, т. е. оторвать его от перспективизма и приучить к охвату предмета "совне", "изнутри", "со всех сторон". Мне близка подобная тематика, функционально произрастающая из темы как фундамента философствования; я фиксировал свои наблюдения в эссе о художниках, как философах. Это были: "Идеографический язык Эд. Штенберга", "Скульптурный алфавит Эрнста Неизвестного", "Метафизические тетради Ильи Кабакова". Данная статья принадлежит к этой же серии и должна входить как *экскурс* в сборник "Приглашение на пареть", как и предыдущие соответственно в сбб. "Устремление к ясности" и "Святыня".

Священномученику Павлу Флоренскому принадлежит фиксация о законе "И-И" в соотношении "молчаливого зримого" и "высказывания". Слово "И" изображение не являются *плохими* иллюстрациями друг к другу (да и зачем бы им это было нужно в реально-бытийном смысле?), но *оба*, т. е. "и" слова-имя, "и" изображение в красках и линиях вы-являют *двуедино тайну* бытия, ими от-крываемую. С высочайших вершин таковое мирозерцание восходит к исповеданию Св. Триады, где Сын-слово и Дух Святой – Красота Царской Багряницы *двуедино* выявляют Сокрытого Отца: видевший Сына-Царя видел и Отца. В пределах Церкви этот "закон" является в иконах святых, где "имя" святого и его "лик-риза" опять-таки вы-являют сокрытую глубину Несотворенного Света, этих Божественных Энергий. Поэтому, собственно "картина" должна иметь "название", каким бы техническим оно ни было. Закономерности эти дают фундамент для "вообще" возможности вы-говаривания о "молчащей живописи", т. е. радикальным образом обосновывают возможность "слов" при "изображениях", ибо философу ясно, что при отсутствии подобного *двуединства* любая "статья", любое словесное высказывание были бы чужеродным вторжением, а потому и *жизненно* недопустимым. Может ли не "автор" изображения адекватно вы-говаривать вы-являть в слове то, что вы-явлено в изображении? И да, и нет; ибо дело здесь не в "авторстве" или "не авторстве" (ибо и "автор" изображения будет и "да" и "нет" адекватен в работе со словом), а в жизненном потоке, целостности, которая не может быть "охвачена", т. е. остановлена. чем более *мощно* архетипический символ ис-черпан из глубин бытия и реально-символически явлен нашему "земному" данному зрению, тем более мощен и импульс слова-комментария, как "И-к-И". Потери здесь не принципиально необходимы, но возможны из-за отсутствия конгениальности. Но попытки "комментария" предельно необходимы: не из "психологических", не из "социологических" и пр. предпосылок, а из-за ответственности перед реализмом или онтологизмом творчества. Еще раз: художник не психологизирует, но онтологически вы-являет в наши измерения "эйдосы", и это выявление в наши измерения реальностей необходимо (как жизненное функционирование) постулирует *символизм* языка изображения; то есть "символизм" и есть "строгий реализм" платоновского мира идей. Флоренским убедительно было вскрыто, что и сам платонизм про-изростает из "общечеловеческих корней

[**PAGE 134**]

идеализма".

"Дверь", "вход", "врата", "пещера" – это настолько реально для мирозерцания древних, что ни одна "дверь" не воспринималась как принадлежность той же области: входя в "ДВЕРЬ" входили в "СВЯЩЕННОЕ"; ведь и жилище древних было сакральной моделью микро-макро вселенной, а не нашей "жилплощадью". Современный экзистенциализм кладет фундаментальным фактом человеческого существования "бытие-в-мире-с-другими". И конечно же это бытие-с-другими, чтобы оглядеть его целостно как *судьбу* (т. е. как организованное единство, а не набор случайных моментов), нуждается в пороговой отметке, откуда бы можно было оглянуться на пройденный путь, нуждается в "пограничной ситуации", и – предельно выраженной грани: "забеганию-в-смерть". Чтобы опознать целостность "бытия-в-мире", надо за-бежать за ПОРОГ. Стать на ПОРОГЕ. Выйти за ПОРОГ, стать перед "ДВЕРЬЮ"; и выйти за "ДВЕРЬ". Конечно же, в этом смысле весь наш мир, где "жилец" всегда обречен "быть-с-другими" есть "коммунальная квартира" или "зона", или и то и другое, где уже не разберешь, отчего заходится сердце: от "звонка" ли дверного (к нам, или не к нам? за мной или нет?) или от перезвона "ключей" камеры, или от скрипа "пружин" и лязга почтового ящика, где есть или нет для меня вести?

Я не собираюсь "описывать" то, что можно "увидеть", вглядываясь в объект художника Янкилевского (точно так же не буду выяснять возможных влияний в номенклатуре изобразительных средств, как алфавита), но безусловно собираюсь отметить *синтетический символизм* его "ДВЕРИ", как единично, уникально найденного способа изображения. "Крюк", который накидывается снаружи? Да и не попадет в ушко? Может быть, это "вообще" другая створка, от другой двери? Вот и ручка *явно* иная? Здесь символически преодолевается "одна точка" наблюдения, уничтожается оптимистический перспективизм: я и мои "глазные хрусталики" смотрим /ят/ вперед; и завоюем мир и его "дальние горизонты". Стоп-стоп. Перед глазами-то "ДВЕРЬ", а не бодрые путешествия. Нет, собственно, можно конечно, и попутешествовать, но все же придешь в "двери" пере-хода. Перед дверью стоишь маленьким, собственно, с той поры, когда немного осознаешь себя, – "дверь" перед тобою. Весьма вероятно, что не у всех двери будут открываться, как у Иосифа К., – прямо на раскаленный чердак, где заседают судьи твоего "процесса"; но перед всяким на конце пути откроется дверь на Загробное Судилище, где другие измерения сознания. Сократ, приговоренный к смерти, и разговаривающий с учениками, сказал им, что философы ведь только там и занимаются, что "упражняются-в-смерти". Это состояние перед порогом перехода, это "упражнение-в-смерти", требует иных координат сознания, ибо войдя в эту "ДВЕРЬ" мы /уж это-то точно/ избавляемся от "глазного хрусталика"; там: "иное зрение"; "третий глаз"; там: объемлюще-сущностное опознавание предмета, там: "священные зраки" вещей, эти "сверхчувственные идеи" Платона. Чем более современные исследователи древних культур знакомятся с оригинальными текстами, тем яснее становится, что искусство есть явление за-предельного, явление символов реальности, с которой встретится любой, сердцем своим достучавшийся до открытия дверей перехода. Ну: последний стук. Двери открываются. Смирись, стучавшийся так долго! "Извини, братец, но ты, собственно, достучался!" Для того, чтобы "братцу" не было так одиноко, как бывает совсем одиноко человеку, попадающему в безвыходно незнакомое место, или ребенку, заблудившемуся в лабиринтах, старшие, "священные", вожди, те, кто "там бывали", кто "развел" эти места, оставил *путеводители*

[**PAGE 135**]

о симптомах перехода и о тех "зраках" вещей, которые встречаются там. Во всяком случае, оригинальный текст наставлений о состояниях сознания "Бардо-тхедол" (или "Тибетской книги смерти") знакомит европейского читателя с теми наставлениями, которые даются каждому, когда прекращает он стучать сердцем в "ДВЕРЬ" и начинает ждать, *затаив* дыхание. Можем приставить зеркало к устам переходящего: оно не помутнеет, так он внимателен, так вглядывается и вслушивается "затаив дыхание", как никогда в играх жизни. Попробуйте "надолго" затаить дыхание, заткнув уши: вы услышите перезвоны звонов из той реальности, которую вам показал художник: это звонят из той "ДВЕРИ"; она всегда для кого-нибудь открывается. И не нужно думать, что смерть – это "это-не для меня". Да. В жизни с глазным хрусталиками, гордо направленными вперед и всегда вперед, смерть является как "всегда чужая". Это: другие умирают, ложатся направо и налево *все*, кроме меня. Но у художника-философа другое зрение, другой "взгляд на вещи". Он являет перед взором бодро шагающего символ-реалию *его* перехода, эту, как сказал бы Гуссерль, "всеобщую единичность". И вот, как печально говорят "священные", после страшного сжатия, пресечения дыхания, перезвона звоночков и цветных пятен-цветочков, сияет на миг ослепительный Свет Реальности, тот Свет-Пустота, который облекает все вещи снаружи и изнутри, со всех углов зрения, Свет-Сознание без "эго"-окраски. Печально же говорят потому, что очень редко кто узнавал в этом миге себя во Свете. НО: это все потом, за первой "дверью", пока же смертный достучался до первого "входа" в смерть, в эту "дверь", в которую всегда упираешься лбом, если не ждешь ее.

Створки медленно раскрываются.

О, Господи, как печальна спина этого смертного, какие совсем уж "опустившиеся руки" у этого смертного, как он устал, Господи!

Всю свою жизнь, все свое "бытие-в-мире" он был *озабочен*. Хайдеггер так и именует один из фундаментальных экзистенциалов бытия-в-мире "озабоченностью". Да, у этого смертного, собственно, осталась одна согбенная озабоченность, самого его будто и нет там, в пальто и ушанке. И вправду нет никого и ничего, кроме складок *заботы*; а ведь этот смертный, судя по "мгновенному отпечатку" на правой створке (ибо смотреть надо со стороны Престола Вседержителя) был *равви*. На "моментальном отпечатке" мужчина в бороде и шапочке (супруга слева) весьма значителен и "учителен". Да, если и есть у него озабоченность, то все еще только всеобщая, но не "всеобщая единичная", не та, которая сложилась складками нашего уткнувшегося: забота плеч, забота локтей, спины, кистей рук, совсем уж втянутых в заботу со своим нехитрым уловом. Если решиться перевернуть уткнувшегося, то можно "руку дать на отсечение", что будет там иное *лицо*, иная *идея*, чем на мертвой фотографии. Итог подводится здесь, когда смертный утыкается в самого себя, как целое, как судьба перед Престолом Всевышнего, по "образу" Которого призван смертный к бытию. Равви много раз говорил об этом всем, другим, тем, с которыми-он-обречен-жить, будь они "избранные" или "гои". На фотографии смотрит учитель, – но всеобщая единичность, явленная в "Эйдосе" притихшего смертного, иная: смертный ученик, а не Учитель, ибо Один Учитель, Бог, Огонь Поедающий. Фотография тоже почему-то опалена по краям? Может быть, я толкую вовсе не о той "двери", может быть здесь плач и покорность по двери "газовой камеры" или "костра"? Возможно, что "и" эти двери, но все же лишь преддверия они к Великой Двери. "Эйдос" двери может быть явлен разнуровнево, ибо и Господь Иисус ХРИСТОС сказал о Себе: "Я есмь Дверь". Ну... что ты еще принес к Престолу, смертный? Галстуки? Это – оставим. Что там у тебя в

[**PAGE 136**]

деснице? Авоська. Пачка "Вермишели". Так. Стало быть, этот смертный из России. Ну, что ж, если из России, то "вермишель" можно запросто опознать как опресноки, "мацу". Стало быть, смертный из России, несмотря на всю свою предельно выраженную озабоченность, все же думал об исходе из Египта, Черной Земли? Стало быть, смертная ДВЕРЬ открылась ему праздником "ПАСХИ", исхода и избавления? Да, но это в том случае, если Всевышний зачтет вермишель как опресноки. Ну, а кто может попытаться помешать изложить свое дело к Всевышнему подробно, так, чтобы Вседержитель понял? Да все "тот же" – вон он: и пляшет, и щекочет себя за пятку, и мчится, и стоит. Значит, когда смертный утыкается в стенку, в *дно* свое, там всегда налицо и этот, Сатана? Да. Все книги о за-дверных странствиях говорят об этой персоне или о слугах его. У всех на памяти, как он упросил испытать Иова, этот клеветник, князь "мира сего". Офорт также опален. Остановимся немного на этой обезьяне Вседержителя, чтобы потом разглядеть и обезьян на земле, со-служащих этого весельчака. У Янкилевского есть серия офортов, где "этот рулевой" также выявлен. С откровенно злорадным оскалом "наш рулевой" ведет корабль все вперед и вперед. Окружение его: на "колесиках"; все на колесиках в этом "коммунальном хозяйстве". Портфели на колесиках; сапоги на колесиках; все вертится и кружится по аналогии со штурвалом "нашего рулевого". Природа архетипа такова, что символизм, его выявляющий, может иметь и предельно временно-географическую привязку, и вселенскую; "всеобщая единичность" – князь мира сего это "и" Сатана "и" имярек очередной Великий Зодчий, Мудрый Рулевой, Вождь Народов. Сатана будет "здесь" клеветать на Вседержителя через облучение "мыслями", которые смертный, не различая "вход" и "выход" их, принимает за гордые научные открытия; и он же будет "там", за Великой Дверью, веселиться и издеваться над уловом и *требовать* "справедливого" Суда. Но: не бойся, смертный, нам обещан Суд МИЛОСЕРДНЫЙ, а не только справедливый!

Теперь, когда створки раскрылись, и смертная усталость забот века сего уткнулась покорно в дно, стыдливо пряча свое приношение: вермишель вместо мацы, – (ибо мы выступаем сейчас против Сатаны и против Всемилоственного за честь "авоську" как "жертву хвалы" и "за грех"), теперь, говорим, число "7", венчающее нумерацию (и неоднократное переименование коммунальной квартиры) привлекает наше внимание. Чти, Израиль, день субботний; в этот день, Израиль, Господь Бог твой почил от всех дел Своих и освятил этот день, как день *покоя*, день для Бога, день без "забот". Святые христианские, Израиль, считали истинным днем покоя, когда снимали рабби Иисуса Креста и укладывали во Гроб Новый, где никто-никто еще не лежал. Это сделали тоже евреи, Израиль. Ладно. Это дело трудное и долгое, чтобы в нем хорошенько разобраться после океана взаимных упреков; скажем лишь одно: всякому смертному, пристучавшему к Великой Двери: там, в Великой Семерке, *устал* за тебя Господь Бог; Он взял на Себя все "заботы" и понес все болезни и все "грехи". Но что-то не видать плодов этого на нашей земле? Ну, как же не видать: вот *смотри*, художник показывает *реальность* уже свершенного, и это свершенное достучится в свой перестук и до временных измерений землян, – а *пока* землян обучают художники: вершинно иконописцы, являющие все "домостроительство спасения"; на подступах к вершинам являют *субботу Господню* через усталый покой смертного художники-философы,

[**PAGE 137**]

и, конечно же, Владимир Янкилевский со своим синтетическим символом "Двери". "Господи, как устала эта спина. Почти так же, Бог наш, как *устал* Сын Твой в Гефсиманском Саду". А ведь смертному, грешному, трудно, Господи. Что тут считается "на справедливость", Господи, *смешно*, до слез смешно. Не справедливости, Господи, но милосердия молим мы, уткнувшись в Великую Дверь. Пусть пляшет Сатана и все "ангелы его", смертный будет лишь все сжиматься, чтобы складки озабоченности стали уж рябью сморщенного лица. Ну, сожмись еще, смертный, открывается "еще" Дверь, – вот Он, ОГНЬ ПОЕДАЮЩИЙ. И путь к Нему *теперь* лежит через Св. Крест Сына Божия. Я знаю это, и поэтому рисую Св. Крест. После Святого Креста можно двигаться дальше.

Теперь, когда мы в нашем восхождении "упражнений-в-смерти" добрались до опаленного *абриса-контура* на фоне Света, нам следует не забывать сказанного поначалу о "точке" зрения наблюдателя, о преодолении позиции "зрительного хрусталика", и все-позиции наблюдателя со стороны Света. Для древних изображение служило "объектом" (опорой) для сосредоточения сознания по избавлению от единственной точки наблюдателя. "Мысль о возможности четырех-мерного созерцания подымалась неоднократно; возможно, что она входит в самый состав жизнепонимания, и, стало быть, древностью не уступает целому, с которым она связана по существу. По крайней мере, религиозная символика древнейших религий оживает, когда смотришь на нее в сделанном выше предложении. У философов же мысль о четырех-мерной действительности высказывается отчетливо. Напомню "миф о пещере". Как тени, плоские схемы и проекции вещей относятся к телам, так и трех-мерный мир – к истинному, – выговаривает Платон тайну пещерных созерцаний" (П. Флоренский. "Смысл идеализма"). "Дверь" Янкилевского явно учит тренировать сознание на опознание четырех-мерного мира, проекцией из которого является *тело*, вошедшее в эти измерения. Мы последовательно открывали створки Великой Двери. Попробуем теперь, после того, как мы "последовательно" (т. е.: времени: раз-за-разом) дошли до Света, взглянуть *целостно*, "синхронно" на судьбу смертного, "забежавшего-в-смерть" (ибо мы решили, что жизнь не просто набор случайностей). Прикроем *мысленно* створки со всеми изображениями и будем просматривать все слои вместе с просвечивающими *все* (мысленный "рентген") лучами Несотворенного Света. Постараемся в "работе с сознанием" отождествить "точку наблюдения" не с нашими глазными хрусталиками ("эго"-позиция), а с уровнем Всеобъемлющего Света, этой

[**PAGE 138**]

своеобразной Пустоты, пронизывающей все уровни, все "совне", все "изнутри". Смертный предстанет нам как:

опаленный и опаляемый Огнем "контур", "абрис", "лицо",
"смирненное лицо", "озабоченность",
"лицо равви",
"почтовый ящик", весть!

Начало и конец его странствия совпадают в Лоне Всеобъемлющей Пустоты. Если совершать эти медитации над объектом В. Янкилевского неоднократно и систематично (т. е. тренируя сознание, работая с ним), то в некий "миг" целостного взглядывания, где координаты "отсюда-туда" и "оттуда-сюда" *совпадают*, приходит *безмолвие и несдвигная основность*. Время последовательных фаз перестает *течь*, наступает выявление *основы* или *памяти* в ее самоочевидности. Опытно выявляется несдвигная основа памяти, то глубинное дно все-охвата, пребывая в котором можно созерцать мимо-идущие как связанное и целеустремленное. "Память" и есть один из вестников причастия человека иным измерениям; выявить *память*, *напоминать* и призвано искусство. Оно всегда *напоминательно*; но не в психологическом или социологическом контексте, а в онтологическом. Искусство напоминает о памяти, этом загадочном явлении "всеобщей единичности", о котором забывают в обыденности и вспоминают обычно в отрицательных предельностях болезни: "он потерял память", "он в беспамятстве". "Дверь" Янкилевского напоминает, оживляет память, "памятует память". Его объект ни в коей мере не сослужит иллюзионистской забывчивости, не сослужит закреплению тех иллюзорных феноменов, которым самозабвенно занялось "возрождение". Этот художник (как Кабаков и Штейнберг) философствует; его объекты требуют установки сознания на преодоление "эго" – позиции, – в этом смысле наши художники объединены пафосом преодоления "эго" – перспективизма "возрождения". Они – архаичны в точном смысле этого слова, выявляют *начала*.
... И если теперь (с точки *памяти*) мы предстанем перед закрытой "Дверью", то что воззрится нам?

"Ящик" – известие; за ним – "равви"; там – "ушанка"; далее – "опаленный контур", как ДВЕРЬ же, для возможного впускания океана Света; собственно Свет! И тогда *память* пронизывает-пронзает: вот почему *крючок* с накидкой снаружи и все пружины с "этой" стороны: человек-смертный запирается сам на все запоры от Того, Кто сказал: вот, стою и СТУЧУ, кто откроет Мне, с тем буду вечера! Бог стоит в Своей Несотворенной Огненной Славе *смирненно и стучит в дверь души человеческой, а человек запирается на засовы от Стучащего*. Предельный трагизм нашего бытия-в-мире-с-другими явлен в том, что Господь Бог Вседержитель не "взломщик", не "насильник". Тихо и кротко стоит Он с протянутой рукой, как нищий, у дверей душ человеческих. Еще более скорбно, чем "эта спина". Он взглядывается и вслушивается, и когда смертный еще только идет, чтобы скинуть со-вне наброшенный "крюк", чтобы начать *раскрываться* к Богу, Он Сам, Господь Бог Вседержитель, доделывает все за решившегося впустить в Дом свой Небесного Странника. Св. Григорий Синаит пишет: "начало и причина помыслов – в разделении преступлением человека *единовидной и простой памяти*, которая через сие потеряла и Божию память и, сделавшись из простой сложною и из единовидной разнообразною, стала губима своими собственными силами". Своими собственными силами

[**PAGE 139**]

человек разрушает память, ищет бес-памятства. Искусство, как выявление в сферу болезненной "потери памяти" онтологических *скреп*, структурирует память, напоминает памяти о ее единовидности, о том, что необходимо *помнить*: человек суть *дом, храм* по образу Живущего во Свете Непреступном; в последних глубинах человек как домо-владелец есть при-дверник, дверь-контур как абрис во Свете; человек должен открыть в-себе-дверь и впустить Свет и Живущего во Свете. Христиане исповедуют, что это свершила великая *дочь* Израиля святая Мария Богородица – "дверь" Небесная, как славят ее молитвы. Но сама Она есть предельное выражение человеческого "эйдоса". Напоминать об этой идее человечества призвано искусство. Вершинно, повторяю, об этом свидетельствует иконопись Святой Церкви, свидетельствующая своими святыми о свершающемся вселении Бога. На подступах к свершению, на путях возможного свершения, о "ветхом завете" Бога и призванного к благобытию по причастию Свету человека свидетельствует онтологический символизм художника. Художник-онтолог всегда в последних глубинах и "пророк". Святой Божий, как свидетель свершившегося, – уже и "апостол". Святой, по определениям Соборов, суть подлинный автор иконы. "Дверь" Янкилевского являет "пророчество" о том, что опаленный Присутствием Божественной Славы единичный контур-человек есть и дверь для последующего вселения, вхождения Бога; можно, так сказать, через разглядывание реалий художника постулировать "необходимость" Боговселения, – на этом, собственно, *философское* служение оканчивается, представляя служение благовестию и *вере*. *Опаленный равви Владимира Янкилевского в своей последней глубине контура ДУШИ ИЗРАИЛЯ как двери свидетельствует вместе с пророками: "Се, Дева зачнет во чреве", – впустит в обоженную глубину Вседержителя.* Художник в своем философическом служении не может автономно выявить предельный вопрос-ответ: свершилось ли, что Израиль-Дверь впустил Царя Вселенной к людям, – это удел "апостолов" – но художник в своей таковости художнически-онтологического свидетельства об "эйдосе" человека может являть символ, как реальность. И Владимир Янкилевский делает это.

[**PAGE 140**]

144

По поводу каверзных вопросов Вас. Вас. Розанова.

Во второй книжке сб. статей "Около церковных стен" автор публикует свою "таблицу вопросов" и свой доклад, читанный на 2-ом заседании "Религиозно-философских собраний", проходивших, как известно, в Петербурге. В таблице вопросов Розанов пишет: "Когда духовные лица, с епископом Сергием, ректором С.-Петербургской Духовной Академии, во главе, и светские лица условились собираться вместе для обсуждения, с полной свободой, религиозно-философских вопросов, то, думая, что 1-го собрания их естественно не будет темы и все почувствуют неловкость незанятого времени, – я накидал серию вопросов, о которых нам, светским, было бы интересно узнать мнение духовных лиц, и которые могли бы наметить план годовых дебатов. Но 1-ое заседание было очень оживленно и, вообще, полно содержанием, – почему этот набросок мною и не был предложен к прочтению" /стр. 473/. Прочитанный же доклад содержит в одной своей части раскрытие вопроса из серии "А" (серия вопросов, касающихся суждения в Церкви) подпункта "3" (о лицах судящих). "Читающие сейчас Вас. Вас. Розанова знают его скорее как автора удивительного "Уединенного" (или "Апокалипсиса", или страшных "писем к Э. Ф. Голлербаху"), а не как автора толстой книги "О понимании", изданной в 30 лет, "плоде" предельно серьезных аристотелевских штудий. Читающие, так сказать, знают Вас. Вас. как "русского Ницше" или "русского Иова", по сравнению с которым датский вопрошатель представляется благовоспитанным гимназистом, а современный экзистенциализм лишь академическим оформлением темы философствования Розанова, но не как "русского Аристотеля", или, хотя бы, тренированного в процессах мышления "схоласта". Весьма полезно – для уточнения историчности-в-ситуации приводить на память, что Вас. Вас. Розанов *был* и автором книги "О понимании", то есть *был и есть философ по преимуществу*, философ радикально мыслящий, что породило, вероятно, серию вопросов, серию "А, 1,2,3", касающихся суждения о Церкви, ибо собирались встречаться "светские" и "духовные" из Академии, то есть можно было надеяться, что будет достойно сформулирован *вопрос* и что этот "вопрос" будет услышан. В серии "А" было *три* подпункта, касающиеся суждения в Церкви, именно:

- о "предмете" суждения
- о "методе" суждения
- о "судящих" лицах

Доклад Розанова и касался вопроса о "судящих" и был назван в книге: "О священстве и "благодати" священства":

"Споры наши, имея темою расхождения Церкви и общества, спустились в очень невысокую сферу взаимных хоть и не прямых упреков. При этом мы, интеллигенция, имели поучительный пример со стороны представителей духовенства: от него мы не слышали еще ни одного упрека, тогда как сами высказали с первых же слов несколько. Ход дебатов невольно приобрел публицистическую окраску. "Исправьтесь!" – "Мы постараемся начать верить, а они пусть начнут делать", и – "все окончится благополучно"^х (х: забавно, что и поныне, через почти 75 лет "годовых дебатов" суть разговоров "интеллигенции", к Церкви стремящаяся от плоскости материализма в России, и "духовенства" – в основном зарубежного, ибо свои: у! у! "КГБ" в клубуках", – как определяют московских архиереев их собратья за границей – не все – сводится к тому же). Между тем стоит так поставить вопрос: да отчего же тысячу лет духовенство не делало, и опять-таки тысячу лет интеллигенция была или скепична, или еретична, – чтобы рассеять наши публицистические надежды

[**PAGE 141**]

и заставить спуститься ниже, глубже.^{xx} (хх: Демонстрируется методический философский радикализм, ибо любая философская доктрина глубинна в смысле "дохождения-до-дна", до основы, до фундамента, откуда уже провозглашаются конститутивы фундаментально-целостного бытия. Розанов ищет фундамент расхождения "Церкви", которая самоотождествляется с "духовенством" повсеместно, хотя для целей антикатолической полемики и вспоминают о "народе Божиим", "интеллигенции" как наиболее беспокойных представителей "мирян", дабы уйти из сферы публицистики). На поставленный здесь тревожный вопрос: "отчего вы разошлись?" в поверхностном слое публицистики и нет никакого ответа, или есть ответы пустые^{xxx} (xxx: уровень вопрошания всегда предполагает со-уровневое отвечание, иначе следует "шизофрения" сознания, издевательство над познавательной установкой человека. В практике могут наличествовать трагические ситуации; к примеру: судьба Галилея, – судившими его не было вскрыто уровня "научность", "эмпиричность" его суждений; они были соотнесены с уровнем "богословие", – тогда как для *спасения* или возрождения от Бога /уровень "богословие"/ совершенно безразлично, вращается ли земля вокруг солнца, или солнце вокруг земли, или они вместе вокруг некоего третьего, или вращение суть иллюзия, а вселенная есть взаимомерцающий кристалл и пр. и пр., хотя для уровня "наука" именно это, столь неважное для уровня "богословие", предельно важно, ибо составляет *содержание* данного уровня. При неразличном уровне вопрошания можно мучительно ожидать ответа в той сфере, где подобного "вопроса" просто не может быть. Необходимо совершать редукции работы с сознанием, чтобы вместить, что мышление суть работа, делание, – серьезное делание. Философы пропедевтически призывают, собственно, к серьезности в процедуре приятия чего-либо. Они, по-земному, призывают "не увлекаться всяким ветром учения"), подобно тому, как некоторые запутанные вопросы арифметики, например, о непрерывных дробях, находят решение свое только в высшем алгебраическом анализе так и тема, конечно, публицистическая, о "расхождении интеллигенции и Церкви" имеет решение не в собственной сфере, – а в религиозной, или, точнее, в философско-религиозной.^{xxxx} (xxxx: философ берет "в кавычки" высказывание "расхождение интеллигенции и Церкви", т. е. совершает редукцию, чтобы выявить, что, так сказать, публицистическая фраза несет скрытый фундамент, описание которого принадлежит именно религиозно-философскому уровню и никакому иному, ибо это "расхождение" философов с тем объектом, который в лице духовенства транслирует себя как "Церковь").

Присмотримся к духовенству^{xxxxx} (xxxxx: здесь уже явно Розанов фиксирует наличествующее отождествление в сознании присутствующих понятий "Церковь" и "духовенство". Возражений на "это" не зафиксировано!), вдумаясь, оценим. Не есть ли это личный и живой, ходящий фетишизм? Говоря это, я не укоряю, а определяю. Ибо очевидно, каждое духовное лицо, принимая сан, вступает в ячейку, не им приготовленную, и в которой он не может пошевелиться. И так, укорам здесь нет места. В ризах священник, в эпитрахили, и он же просто в рясе – как бы различное бытие. Он в ризе как бы икона в окладе; без ризы – живопись без отнесения к ней молитвы.^x (x: У Розанова это место не подчеркнуто, это я подчеркнул, как "аплодисменты"). Философ /всегда с большой буквы у Аквината/ Аристотель утверждает бытие "эйдосов" в "вещах"; эту систему классифицируют как "умеренный реализм". Напомним еще раз, что Розанов написал книгу "О понимании" – плод аристотелевских штудий. Если один и тот же имярек в "эпитрахили" и в "рясе" есть как бы различное бытие,

[**PAGE 142**]

то для философа налицо издевательство над познавательной способностью человека. Если имярек в "эпитрахили" ЕСТЬ *святое священство*, то он не может перестать им быть /ибо: ЕСТЬ/ сняв "эпитрахиль" и оставшись просто в "рясе". (от царя до нищего перед священником в эпитрахили мы все безмолвны, безропотны, покорны. Нельзя не заметить на литургии, что мы, конечно, молимся святому месту /храма/, святой службе в нем, но немножко также молимся и священникам. "Аоо а о" в отношении лица священнического и даже, ослабляясь, всего служащего притча.^x (х: предельно выявляется именно в религиозной сфере – сфере молитвы – четкая "грань", делящая "тело Церкви" на "клириков" и "мирян") – неизгладимо выгравировано во всем круге церковных служб, их пластике, жестах, словах, взаимообращениях. В архиерейской службе, самой торжественной, это становится уже, очевидно, неоспоримо. Самое слово "священник" – "священная вещь", "священное существо", "священный, не касаемый человек". Почему-то одяние их, именно ризы, получили тот же металлический, золотистый или серебристый отлив, как и оклады в образах: тенденция, невольная и бессознательная, к слиянию – очевидна.^{xx} (хх: это – замечательное наблюдение; возможно, что оно оказало некоторое влияние, естественно, за вычетом "невольности и бессознательности", ибо каждая деталь священного облачения епископа имеет смысл, выявленный в "тайноводствах" святых Церкви, на ориентацию сознания молодого Павла Флоренского, всегда отмечавшего гениальность Розанова. Поскольку идеи-универсалии существуют " [1] ", то наблюдение Розанова направляет внимание на "чтойность" благодати Нетварного Света, которая всегда поставляет в Вечную Жизнь, в Божественную Литургию, то есть имеет своим содержанием *царственное священство*, которое упорно усваивает себе "духовенство"). Усопший архиерей часто переходит на икону: святители Николай, Филипп, Алексей, Петр.^{xxx} (ххх: Ну, нет! Далеко не часто! Если бы часто! На икону переходит не архиерей, а *святой*, – но самое наблюдение о визуальной схожести архиерейского облачения с нарядом святого на иконе весьма и весьма значительно: реальный причастник Первосвященнической. Крови Господа Иисуса Христа, возрожденный во Свете Нетварных Энергий от Бога, вчлененный в Тело Архиерея вовек Иисуса, конечно же сияет *архиерейством*, как *общим христианским чином*. Да! Далеко не часто архиереи идут на икону (И, конечно, жизнь и всего духовенства тянется сюда.^{xxxx} (хххх: ибо: "миряне" с их "пиджачными парами" и по "одежде", "обряду" своем ему как бы туристы в Храме. Достаточно зайти сейчас в музей Успенского или Благовещенского Соборов в Московском Кремле, чтобы убедиться в *бытийно-эстетической невозможности* совмещения внутривхрамового пространства и иконостаса с "посетителями". А ведь дело обстоит так и с "мирянами". Если "духовенство" всегда облачается к литургии, то, скажем, явления в храм взрослого *новокрещенного в белой ризе с крещальным крестом и в митре* просто невозможно помыслить, да "белой ризы" для взрослого крещаемого и не предусмотрено. Но священник в эпитрахили *вписывается* во внутривхрамовое пространство. Я не останавливаюсь сейчас на том, вписан ли он в храм Божий Богом Живым как в Книгу Жизни как имярек. Я отмечаю, что риза ризоносителя вписывается во внутривхрамовое пространство, а одежка "мирянина" не вписывается). Не доходят, падают, но это все равно: важна верхняя площадка, на которой стоят избранные.^{xxxxx} (ххххх: вот что пишет в 60-х гг. XX века Л. Успенский: "Если литургия осуществляет и созидает Тело Христово, Церковь, то *иконостас*

1. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 143**]

147

4

показывает, ставя перед глазами верующих *образное* выражение того, во что они входят как члены, показывает Тело ЦЕРКВИ, созидаемое по образу Святой Троицы, помещенному вверху иконостаса: многоединство лиц по образу Божественного Троиединства", – "Вопрос иконостаса"). В попечении об этом "узком пути Марии" духовенство и забыло мир, широкие пути Марфы, забот, трудов, реальной помощи реальному миру. Священники и особенно черное духовенство суть покланяемые " [1]", нижний ярус христианского Олимпа; да это ясно и выражено в словах: "земные ангелы, небесные человеки". Откуда так все сложилось? Пошло все от *таинства священства*. Уже в первые апостольские времена священники "рукополагаются": "рукоположив пресвитеры в каждой церкви". Какое это имело значение? И Авраам, посылая слугу отыскать жену Исааку, и другие ветхозаветные лица, посылая слугу или сына на какое-нибудь дело, возлагали руки им на голову. Так же сделал Иаков, благословляя детей. Это знак отечества рукополагающего; знак учительства, жест заботы, повеления, поручения. Но "посланный", "получивший поручение", "учитель" еще не суть "священники".^x (х: здесь я подчеркиваю *внимание* онтолого-символического взглядывания в мир, где каждый "знак" имеет "глубину", значение, смысл. Жест выявляет смысл, а не просто "размахивание руками"). В веках установилось и развилось понятие об особой "благодати священства". И вот тут, мне кажется, произошло в истории одно странное и мучительное обстоятельство.^{xx} (xx: вот мы и добрались до главного. Сейчас уже есть ученые труды проф. С. Булгакова и проф. Н. Афанасьева о "царственном священстве" миропомазанников Божиих или *всех* реальных причастников Нетварной Благодати Ипостасного Духа Святого; отсюда – уже недолг путь ко вмещению и "священности" человека, как созданного "по образу" Божию, и *царственной священности нового человека* по причастию Телу Архиеерея. Справедливости ради стоит отметить, что хоть и есть непротиворечивость вмещения таинств причастия Крови и Плоти Архиеерея, что хоть и есть знание *жреческой* сущности человека у "язычников", – дело с "мертвой точки" не сдвинется, пока епископат не возглавит движение реализма. Если епископат не возглавит движение по вмещению реализма таинств, то глобального свидетельства ожидать нельзя, так как возможны лишь частные отрывы в секты, всегда отрывающие своих приверженцев от полноты *символизма храма и иконостаса*. При православном учении о Нетварности Благодати невозможно мыслить, что некто тварный может ею располагать, то есть "передавать". Когда древний закон был разрушен ап. Павлом, как "не нужный для спасения" /"К Галатам: – "и если законом оправдание, то Христос напрасно умер"/, а " [2]" еще не родилось, то в эту пору, так сказать, "между-царствия" двух законов для человечества, которому нужно же было чем-нибудь руководствоваться в подробностях жизни, создано было понятие и чувство "благодати", как какого-то *вне-законного*, *поверх-законного* веяния. "Благодатью спасаемся", дан был им лозунг, плачущим, что Синай скрывается под водою, тонет в волнах небытия; – и обрезание, и субботы, о коих Бог сказал: "даю вам это в закон вечный". Из таких выражений, как например во втором послании Иоанна: "Да будет с вами благодать, милость, мир", или "благодать вам и мир от Бога Отца" (1 Кор.) и множества подобных, видно, что благодать представляет высшую степень человеческо-божеской духовности, какого-то веяния, реяния с небес на землю, или восторгов человеческого сердца, – без всякой принадлежности кому-нибудь,

1. [Пробел в машинописи.]

2. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 144**]

без всякой специализации, без всякой классификации. Теперь, что же совершилось далее? "Благодать сердца", неуловимая и нематериализуемая, как и "мир сердца" в приведенных выше выражениях, стала какой-то уловляемой, помещаемой, перемещаемой, делимой и классифицируемой духовной эссенцией, несомненно пространственно-ограниченного значения.^x (х: Почему же никто из профессоров-епископов не ответил философу православным исповеданием *благодати* как Нетварных Божественных Энергий, бесспорно не "пространственно-ограниченного значения", безусловно не "перемещаемой", ибо НЕТВАРНА БЛАГОДАТЬ БОЖИЯ? И в Нее, как Храм Света, можно лишь *войти по призыву* Бога Живого, кресторастворяясь ветхим человеком? Ведь св. Григорий Палама, как и св. Сергей Радонежский, созидали эти определения: один в "благочестивых словах", другой – в подвиге и благословении неизреченных икон русских?) И, кажется, это возникло в момент сложения новозаветного закона, когда спасительный лозунг "благодать" просто перестал быть нужен и даже стал опасен, как характерное вне-законное и поверх-законное "веяние в сердце".^{xx} (хх: Ну: опять юродствует в слове. Или как? Разве не знает "страчества" и "исихазма" как созерцания очищенными и преображенными очами сердца "веяния в сердце" Фаворского Света как "благодати"? Ждет, что скажут архиереи? Православные архиереи, которые всего лишь непоследовательно католические архиереи с их "тварной" благодатью?). Стала "благодать" "браться" и "даваться", и поделилась иерархически; и в то же время полог благодати, некоей природной святости, врожденного бого-обещания был сдернут с мира. Мир стал гол; светск; нищ; безблагодарен; зато священство и вообще иерархия стала устроено благодатна; притом так материально благодатна, что глагол Предтечи: "покайтесь, ибо приблизилось Царствие Божие" – замолк для него, замолк от Пиренеев до Вятки.^{xxx} (ххх: В таблице вопросов записано так: "Мы – подлы, светски, камни, безблагодатны. А, ведь, по существу-то весь мир священен и все люди – "священники по чину Мельхиседекову". Это бы сделало нас серьезными, ответственными. Безблагодатный в идее человек есть без-идеальный ". Отсюда – нравственное падение мира. Следовательно, одна из "пророчесственных задач" Церкви – разжижение ставшей материальной почти благодати, овоздушение ее и разливание ее на мир"). Лично духовенство, я думаю, прекрасно. Но именно в золотящихся одеждах оно, иконообразное, – ужасно, потому что непоправимо, неисправимо, нераскайно. Я не преувеличиваю чувства и идеи греха: но без нее слабому человеку трудно бы прожить. Согрешил – и стараешься добрым маленьким дельцем поправить занозу в сердце. Я видал студентов кающихся, гимназистов, чиновников, сказывающих вины свои друг перед другом. Все мы знаем, как черною полосой проходят 4-ая и 7-ая недели Великого Поста для мирян: они каются, и это видно, заметно в обществе, это маленький духовный траур в стране. Совесть очевидно растревожена. Но видал ли кто и заметно ли покаяние духовенства? Нельзя не обратить внимания, что это таинство как бы ослаблено для них, стало не чувствительно, разрежено. Теперь сейчас вы поймете, как это важно: светская литература полна самобичевания; но возьмите духовные журналы: это сплошное счастье и самоуверенность, самодовольство. Таким образом духовенство почти потеряло в укорах совести жгучий момент к подвигу, о недостатке которого здесь в собраниях говорилось: оно не побежало к голодающим, оно не представительствовало пред Грозным, не волновалось от Аракчеева; не торопилось учить детей в школах. Греки называли богов "блаженными", "[1]", вот такие

1. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 145**]

"счастливые боги" суть эти земные ангелы, небесные человеки, "священники", "святые существа", и, словом, весь чин духовенства в эпитрахили. В рясе он – друг, человек, ученый, в душе – иногда поэт, часто – гражданин. Но он надел ризу, а, теперь вы к нему не достучитесь, теперь умерло его сердце и умер его ум. Как только благодать материализовалась и распределилась между духовенством, мир стал рабом его, от царя до нищего. От. Матвей Ржевский говорит Гоголю: "не подходишь под мое благословение, бегаешь *благодати*". Благодать ему представляется электричеством, струящимся с его рук – как с иголки громоотвода. Гоголь пусть и гений, но все же человек, а от. Матвей, каков бы он ни был лично – по простой способности каждый день надеть эпитрахиль и идти по "узкому пути" на алтарную стену, в киот, под ризу – вовсе не человек, а некоторая божественная вещь, божественное существо.^x (х: А вот как об "этом же" в статье 1-го тома: "галантливость и бесталанность в духовенстве": от. Матвей Ржевский кричит Гоголю /при первой встрече/: "Зачем не подходите под благословение мое? Значит бегаете благодати!" Он сам себе представляется каким-то мешком с благодатью, из которого она сыплется как мука. Это можно сказать зверски-невежественное понятие о благодати и смешение себя с Богом, – подчеркнуто мною как аплодисменты – очень распространено, как на Западе, так и у нас... *Тун* сердца человеческого, от времен и от лица апостолов, от времен и от лица святых – все меняется, и, наконец, вырос совсем *иной*. Но *самоощущение* святости, естественно присущее апостолам и святым, "формально" катилось в веках, докатилось до наших дней и вкатилось в "не поправленное" сердце от. Матвея. Нужно бы "согласовать с подлинным", "исправить сердце", удариться оземь и заплакать об эгоизме своем, о грубости своей, о нераскаянности, о совершенном своем невежестве. Куда! Он чувствует себя, как ап. Павел, и громит в Ржеве и Москве, как тот в Риме. т. 1-ый, стр. 274-275). У него ни тоски, ни горя; " [1]", "блаженные боги". Наука, жизнь, труд, заслуга, гений – все померкло, понизилось перед "возложением рук", непосредственно от апостолов до от. Матвея: то "возложение", которое кажется, первоначально имело характер просто доброты и заботы посылающего о посылаемом. Сколько праведников, как Бруно, погибло от духовенства, на сколько праведных дел, событий, жизни – прямо плюнуто с "узкого пути Марии" (мученичество, инквизиция, у нас – сектантство). Странно: 70 толстовцев и полторы тысячи пашковцев заставило духовенство "разодрать ризы на себе". Но вот нарисуйте картинно, ярко, как жгли Джордано Бруно: ни Боссюэт, ни пастор Штекер, ни В. М. Скворцов не посыплют пеплом головы от зрелища.

И до сих пор католичество ведь несколько не раскаялось в инквизиции; Восточная Церковь не раскаялась, что около 5-6 вв. почти повально вырезывались жида ша печать Ветхого Завета в себе. И когда спрашиваешь себя: "Да как же на это все духу хватило?" – то и находишь ответ в этом преобразовании учения о благодати: перед "богами" все человеческое – ничто, – и гений, и заслуга, и жизнь. В то же время христианское человечество, как-то лишенное доли собственности, подпало, или точнее, подведено было духовенством под "иго закона" гораздо жестче, неумолимее и мелочнее, чем под каким стояло, до "искупления", ветхозаветное человечество. Духовенство подвело людей под "иго" своих специальных законов – активно, а пассивно оно же подвело их под ужасное "иго" через допущение государству для "стада" какие угодно законы.^x (х: Интересно бы узнать: надеемся, что на Страшном Суде узнаем, – вспоминал местоблюститель

1. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 146**]

– патриарх Сергей, когда отдавал всех "мирян" под иго ЧК и Политбюро, эти слова? Ведь он был председателем на этих религиозно-философских собраниях?!) В этом стаде у каждой овцы, у нас, отнято всякое внутреннее сопротивление, всякий упор, твердость – против внешнего давления. Твердость – правая, упорство – святое, которое опиралось бы на листочек общего венца: благодати, всему человечеству данной. Это бессильное и бесправное стадо, со сломанными у него костями /отнята точка упора/ естественно повело себя неверно, патологично, немощно и буйно, повело как санкюлот. Идея царственного достоинства, священства "по чину Мельхиседекову" /вне иерархического порядка, чьего-либо назначения/, откуда в Ветхом Завете и родилось пророчество, – эта благороднейшая и замечательная идея была снята с человечества: и угасло пророчество.^x (x: Да, и еще раз да! У "Христианского" человечества, человечества, принявшего "по идее" таинства возрождения от Бога в Теле Архиерея, у христианского человечества, молящегося Богу и Царю, Вседержителю, как ОТЦУ НЕБЕСНОМУ, "изводящему зерно из земли" и Давшему в Сыне Своем Небесный Хлеб, детей царевых, малых детей, отдали на поругание сильным и сами понасмеялись! Когда бич Царя Вселенной погнал богохульников и насмешников *вон* с насиженных мест, то и это ухищряются осознавать как "мученичество"! Здесь, в пределах доклада и комментариев к нему, естественно речь идет об учении, а не о конкретных фактах христианского странствия, ибо, конечно же, реально рожденного от Бога, реально имеющего *имя святого* от Бога, никакие соблазны отнести от Истины не смогут).

Осталась только публицистика, мелкая, сорная, блеклая. Но, хоть и по-мещански, общество все же делает добросовестно свою грубую работу. Тогда как его "старший брат", духовенство, и не пророчествует, и не делает, а только, ссылаясь на "благодать Христову", зажимает рот от пророков младшего брата. И обвиняет, упорнее всего обвиняет его перед Отцом своим, "Богом щедрот", как мы продолжаем и будем верить.

И, повторяю и кончаю: я далек от того, чтобы порицать, а призываю только слушателей к историческому рассмотрению."

[**PAGE 147**]

151

Жан Клод Маркадэ

ИКОНА КАК ЗЕРКАЛО ТРИСОЛНЕЧНОГО СВЕТА
ПРАВОСЛАВИЯ

Этот текст, которым я полностью обязан отцу Григорию Круг, посвящаю нашему общему духовному отцу архимандриту Сергию Шавичу.

Ж. К. М.

"Под земной оболочкой, благодаря которой мы можем видеть и слышать, благодаря которой мы можем придать форму чему-то, подобному истории, живет эта искра света, принадлежащая другому миру. До такой степени, что история может быть действительно понята, только если человек обнаруживает след этой искры и узнает ее. Тогда его глаза просветлены и сияют, так как они отражают это сверхземное бытие подобно зеркалу /speculum/, что придает глубокий, слишком часто забываемый этимологический смысл слову "спекулятивный": например, спекулятивное богословие и спекулятивная теософия не относятся к нереальному, они являются зеркалом сверхреального".¹

Мне хотелось бы представить эти сегодняшние размышления под знаком нескольких фраз, произнесенных профессором Анри Корбэном здесь же во время учебного 1974 года в Иерусалимском Университете святого Иоанна.

Они особенно приложимы к этой единственной и уникальной в духовной традиции человечества истории, которой является история иконописи в том виде, в каком ее сохраняет Православие с начала христианства.

Икона, богоявление трех солнц Божества, зеркало этого исходящего трисолнечного света, не может пониматься – как это очень часто делается – как эстетика, но скорее как богословие или спекулятивная теософия[х].

Дерзновенное стремление отразить божественную славу в человеческих творениях вполне законно, как об этом говорит св. Павел во втором послании к Коринфянам /III, 18/: "Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню ([1]), преобразуемся в

х. Спекулятивный в русском языке часто означает "умозрительный". Слово же "теософия" здесь можно заменить словом "богомудрие". /прим. перев./

1. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 148**]

тот же образ ([1]) от славы в славу, как от Господня Духа". И немного далее святой Павел уточняет: "Бог, повелевший из тьмы воссиять свету, озарил наши сердца, да просветить нас ([2]) познанием ([3]) славы Божией в лице Христа". /П Кор. IV, 6/. Следовательно, оправданность священного познания через иконографию сокрыта в таинстве Воплощения, в Боге, ставшем человеком – в основном принципе христианской религии. Святой Иоанн Дамаскин, который посвятил три трактата защите священного образа от разрушительного иконоборческого соблазна, пишет: "Когда ты увидишь, как бестелесное становится человеком через тебя, тогда ты сделаешь изображение ([4]) его человеческой формы; когда Невидимый становится видимым через плоть, тогда ты представишь ([5]) подобие Того, Кто стал видимым... Когда Тот, Кто существует от века как Бог, унижится, приняв на себя зрак[x] раба и став, таким образом, ограниченным по количеству и качеству, надев на себя зрак ([6]) плоти, тогда изобрази на доске и представь перед взором всех Того, Кто захотел явиться. Изобрази Его рождение от Девы, Его крещение в Иордане, Его преображение на горе Фавор... Изобрази все это словом и цветом". И в другом месте Дамаскин утверждает: "Созерцая ([7]) знак плоти, мы представляем ([8]), насколько это возможно, небесную славу".³

Дерзновение, которым является для человека символическое представление небесных реальностей в изображении, возможно для христианина только потому, что Бог стал человеком.

Со дня своего творения человек носит образ и подобие Бога, архитипную икону, данную Богом, икону, беспрестанно омрачаемую тьмою греха, но которая является неиссякаемым источником воспоминания (анамнезиса) и которая делает законным всякое представление небесного существа в образе или в рассуждении. Как пишет, можно сказать, святой русский иконописец нашего времени, умерший несколько лет назад, один из наиболее великих иконописцев, какие когда-либо родились, монах Григорий Круг[хх], оставивший разрозненные заметки, отмеченные высокой духовностью и еще не опубликованные, но готовящиеся к публикации

х. вид /прим. перев./

хх. Монах Григорий Круг – один из лучших иконописцев в Париже. /прим. перев./

1. [Пробел в машинописи.]
2. [Пробел в машинописи.]
3. [Пробел в машинописи.]
4. [Пробел в машинописи.]
5. [Пробел в машинописи.]
6. [Пробел в машинописи.]
7. [Пробел в машинописи.]
8. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 149**]

и набору: "Образ и подобие Божие не могут истребиться даже в падении человека, и они должны неистощимо обновляться, омываться, очищаться и действием благодати и аскезы (подвига) человека в некотором роде неутомимо изображаться в глубинах Духа. Через аскезу высшее подобие, образ Божий отпечатывается в человеческих глубинах, и это непрерывное и неотъемлемое творческое усилие является основным условием человеческой жизни, неким отпечатком образа Христа в основании души".

Эта архитипная икона, на которую было положено покрывало мрака, полностью восстановлена воплощением Бога Славы. Послушанием слова монаха Григория: "Христос в Своем воплощении предстает как Восстановитель небесного образа в человеке и можно сказать, что Он более чем реставратор, Он – исполнение и реализация, полная и совершенная, образа Божия, Икона икон, Источник всякого святого образа, *acheiropoiéte* (нерукотворный) Образ, живой Иерусалим".

Икона нерукотворного Образа, которая была чудесно отпечатана Самим Спасителем на плате (убрусе), является для православной традиции "главой угла, ключом ко всем другим иконам". Это свет Фавора, который горит в священном образе, свет предвечный, который никогда не погаснет, даже если священный образ не на высоте охвата. Ибо такое зеркало, образ, творение человеческое, может плохо отражать, или даже исказить, но его свет, который отражается, от этого не тускнеет. Монах Григорий еще говорит: "Когда силы истощаются в творении икон за недостатком набожности, когда кажется, что иконы теряют славу их небесной божественности, и тогда этот свет не исчезает, продолжает жить и готов появиться снова во всей его силе и пополнить все торжеством Фаворского Преображения. Кажется, что мы также оказываемся в настоящий момент в центре этого света, и, хотя еще стоит ночь, утро приближается".

Здесь мне хотелось бы сделать короткий экскурс для того, чтобы подчеркнуть разницу между прототипом и архетипом в проблеме иконописи. Мне кажется, что имеет смысл установить разницу между прототипом и архетипом каноническим и со списка для лучшего понимания проблемы представления священного образа. В обычном словаре прототип и архетип являются вообще синонимами, тогда как в философии архетип имеет различные значения от Платона до Юнга. Здесь не место распутывать эти очень сложные противоречия. Мне кажется, что в православном

[**PAGE 150**]

богословии иконы следует различать между прототипом, которым является Бог в Его Троице, и архетипными образами, являющимися эманацией единственного Прототипа, и благодаря которым мы имеем доступ через символы священной истории в этот духовный промежуток, в это "слияние двух морей", этот "барзакх", который М. Корбэн так прекрасно описал у Ибн'Араби и у Хайдар Амоли⁵. Именно исходя из этих архетипных образов, были созданы канонические модели, которые служат критерием для всех копий, которые возникают в течение столетий.

Итак, прототип – единственный. Это Свет трех божественных солнц, свет Святой Троицы. Этот свет – неопишуем. Как еще говорит монах Григорий вслед за традицией: "Бог полностью непредставим в Своем Существове, непроницаем в Своей Сущности и непостижим. Можно сказать, что Его одеянием служит неприступный и непроницаемый мрак". Из этого нетварного света доступны излучения божественной благодати, софийная энергия которой устраивает и освещает мир. Через духовную аскезу /подвиг/ именно к этому свету представимого мира, ангельскому свету Паруссии имеют доступ святые, достигшие ангельского подобия. Это тот свет, который засиял на горе Фаворе и который в XIX в., совсем близко к нам охватил святого Серафима Саровского. Именно с помощью его традиция объясняет законность представления, представления, доступного человеку под видом священо-символических архетипных образов. Если образ прототипной славы, первичного Абсолюта, непроницаем для наших глаз и нашего плотского понимания, то Воплощение Сына Человеческого открыло завесу, которая безнадежно покрывала нестерпимое величие *Deus absconditas*.

Для православной традиции первым иконописным архетипом, первым священным образом, основным источником и оригинальной печатью представлений иерофантов, является, как мы увидим, икона Лица Спасителя *Acheiropricta*, которая нерукотворна, и древнюю копию которой мы имеем во Франции в Ланском соборе. Я не хочу возвращаться к прекрасной истории, которую нам рассказывает Предание об образе, чудесно запечатленном Христом на материи (по-русски: убрус) – в дар эдесскому царю Абгару (Авгарю). Это событие типично для событий, задающих тон движению человечества к своему духовному завершению. Здесь историческая или социологическая критика может нам дать только позитивистские

[**PAGE 151**]

незначительные выводы, которые интересуют только тех, кто построил удобную вселенную, исходя из аксиоматических и аподиктических принципов, закрывая свои глаза и затыкая уши перед всем тем, что не вмещается в их априорные схемы. Такие события, которые описываются в связи с Нерукотворным Образом ([1]), могут быть поняты только в свете того, что М. Анри Корбэн называет священной историей: "В священной истории все видимые события передаются в их метафизическом смысле с помощью притч, которые тогда являются единственной истинной историей, прямой смысл которых – заключать в себе тайный смысл. И вот почему христианский эзотермизм будет нужен до конца нашего эона".⁶

Нерукотворный Образ является неизменным свидетельством того, что Слово стало плотью; и действие Христа, запечатлевающего Свой Лик, свидетельствует о бесконечной заботе по отношению ко всему человеческому роду, который спасается, освящаясь образом Христа.

Вот что говорит славянский тропарь по случаю праздника этой иконы: "Христос, совечный Сын Отца, Предвечный и Невидимый, оставил для спасения наших душ свое представление, описанное по плоти". Иносказательное событие, говорящее об этом священном основном архетипе, указывает на нерасторжимое и незыблемое соединение божественного и человеческого, является видимым свидетельством "присоединения тварного человеческого принципа к божественному вечному существу".⁷ Именно здесь по существу основа смысла, который имеет в Православной Церкви почитание вообще всех икон, как это было определено на УП Вселенском Соборе. Здесь не идет речь ни о поклонении материи, из которой сделана икона, ни о почитании досок, красок и малых квадратиков мозаики, а о духовном усилии возвысить внимание, созерцая образ, к источнику самого образа, к невидимому прототипу. Икона становится символом невидимого мира, его осязаемым отпечатком; смысл иконы – являться как бы светлой дверью к невыразимым тайнам, путем к божественному восхождению".⁸

Иконоборцы видели кощунство против божества в иконографическом богословии, в котором они подчеркивали опасность идолопоклоннического извращения. Однако Православная традиция хорошо проводит различие между почитанием (по-гречески *Proskunesis*, по-славянски "приложение", "почитание" и собственно поклонением, которое относится только к Богу (*latreia*)). Леонид успенский в своем основном произведении "Очерк богословия

1. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 152**]

иконы в Православной Церкви" хорошо показал, как перевод двух выражений *proskunesis* и *latreia* на латинский с помощью одного слова *adoratio* явился источником непонимания латинянами богословского места иконы в христианской духовности.⁹ В то время как УП собор строго запретил поклонение иконам и церковно ввел их почитание, франкские богословы из *Libri Carolini* поняли, что "образы являются продуктом фантазии художников" и что только в этом качестве они смогут иметь богословский статус. Как написал М. Евдокимов, можно сказать, что эта концепция "отравила западное искусство в самом его источнике"¹⁰ и отыскивается в начале деградации и секуляризации священного искусства, которая произошла на наших глазах в римской церкви, где мы видим не священные образы, а произведения на религиозные темы. Можно сказать, что произошла инверсия отношения образа к сакральному. Теперь больше не сакральное дает силу образу, а индивидуальное эстетическое воображение использует сакральное для создания образа. Мне хотелось бы здесь еще раз процитировать монаха Григория, для которого "икона Нерукотворного Образа Христа не только источник священных представлений, но является таким образом, который расточает свет и освящает в равной степени представления светского искусства, причем, на первом месте искусство портрета. В этом смысле икона в ее литургическом церковном существовании неотделима от внешнего искусства и подобна снежной вершине, которая изливает свои ручьи в долину, наполняя и сообщая жизнь всему. И монах Григорий продолжает: "Существует еще другая внутренняя связь иконы со светским искусством. Икона породила в живописи, чуждой Церкви, иногда полностью земной, таинственную жажду воцерковления, изменения природы; икона в этом случае – закваска небесная, которая заставляет бродить тесто, в котором она находится".

Как не упомянуть здесь философию красоты и творчества, которую мы находим у Николая Бердяева. Хотя Бердяев и не говорит никогда об иконописи, его размышления об искусстве – размышления, православного верующего, глубоко чувствующего богословский смысл почитания образов. Так же как и икона, всякое подлинное произведение искусства – прорыв в онтологическом эсхатологическом движении. То, что предстает, то, что является знаком эпифании, открывает то, что находится вне представления. Хотя всякое художественное представление не является

[**PAGE 153**]

священным, то есть вписанным в богословское движение традиции священной истории – как это имеет место для иконы – всякое истинное произведение искусства в своем стремлении к высшей Красоте участвует в раскрытии славы будущего века"¹¹.

"То, что рассказ сообщает через слух, живопись показывает в молчании (*skopósa*) через представление *mímèsédōs*, говорит св. Василий Великий¹². Эта фраза показывает нам, если есть в том нужда, основную функцию не только всей живописи, но, в особенности, иконописи, которая является выражением, равным и достойным, письменного и устного Предания, выражением внутренней литургической жизни Православной Церкви. Иконописец не является подражателем иконографических канонов, данных раз и навсегда, который механически и статично повторяет их. Но каноны, конечно, существуют. И они определяют некоторое количество основных элементов, которые позволяют каждой иконографической модели иметь отличительные черты, дающие возможность всем верующим узнать ее и предохраняющие художника от падения в эфемерный и чувственный реализм. Историческая реальность не может игнорироваться, когда идет речь, например, о святых, но только следует помнить, что это строго необходимо для узнавания живой модели. Иконопись, преимущественно священное искусство, несет видимое свидетельство не только о небесной реальности, но также и о реальности исторической, которую она очищает от всего постороннего и случайного. Но как об этом напоминает Леонид Успенский, "только историческая действительность, даже очень точная, не составляет икону. С того момента, как представляемая личность является носителем благодати, икона должна указывать нам на ее святость"¹³. "Главное, что, как и в самом культе, икона является откровением вечным во времени"¹⁴. "Образ, почитаемый церковью, должен соответствовать прототипу, никоим образом не заменяя возвышение сознания к первообразу в молитвенном состоянии и не являясь препятствием, но сам как-то участвуя в этом существовании, которое не имеет конца, он должен свидетельствовать о божественной славе, трисолнечном свете Божества"¹⁵.

Итак, история в иконе несет свой смысл только как преображенная в священную историю. Это собственно видно в одной из наиболее богословски насыщенных икон священной православной традиции, а именно, в иконе "Ветхий Денми". Это образ предвечного рождения Сына от Отца, который является живописным

[**PAGE 154**]

преданием Слова, передаваемого св. Иоанном /XIV, 9/: "Кто видел Меня, видел Отца", и он является собственно притчей к всякому священному представлению. Через человеческое естество Христа созерцается Его Божественность. Повторяя мысль св. Симеона нового Богослова, Владимир Лосский пишет: "Христос "исторический", Иисус из Назарета" о Том, Кто предстает перед чуждыми свидетелями, и образ Христа, внешний по отношению к Церкви, всегда превосходит в полноте откровения, согласуемого с истинными свидетелями, с детьми Церкви, просвещенными Святым Духом. Культ человечности Христа чужд православной традиции или, более того, эта обоженная человечность открывает нам здесь тот же прославленный вид, под которым увидели ученики на горе Фаворе человечность Христа и который явил общее Божество с Отцом и Духом"¹⁶.

В иконе "Христос Ветхий Денми" предстает во славе именно Второе Лицо Троицы и образ Отца таким, как его раскрыл пророк Данииил: "Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна, престол Его – как пламень огня... Видел я в ночных видениях, вот, с облаками небесными шел как бы Сын человеческий, дошел до Ветхого днями и подведен был к Нему. И Ему дана власть, слава и царство, чтобы все народы, племена и языки служили Ему; владычество Его – владычество вечное, которое не прейдет, и царство Его не разрушится"¹⁷.

Итак, икона "Ветхий Денми" заставляет нас войти в ее метаисторический смысл, исходя из исторического воплощения Христа. Стилизацией, тонкими золотыми штрихами, окружающими все вещественное, и обратной перспективой образно передается преобразование всей плоти в *caro spiritualis*[x].

Иконографическое изображение этого присутствия нетварного Света особенно чувствуется в иконе праздника Преображения, где слава божественного света наполняет своим изливанием всю природу. "Распределение представлений на этой иконе: туча, которая покрывает своей тенью Спасителя, движение лучей, которые указывают на божественные силы-энергии, движение горы Фавор и стремительное падение апостолов – все, что составляет основу иконы говорит о свете и определяется светом. Светом наполнены облако, слава Святого Духа, покрывающая своей тенью Господа, и одежда Господа, белизна которой включает тонкую

х. тело духовное /прим. перев./

[**PAGE 155**]

сеть золотых лучей, указывающих также на излучение божественных сил.

Отражение света, исходящего от Господа, освещает хитоны Моисея, Илии и апостолов, упавших на землю, и уступы ступеней горы Фавор.

Все в этой иконе способствует ощущению космического присутствия света горы Фавор, определенном св. Григорием Паламой в качестве православного учения. Фаворский свет является нетварным излучением самого Божества, лучезарным изливанием благодати Святой Троицы, освящающей и освещающей мир. Как пишет святой Иннокентий, архиепископ Херсонский, "Свет Преображения Христова таинственно наполняет церковь, делая носителями света ангельские иерархии и проявляясь через святых; и этот свет уже является славой будущего века, и святые, которые свидетельствуют о Фаворском свете, не только его свидетели, но они сами исполнены им, т. к. глядя на лицо, раскрывающее Славу нашего Господа, преобразуешься в славу Духом Бога славы. И Преображение в точности изображает наше преобразование"¹⁸.

Итак, икона дает нам видимый образ небесного Иерусалима, "который не нуждается ни в солнце, ни в луне, т. к. слава Божия освещает его" (Апок. XXI, 23).

Нет яркого очага, откуда бы исходил свет, нет простирающихся теней, т. к. этот свет пронизывает все вещество, искрясь отовсюду и преобразуя его. Подобно этому неизвестна перспектива в ее иллюзионистском виде не из-за неумения художников, но из-за того, что перспектива представления – обратная. Икона не воспринимает пространство по законам оптики, по которым размеры предметов уменьшаются с удалением и линии перспективы скрещиваются на горизонте, но, напротив, эти линии скрещиваются в зрителе образа; именно зритель является горизонтом, к которому они сходятся. Можно было бы сказать, что лучи света исходят изнутри образа, пронизывая того, кто его созерцает. Как пишет Леонид Успенский "опрокинутая перспектива не является "обманом зрения", она не очаровывает зрителя, для поглощения напрасной игрой кажимости, она успокаивает, концентрирует его, делает внимательным к посланию иконы, как будто человек остановился у входа на дорогу, которая вместо того, чтобы потеряться в пространстве, открывается в бесконечности полноты"¹⁹. Эта *metopoiá* иконы той же природы, что и живая *metopoiá* в духовном опыте. Все в иконе стремится к одному – будь то алогизм архитектуры

[**PAGE 156**]

или необычный порядок изобразительных элементов – заставить выйти из представлений чувственного мира для того, чтобы поместить созерцателя, который стоит перед иконой, в другой порядок, куда нас зовет все аскетическое и мистическое учение Православия; это порядок чистой молитвы и чистой встречи. Таким образом, икона является молчаливым богословием трисолнечного света православия.

Как пишет М. Оливье Клеман, "икона не единосушна своему прототипу, и, главное, что используя символизм, она сама не является символом. Она заставляет не без некоторой "портретной" строгости появиться личному присутствию, и символизм показывает это присутствие"²⁰.

Символизм – что это такое? "Опосредованное выражение через образ того, что ни под какой формой, будь то пластическая или словесная, не может быть прямо выражено, когда все средства недостаточны, слабы перед лицом истины, которая должна быть выражена. Символизм, пользуясь таинственным языком, прячет от непосвященных истины, которые он отражает и к которым он приводит тех, кто сумеет его расшифровать"²¹.

Этот священный символизм иконы будет лучше понят, если мы его рассмотрим в свете наиболее почитаемой православием иконы Святой Троицы, которой святой Андрей Рублев дал повсеместно почитаемое иконографическое представление.

Святая Троица не представимо в Себе, и икона, носящая такое название, "ни в коем случае не может почитаться как представление Существа Бога и нельзя рассматривать это представление, как представление Природы Бога, но следует смотреть на эту икону как на наиболее глубокое символическое представление"²². Следовало бы процитировать здесь всю главу книги св. Иоанна Дамаскина "Точное изложение православной веры", озаглавленной "По поводу того, что говорится о Боге телесным образом". Удовлетворимся воспоминанием нескольких отрывков, которые освещают священносимволический характер сакральных представлений: "Зная, что мы находим в Божественном Писании очень большое число вещей, изрекаемых символически о Боге сугубо земным способом, нужно представить, что мы, будучи человеческими существами и будучи одетыми в эту грубую плоть, не способны думать или говорить о действиях Божества – божественных, нематериальных и возвышенных – если не будем использовать лица /*typoi*/, образы и символы, соответствующие нашей

[**PAGE 157**]

природе. Вот почему то, что говорится о Боге сугубо земным способом, говорится символически и имеет смысл весьма высокий, т. к. Божество просто совсем не имеет формы ([1])²³. Далее св. Дамаскин пишет: "Под глазами, веками и взором Бога прежде всего понимается Его сила, созерцающая все, и затем Его всезнание, от которого ничто не скрыто. Представляется, что с помощью раскрытия этого смысла у нас появляется поистине более совершенное знание и более полная уверенность. Что касается Его ушей и Его слуха – то под этим следует понимать Его склонность к милосердию и благосклонность по отношению к нашей молитве... Что касается Его рта и Его Слова, то под ними следует понимать знак Его воли, т. к. у нас наши в сердце скрытые намерения выявляются с помощью рта и слова... Во всяком слове, в котором говорится о Боге земным образом, имеется некоторый сокрытый смысл / [2]/, извещающий нас о том, что выше нас, через близкое нам".

Эти слова св. Иоанна Дамаскина указывают нам на то, что без понимания церковного символизма невозможно понять торжественность православной литургии, мистический опыт и таинственное "полусахраментальное" значение иконы. Именно тварный мир носит в себе эту символическую природу и носит знак божественной печати и повернут по направлению к солнцу, к Тому, Кто сотворил все через святую мудрость.

В своем шестодневе /"гексамероне"/ святой Василий Великий делает акцент на художественном характере мира, на этой царственной печати Божественной Красоты, которая создает гармонию и согласует весь тварный мир: "Мир является художественным произведением, предстоящим перед взором всех, через которое происходит познание Святой Мудрости его Создателя". И монах Григорий Круг говорит в свою очередь: "Все, что было сотворено, одарено особым божественным Смыслом, который был дан и который говорит о Боге, и этот вид символической природы творения охватывает совершенно весь мир и все твари, начиная с высших существ – с ипостасных порядков ангелов и человеческого рода – до наиболее скромных, наиболее ущемленных творений, которые могут показаться полностью лишенными смысла. И эта божественная печать, которая лежит на всем творении, с особой славой запечатлена на ипостасных творениях, на ангелах, как на первородных от Бога,

1. [Пробел в машинописи.]
2. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 158**]

и на последнем творении, которое завершает систему Вселенной, на человеке". И, следовательно, только таким образом можно рассматривать образ Святой Троицы, как и вообще всякий священный образ.

В православной традиции наиболее совершенным иконографическим каноном этого представления является канон, взятый из образа-архитипа, конкретизированного в библейском рассказе о явлении Святой Троицы под видом трех странников Аврааму и Сарре в роще Мамре у подножия горы Хобарь. Канон этой иконы установился мало по малу, он лишился постепенно всех исторических, реалистических и анекдотических элементов, вылившись в произведение, созданное Андреем Рублевым для церкви Троицы в лавре святого Сергия. На московском 100-главом соборе при Иване Грозном в 1551 году икона св. Андрея Рублева была провозглашена как основной иконографический канон для церковного изображения Троицы. Именно икона святого Андрея "Троица" завершила богословское движение, которое непреодолимо прокладывало дорогу среди изображений трех Странников, явившихся Аврааму и Сарре. Часто это библейское событие изображалось с точки зрения чисто человеческой, как мы это можем видеть на мозаиках Равенны или в Риме в церкви Санта Мария Маджоре. Икона св. Андрея Рублева положила конец различным интерпретациям в православной традиции явления трех Странников перед Авраамом, представив их как трех ангелов. На некоторых образах средний ангел больше и могущественней, чем два других. Считалось, что этот ангел представляет Второе Лицо, сопровождаемое двумя ангелами, представляющими образно, по-видимому, Первую и Третью ипостась. Окончательное понимание, продемонстрированное грандиозным образом в рублевской иконе Святой Троицы, одержало победу, так как оно выражало равное прославление и равное достоинство Трех Лиц, не умаляя особого значения ангела посредине. Иконописное движение сходится здесь наиболее совершенным образом с церковным литургическим движением. Ипостаси Святой Троицы следуют порядку, в котором они раскрываются в символе веры. Первый ангел – это первая Ипостась, Ипостась Бога Отца, второй, средний, является Ипостасью Сына и правый является Ипостасью Духа Святого. Три ангела благословляют чашу, в которой был принесен жертвенный теленок, приготовленный в пищу. Жертвоприношение агнца является

[**PAGE 159**]

прообразом смерти на Кресте Спасителя и Его жертвы для причастия, и оно сделалось центральным литургическим архетипным образом таинства Евхаристии. На Отчее достоинство первого ангела указывается с помощью символики цвета: голубым, который выражает божественную и небесную природу, и светлосиреневым, который обозначает божественную непроницаемость и власть; на это отцовское достоинство указывается также символикой изобразительных средств: жилище Авраама является образом домостроительства божественной благодати; оно помещается поверх головы Первого Ангела, что указывает на Него, как на Главу домостроительства; голова Первого Ангела ничуть не наклонена, его туловище наклонено, его взгляд повернут к двум другим ангелам, имеющим склоненные головы и взгляд, повернутый к Нему, с глубоким вниманием, как будто они разговаривают. Второй Ангел находится посередине иконы, что указывает на среднее положение, свойственное Второй Ипостаси в лоне Святой Троицы. Одежда его такая, какую обычно имеет Спаситель на иконах: темно-пурпурный цвет означает Воплощение, голубой – божественное и небесное достоинство. Второй Ангел наклонился к Первому в интимной беседе. Над его головой – крона дерева напоминает о древе жизни и о крестном древе. Наконец, Третий Ангел – это Третье Лицо Святой Троицы, на котором находим голубой цвет в гармонии с едва выдержанным слегка зеленым, выражающим животворный образ Святого Духа: "Духом Святым всякая душа животворится и возвышается чистотой, освещаясь Троичным единством и в священном таинстве"²⁴. Над головой Третьего Ангела воздвигнута гора, символизирующая это возвышение чистотой.

Можно сказать, что рублевская икона Святой Троицы является единственным священносимволическим образом, выражающим в совершенстве то, что доступно представлению из троичного таинства. Богословское совершенство этой сакральной живописи состоит в выражении триединства в единственном образе. Во всех других представлениях всегда присутствует неравновесие в изображении этого триединства. Наиболее значительное иконографическое неравновесие имеется в символическом выражении Бога Святого Духа, изображаемого в виде голубя или с помощью световых эффектов: или облаком, или огненным пламенем. Здесь нет полноты представления Святого Духа со славой и достоинством, совершенно равным достоинству Двух других Лиц.

[**PAGE 160**]

Не следует впасть в ошибку в связи с "человечностью", которая придается Трем Ангелам. Ни в коем случае эта "человечность" не относится к самой природе Божества. Как еще пишет монах Григорий Круг: "Человеческий и ангельский образы используются для представления Святой Троицы не из-за того, что в божественной природе существует нечто подобное, но из-за того, что такой образ (среди тех, которые доступны представлению) указан нам в самом явлении Трех Ангелов Аврааму, и нужно понимать, что этот образ может пониматься только в высшей степени символически".

Итак, через живописное богословие "Святой Троицы" мы лучше понимаем место, которое занимает всякая свято исполненная икона в церковном движении вселенского единства. Через священносимволическое иконное изображение мы вовлекаемся в поклонение свету трех божественных солнц.

Именно здесь истинный источник почитания икон, без которого вся церковная жизнь оказывается лишенной такого же существенного литургического элемента, как и выражаемого словами или музыкой.

Таинственная функция иконы также как и ее педагогическая функция, приобретает все свое значение только в связи с ее пневматологическим характером: рассматриваемая вне церкви, икона в лучшем случае считается эстетическим объектом с повторяющимися священными застывшими формами. Итак, икона не является священным объектом среди других священных объектов. Ее священный характер освещается только пророческим духом, который исходит из нее. Трисолнечный свет Божества, который отражается в ней, как в зеркале, в меру его доступности предвосхищает конечное Преображение человека.

"Пророческий дух, который организует, движет и наполняет своим дыханием Церковь Нового Завета, – это ожидание "восьмого дня", ожидание пришествия Христа, воскресения мертвых, последнего Суда и жизни будущего века. Именно к этому будущему царству ведет Святой Дух с величием церкви"²⁵. И вот в этой эсхатологической перспективе икона имеет полноту смысла. Как пишет монах Григорий: "Так же, как у дерева форма и рост жизни определяется внутренним притяжением к свету, который изливается свыше, заставляя выйти из темноты, в которой было погружено его зерно, и вводя в высоту небес

[**PAGE 161**]

также и церковь через всю свою жизнь определяется своим стремлением к свету будущего века и к небесному царству. И эта сила, которая сообщает всей вселенной некое новое существование, уже является активной силой преобразования, уже является некоей неоспоримой и несомненной прелюдией к жизни будущего века, включенной в мир, как закваска в тесто".

Содержание иконы в церковном движении всегда является профатическим. Икона участвует в общей литургической попытке для того, чтобы запечатлеть то или иное событие и чтобы раскрыть в свете духовной аскезы то, что открывается, и то, что говорит о небесных явлениях только несовершенным образом по причине невозможности для нас полностью представить с исчерпывающей полнотой то, что было событием в церковном домостроительстве. Как мы видели в случае иконы Святой Троицы, которая прошла долгий путь, прежде чем нашла свое совершенное выражение через Андрея Рублева, всякое сакральное представление участвует в лучшем постижении духовных событий наравне с евангельскими и историческими текстами и со всем разнообразием литургических песнопений. Профетизм^x иконы тесно связан с профетизмом церковным, который берет начало в событии Пятидесятницы, когда Церковь облеклась в одежды Святого Духа. С этих пор вся Церковь, все тело Христово, все человечество стремится полифонически к свету паруссии.

Икона, превращая всякую плоть в *sôma pneumatikon*; участвует в дыхании церкви, движимой Святым Духом. Она принимает участие в духовной аскезе, которая направлена в конечном Преображении. Иконы не воспроизводятся механически, они рождаются одни из других, сами преобразуясь, но они всегда хранят нечто единственное, обобщенное одной из православных традиций, традицией быть зеркалом /зеркалом/, отражающим во все более и более верном священносимволизме трисолнечный свет Божества.

Примечания

1. Henry Corlin. "Традиционная наука и духовное Возрождение", 1975, с. 28
2. [1]
3. [2]
4. Цитаты из рукописей отца Григория Круг взяты из 24 тетрадей

1. [Пробел в машинописи.]
2. [Пробел в машинописи.]

[**PAGE 162**]

с записями, текстологическое состояние которых устанавливается.

5. Ср. Н. Corlin. *En Islam Iranion*. Paris 1971-72

6. Н. Corlin "Традиционная наука и духовное Возрождение", с. 31.

7. Отец Григорий Круг. Тетради с заметками.

8. Там же.

9. L. Ouspensky. *Essai Sur la theologie de l'icone dans l'Eglise Orthodoxe* 1960

10. М. Evdokimov

11. ср. Jean-Claud Marcade "Творение как произведение восьмого дня у Николая Бердяева", Том УП/4, апрель-май 1975, с. 11-20

12. Св. Василий Великий

с. 509а. Этот текст "резюмируется" в

13. L. Ouspensky.

14. *ibidem*

15. *ibidem*

16. VI. Lossky

17. Daniel

18. Отец Григорий Круг. Тетради с заметками.

19. L. Ouspensky.

20. *Encyclopedia Universalis*, т. VIII стр. 708

21. L. Ouspensky.

22. Отец Григорий Круг. Тетради с заметками.

23. S. Jean Damascken

24. Отец Григорий Круг. Тетради с заметками. Все описание Троицы св. Андрея Рублева и его интерпретации взяты из рукописей отца Григория.

25. *ibidem*

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” № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 163**]

167

ХРОНИКА

[**PAGE 164**]

168

Религиозно-философский семинар.

В конце января 1978 г. состоялось первое заседание религиозно-философского семинара, посвящённое русскому религиозному сектанству. На заседании Вячеслав Долинин сделал доклад, на тему "Николай Ильин и Десное Братство".

В докладе прочерчивался проделанный Николаем Сазоновичем Ильиным /1809-1890/ путь духовного поиска, приведший его к отрицанию всех существующих религий, в т. ч. православия, к попытке создать свою универсальную религиозную систему, заменяющую всё остальное, рассматривать обстоятельства, определившие направление этого поиска. Докладчик изложил взгляды Ильина, проследив их эволюцию. Особенно подробно – космологию, эсхатологию, хилиастические взгляды, отношение Ильина к Священному Писанию. Изложение концепции Ильина иллюстрировать многочисленными цитатами из его сочинений /"Сионская Весть", "Луч света для Рассвета" и т. д./.

В докладе говорилось о создании в Баранче в 1850 г. Ильиным и его друзьями /Будрин, Лалетин, Протопопов/ секты Десное Братство /впоследствии иеговисты-ильинцы/, её распространения, преследованиях сектантов церковными и светскими властями, мученической судьбе самого Ильина, 20 лет проведенного в монастырских тюрьмах, но так и не покаявшегося. В заключении была рассмотрена критика учения Ильина официальными православными сектоведами /Буткевич, Маргаритов и др./

В заключении докладчик ответил на вопросы относительно взглядов Ильина, истории секты и её культа.

[**PAGE 165**]

169

На происходящем в конце 197 г. заседании религиозно-философского семинара Вячеслав Долинин сделал доклад о духоборах, их истории и учении.

Приводим краткие тезисы этого доклада.

1. О названии духоборы. Истоки духоборства. Предшественники. Место духоборов среди других русских религиозных сект.
2. Характеристика основных источников для изучения духоборства /"Исповедание веры" 1791 г., "Записка о духоборцах" 1805 г., собранная В. Бонч-Бруевичем "Животная книга" и др./.
3. Главные черты учения духоборов. Интерпретация Троицы. Особенности в понимании роли Христа.
4. Представления о душе. Переселение душ. Ангелы. Эсхатология.
5. Этика духоборов.
6. Понимание Церкви и таинств. Святые. Культ.
7. Отношение духоборов к Священному Писанию, критика православной церкви. Критика учения духоборов православными сектоведами.
8. Духоборы о своём происхождении. Непосредственные предшественники духоборов. Возникновение секты. Проповеди Силуана Колесникова. Деятельность Иллариона Побирохина. Миссионерство. Преследование секты в конце 18 в. Распространение духоборства.
9. Улучшение положения духоборов при Александре I. Переселение на Молочные Воды.
10. Переселение духоборов на Кавказ. Лукерия Калмыкова.
11. Деятельность Петра Веригина на Кавказе и в ссылке. Раскол среди духоборов.
12. Влияние учения Льва Толстого на взгляды Петра Веригина.
13. Преследования духоборов в 90 г. 19 в. Эмиграция. Расселение духоборов в Канаде в начале 20 в.
15. Современные духоборы.

В заключении докладчик ответил на вопросы слушателей.

[**PAGE 166**]

170

15 апреля на религиозно-философском семинаре был заслушан доклад Г. Н. Докладчик рассказал об антропософии как об основании для создания современной христианской культуры.

Вот краткие тезисы доклада:

1. Биография Р. Штейнера. /"Таинственным актом внутреннего познания я был духовно поставлен перед мистерией Голгофы"/.

2. Антропософия представляет собой откровение о мире. Всеми более или менее ощущается, что откровения, которые были даны человечеству прежде – индийская мудрость Вед и Бхагават-Гиты, учение Будды, Авесты и даже в сущности основа христианского культа – Новый Завет для современного сознания – книги за семью печатями. Человек потерял непосредственный доступ к этим откровенным книгам. Христианство всех исповеданий поддерживает себя не столько Евангелием, сколько чувством личной связи, причастности к личности живого Христа. Но этот дар дан далеко не всем. Можно с удивлением и восхищением смотреть на таких людей, но их немного. Антропософия – это Откровение о Вечных Истинах Евангелия для современного человека.

3. Главное в антропософии непосредственный духовный опыт. Антропософия – это откровение, она не интеллектуалистична, но на основе ее можно созидать новую культуру. В прошлые благодатные эпохи развития искусства духовный мир людей непосредственно примыкал к миру благих сил, осеняющих человеческую жизнь. Современный художник лишь вспоминает об этой близости. Единый культурный, духовный поиск, к которому целиком принадлежит, например, христианское общество Средних веков и даже Возрождения, – этот поток иссяк. К душе современного художника подступают демоны. Р. Штейнер дает советы современным художникам. Он говорит о необходимости нового понимания света /пример: Кандинский/. Художник-традиционалист обычно приказывал цвету. Так было создано много прекрасного, но все самое прекрасное порождено грехом. Художник отнимал у цвета жизнь. Когда цвет уже был совсем изгнан из живописи, она была приведена в середине 19 века на край гибели. Но цвет имеет собственную волю и жизнь, к пониманию которых должен стремиться художник.

Итак, а антропософии речь идет о христианизации культуры, она интерпретирует также явления социальной жизни и факты естественных наук.

4. О новом обретении Христа. В 20-м столетии повторяется то переживание, которое было под Дамаском у ап. Павла. Оно повторяется

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" № 15 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 167**]

171

у все большего числа людей. Появляются очевидцы слова. Непосредственное чувство заставляет думать так, например, о митрополите о. Антонии Сурожском.

Обсуждение доклада и дискуссия продолжались около 2-х часов. Православное "крыло" семинара подвергло особому сомнению тезис о том, что антропософия – это христианство. Большинство вопросов затрагивало эту проблематику.

[**PAGE 168**]

172

25 мая состоялся религиозно-философский семинар. Его тема: "Православие и культура". Был заслушан доклад Евгения Пазухина. Доклад вызвал в основном негативную реакцию слушателей, хотя форма доклада, основанная на сопоставлении высказываний С. Булгакова, В. Розанова, представляется необычной. К сожалению, докладчик не всегда мог определить собственную позицию на фоне цитируемых текстов.

[**PAGE 169**]

173
ВЫСТАВКИ

На 2 июня была назначена вставка живописных работ в Мастерских бывшей церкви Кирилла и Мефодия /Старорусская ул. 8./. Экспозиция составила 150 работ 24 художников-нонконформистов.

1 июня, накануне выставке, все находящиеся в мастерских художники и жильцы, жившие в помещении церкви, были отведены в районное отделение милиции. У них переписали паспортные данные, взяли письменное объяснение о том, почему они занимают помещение и предупредили, чтобы к 17 часам 2 июня все помещение были очищены.

2 июня, к 12 часам, экспозиция в трех комнатах была готова. Участники надеялись, что выставка просуществует до 17 часов. Но власти /представители ЖЭК и РУВД/ явились раньше и приказали очистить помещение. Работы были вынесены в сквер рядом с церковью Кирилла и Мефодия. После полутора часов экспозиции под открытым небом, художникам было приказано повернуть работы лицом к стене. При этом сотрудники милиции угрожали тем, что будут подогнаны машины, и картины конфискуют и увезут. Художники были вынуждены подчиниться силе. Фотографировать было запрещено. Задержали на несколько часов фотографа В. С. Присутствовал известный сотрудник известной организации. Он с издевкой обратился к автору этой заметки: "Вадим Иванович, сколько лет, сколько зим!"

Поп-арт Б. Кошелюхова "Государство и протесты" по требованию властей был убран с выставки как "антисоветчина". "Лагерный поп-арт" В. Филимонова /зековская фуфайка с фамилией и номером/, шапка вместо лица, Правила поведения зека, кирзовые сапоги/, – все это на помосте типа нар/ убрали сами художники. Были работы и религиозного содержания.

Около 16 часов выставка прекратила свое существование.

4 июня 1978 года 15 художников-нонконформистов устроили выставку под открытым небом в Сестрорецке. Было показано 30 работ. Выставка продолжалась около 4 часов.

11 июня 7 художников провели выставки под открытым небом в Репино. Было показано 14 работ. Выставка продолжалась 4 часа.

На выставках в Сестрореце и Репино зрители, помимо обычного "понятно" – "непонятно" спрашивали: "Когда приедете снова".

Вадим Филимонов

[**PAGE 170**]

174

16 мая в ДК им. Крупской открылась персональная выставка ленинградского художника Леонида Борисова.

На выставке представлено 48 живописных и 18 графических работ.

Ранее работы Л. Борисова экспонировались на выставке "Живопись. Графика. Объект." в ДК им. О. Орджоникидзе, а также на выставке художников-нонконформистов в ДК "Невский".

Леонид Борисов кончил ЛЭИС в 1968 году. Живописью начал заниматься самостоятельно, первые работы были графическими, в духе аналитической графики Филипова.

Вот что рассказал о себе художник:

– Моим наставником был Александр Леонов /сейчас эмигрировал/. Впервые я выставил свои работы в ДК "Невский", показал карандашную графику. Мне сказали в оргкомитете, что могу выставиться. В ДК Орджоникидзе я выставил ряд "объектов". Тогда я даже не знал, что подобное искусство существует на Западе, впоследствии, конечно, познакомился с основными явлениями западного авангарда.

Меня интересовало и интересует взаимодействие плоскости с объектом, вопрос выхода за поверхность плоскости в объем. Иллюзорность "плоского" пространства, как мне кажется, обладает меньшими возможностями, чем моделирование известного объема.

В своих работах я пытаюсь избегать какой бы то ни было литературности и сюжетности. Я пытаюсь выявить "формальную", абстрактную идею, стремлюсь обнаружить тот момент, который создает художественный образ.

Я делаю серию работ, выявляя возможности их воздействия на восприятие. Стремлюсь к тому, чтобы не было "ассоциативности". В реалистической, ассоциативной живописи природа собственно живописи скрыта.

Чтобы максимально выявить формальные возможности и чисто художественные идеи, я использую в работах самый различный материал. В этом отношении я не сковываю себя. Идея диктует мне те средства, при помощи которых она может быть реализована. На этой выставке представлена в основном живопись, а не объекты, но в дальнейшем я рассчитываю делать скульптуру и объекты.

[**PAGE 171**]

Хеппенинг "КОНУС". Автор Игорь Росс.

Хеппенинг состоялся 16 ОКТЯБРЯ 1977 г. в Гатчине.

Действие заключалось в создании и уничтожении особой конструкции – КОНУСА, все детали которого были изготовлены вручную. Используются: большие белые и красные полотнища, лакоткань, лавсановая пленка, цветные ленты, эмаль, белые шланги, металлические штыри, веревка, бензин.

Характер использованных СТАТИЧНЫХ материалов-форм-структур меняется, по ходу действия превращаясь в свою противоположность – в ДИНАМИЧЕСКИЕ регулярные структуры. Это достигалось при помощи освещения, движения участников действия и элементов конструкции, цвета, солнца, ветра. Продолжением оформленных таким образом структур была пластика рабочей группы. Рабочий процесс был строго подчинен заданной режиссуре. Сероватая белизна окрашивалась в разные цвета, соответствующие экспрессии конкретных движений и изменениям освещения. При этом менялась также сама фактура ткани.

Центральной по семантике и основной по времени частью Хеппенинга являлась установка и закрепление КОНУСа, осложняемые движением ветра. Несмотря на заданность общей режиссуры действия, процесс установки и закрепления КОНУСа оставлял возможности для импровизированных действий и жестов каждого участника хеппенинга. Свобода индивидуального творческого акта проявлялась в реализации спонтанно, в момент работы, возникающих идей. Возможность и невозможность создания именно в данном месте и в данное время данного КОНУСа, готовность к его созданию, осмысление его потенциальных форм, рассмотрение различных возможностей, чередование моментов объединения усилий участников с моментами личной конкуренции, совместный анализ того, что делает каждый из участников, поиски "идеи заплаток" – всё это заполнило основное время ХЕППЕНИНГА. Этот рабочий процесс, исходящий из ранее составленных режиссерских заметок, был творчески откорректирован реакцией участников действия.

В итоге все элементы были готовы к следующей ситуации. Участники молча в определенном порядке заполнили "КОНУС". Во внутреннем пространстве "КОНУСА" первоначальный порядок ставится под сомнение, расстраивается. Макушка "Конуса" загорается. Сгорая, "КОНУС" парит над землей, рассыпается и исчезает. Регулярность структур модифицировалась весом материалов, движением ветра, вмешательством участников, огнем – вплоть до полного уничтожения композиции. После выполненных действий участники обменялись мнениями.
