

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**COVER**]

ЖУРНАЛ 37

№ 16

Ленинград, 1978

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**CONTENTS**]

ЖУРНАЛ 37. НОМЕР 16.

ПОЭЗИЯ.

Г. Беззубов. /Киев/. Стихи.

А. Фрадис. /Кишинёв/. Стихи.

А. Семёнов. /Таллин/. Стихи и переводы из эстонских поэтов.

А. Жигалов. /Москва/. Стихи из третьей подборки.

ФИЛОСОФИЯ.

И. Суцидов. Искусство в его отношении к Истине.

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ. /ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА/.

Группа Движение.

ХРИСТИАНСТВО И ИСКУССТВО.

Б. Гройс, И. Кабаков. Искусство и религия.

Ю. Вознесенская. Ответы на анкету.

Т. и М. Из частной переписки.

ПУБЛИЦИСТИКА.

В. Азарян. Символ лжеца.

Полемика: Два письма о либерализме.

Н. Малаховская. Три песни.

Хроника.

Редакция: Татьяна Михайловна Горичева.

 Виктор Борисович Кривулин.

Технический редактор: Вадим Иванович Филимонов.

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 1**]

ПОЭЗИЯ

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 2**]

ГЕННАДИЙ БЕЗЗУБОВ

/КИЕВ/

[**PAGE 3**]

Косит по-птичьи девушка в метро,
И беглый взгляд неуловим, с известной
Изменчивостью предосенних крон
Перекликаюсь... Может быть, и лестно

Оценивать все это свысока –
Метро, людей, деревья, шум вокзальный,
Да слишком наша слава далека
От снившейся – желанной и скандальной.

Безвестность, в сущности, так хороша –
Необходимой тишиной, к примеру,
Но тяготится нищетой душа,
Так ничего и не приняв на веру...

А Днепр лиловый в студень превращен,
Где перечным зерном лодчонка пляшет,
Да машет птица крыльями еще –
По Гоголю – едва ли перемашет.

1970-1977. 26 августа

[**PAGE 4**]

Поневоле смуглотелый,
У реки крестьянский сын
Переводит лепет белый
На язык родных осин.

Взора легкая косинка,
Мутноватая слюда,
За кувшинкою кувшинка
И зацветшая вода...

Лягушачьи всплески, ивы,
Кем-то выкошенный луг...
Здесь хозяин молчаливый
Завершит привычный круг.

И, отвлекшись от природы,
Доморощенный Сократ
Сквозь несущиеся годы
Устремляет дикий взгляд,

Забывается порою,
Дальней истиной влеком...
А река течет водою,
Тиной, гноем, молоком.

июнь-ноябрь 1977

[**PAGE 5**]

О Италии, картина,
беспощадная для сердца.
С. Стратановский

Томный Гоголь в альмавиве,
Баратынский в сюртуке –
Ну и шьют в искусном Риме,
Так и выльют по руке,

Заколотят по фигуре
И пазы смолой зальют,
Только в сторону другую
От Неаполя плывут...

Все – живые, неживые –
Возвращаются – ну, что ж, –
Нету воздуха в России –
И не хочешь – так поймешь,

И не хочешь – золоченой
Захлебнешься пустотой –
За душою удрученный
Нет отдушины простой.

Но в Европе запредельной
Иль другой какой стране
Гибнуть гибелью отдельной
Не пристало нам вовне.

Завались же за подкладку
Армяка страны родной,
Где таится воздух сладкий,
Хоть отравленный, да свой.

ноябрь 1977

[**PAGE 6**]

Японский зонтик, весь в пыли вишневой
Поверх цветов, и тяга к жизни новой,
В трамвае пробудившаяся, сразу
Пространство делает доступным глазу.

Трамвай пропах вареньем из малины,
Избисерены бронзовые спины
Советских монументов, пеших, конных,
Но и на вид как будто незаконных.

Да, дождь идет. В противовес восторгу,
Присчитывает по копейке долгу;
Промокло человечество, в котором
Есть место должникам и кредиторам.

Лепные чудища, насмешка злая,
Ориентиры взора и трамвая,
Без них он заблудился бы, наверно.
Трамвай кружит средь южного модерна.

Но что же зонтик, яркий, как купюра?
Изменой пахнет здесь. Литература,
Зажившая благополучно рана,
Бренчит монеткой в глубине кармана.

И это вот бренчание в том месте,
Где быть душе положено, и в жесте
Такое сходство с бронзовым кретином,
И взгляд, скользящий по соседним спинам,

Тоской прозренья мигом обернутся,
Что крови зря позволила свернуться,
Уж лучше бы она хлестала вволю
В вишневый сад по розовому полю.

30 июля 1974, Киев

[**PAGE 7**]

Не то коню, не то Петру
Застелет взор туманность далей,
И хриплый кашель на ветру
Реальней призрачных реалий.

Хрипит история. И мне
Не пересечь программы школьной.
На Петербургской стороне
Течет источник алкогольный.

Он сквозь толпу чухонских лиц
Протек – и исказились лица;
Судьба отверженных столиц
В размер парадный не ложится.

Но сдув ямбическую пыль
С картин простуженных и праздных,
Высокий я теряю пыл
В кругу примет однообразных, –

Фонарный лес, фонарный лес,
Реестр гранитного почета
И шпилей пасмурный отвес,
Каким промерена работа.

Киев, 24 октября 1974

[**PAGE 8**]

Хоть бы горстью песка возвратиться
Из воды,
Где чужие маячат следы,
Превращаются в лица,
И бегут вдоль реки, чтобы сходкой нездешней толпиться
Там, у берега. Надо без крайней нужды
Поминать имена берегов, где вещей шевеленье заметишь,
Как вдоль моря проносит, где стекла туманит октябрь.
Превращается в ночь, осень-свет, осень-дождь, осень-фетиш,
Надо снова спросить, только что ты ответишь,
Надо камешек бросить, и верить, что рябь
За окном превращается в голос, и кажутся словом
Поцелуи афишные, цены, что мебелиам новым
Назначает бумажка, футбольных программ болтовня,
Лихорадка прощаний, сырое вокзальное гетто,
И громада собора, невидимым солнцем согрета,
По утрам возникает в тумане вдали от меня.

Воробьи да трамваи всю жизнь расклевали, и вот
Тянет сыростью с узкого пляжа, –
Это смерть, черный ход,
Это кража,
Дуновенье судьбы, и вода превращается в лед.

Как всегда, по дворам
Бытие отчуждается. Утром все будет иначе,
Будет мера всему, и когда безымянная тьма
Существом и значеньем предстанет, и словом означит
На другом языке окружившие реку дома,
И толпою понятий сбежав по ступеням к воде,
Снова станет ничей, потому что и слово "нигде"
Воплощает движенье души, той, что божья рука
В мир затерянный бросила горстью речного песка.

29 января 1973

Я и подумать такого не мог –
Дерево ночью шумело.
Только высокий ломается слог,
Дерево было, и в дереве Бог,
Божие слово и дело.
Я сочинил бы такое давно:
Утро. Несет голубятник пшено,
Женщина – тело.

май 1972

БИОГРАФИЯ

Памяти А. С. Пушкина

Я вижу Пушкина молдавский оттиск,
Дурной болезнью припорошенный,
Я вижу розы в стакане с пивом,
Я вижу нового их владельца, –
Ему известно: все перемелется
И станет пылью, сухой, зеленой,
На подоконнике накаленной,
Как символ отдыха, юга; отдых
Противопоказан счастливым.

Да, только муза его не бросит.
В Дубосарах завтра начнется осень,
И побредут беглецы по вязкому снегу
В шапках овчинных.
Да, друга не, нет подруги юной,
Преемник не избалован фортуной, –
Того гляди и предастся бегу,
Сыщет причину.

Но четкий оттиск смывает время,
И с нами бывшее уже неясно.
Невдалеке, объяв Украину,
Ночь надвигается. Как прекрасно
Жить одному, умереть со всеми,
Последним движеньем шагнуть в картину,
Расшевеливши густое масло
И став пейзажем ночного края.
Светило вспыхнуло, дорогая,
Потом погасло.

В потемках гипсовые фигуры
Кажутся больше, просит пощады
Зрение, к мистике непривычно.
Стань монументом, и объясниться
Божия поднятая десница,
Рифмы, михайловские монады,
Птичьи фиоритуры, ограды,
Души таинственные терцины,
Портреты желтые и натуры

Причуды. Впрочем, все как обычно, –
Смерть не портит картины.

Смерть не портит этого лета,
Ведь стихи никому не мешают.
И захочешь – не повторишься,
Один раз ступил – и довольно.
Гляди, как сыплется лист в ограду, –
Пожалуй, скоро завалит.
Никакого со временем сладу,
Все вдруг вывернет. Все смешает.
Я согласен – пусть больше света,
Только бы не было больно.

май 1972

По улицам заезженным снуют,
Скупают души, мебель продают
И царской привилегией торгуют.
В автобусах везут глухонемых
Туда, где прояснится мир для них, –
За мутный полдень, в сторону другую.

Где крутят дождь, как смутное кино,
Где половина времени давно
Зачеркнута, как давняя потеря,
А остальное тратят на листву,
Как в этом городе, где я живу,
Потворствуя одним, другим не веря.

И кружатся, как спицы в колесе,
Неразличимы в утренней росе,
Милиционеры, дворники, солдаты,
И, как на фотографии, пестрят,
Того гляди и выстроятся в ряд, –
Размыты, смущены, невиноваты...

июнь 1971

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 13**]

Фрадис
/Кишинёв/

СТИХИ.

ПУСТЫНЯ

А. Ф. Паланову

1

Столетия сотрутся – песок не остынет,
И следом за ласковой тьмой
придет долгожданный и вечный покой
на дне ненасытной пустыни.

Дорога, и лошади, и каравеллы
дрожат под музейным стеклом,
и мирно сидят за богатым столом
разбойники и кавалеры.

Распятая кругом верстовым столбами,
безрадостен их хоровод,
и спит под песком ханаанский народ,
я дух его вечно над нами.

II

Не поклонявшийся Тельцу,
но изменивший слову,
я подхожу к тому крыльцу,
где буду проклят снова.

Я это знаю наперед,
но не могу помедлить
и вновь благословляю род,
что проклинал намердни.

Среди оазисов и сел
я жил в сиянии трона,
благоухал и даже цвел,
как посох Аарона.

Но круг – фигура всех фигур,
и я – одна из точек.
Не человек и не авгур,
а так, слепой росточек.

Пускай порой бывал любим –
мне не сиделось дома.
Я уходил от Скифов в Рим,
как Лот бежал Содома.

И вот, по этому кольцу,
без трона и без крова,
я подхожу к тому крыльцу,
где буду проклят снова...

А что мой дом? Земля? Восток?
Кусок небесной сини?..
Зыбучий времени песок.
Столетия. Пустыня.

III

Над моим пристанищем вороны
совершают дикий ритуал.
Бродят голубые скорпионы
по земле, холодной, как металл.

Мне не спится. Я мечусь в ознобе,
с потолка смолой стекает лед,
а кругом барханы, как сугробы, –
вот и все. Зима наоборот.

Вот и все. Отшельники-морозы
властвуют над сморщенной землей;
спит пустыня, как в анабиозе,
дышит небо бредом и зимой.

Да, зимой... Скупая и немая,
белит стужи ласковый пейзаж.
Я уже и сам не понимаю,
что я – человек или мираж?

Стужа строит замки и плотины,
в ней бурлит прорвавшаяся мощь,
как в волшебной лампе Алладина,
брошенной в Вальпургиеву ночь.

Затекает мрак кровавый ужин.
На планете – смерть или тоска...
Если мы не справимся со стужей,
стоит ли нам жить среди песка?

Тяжка обуза северного сноба...

О. Мандельштам

Гляжу на лезвие меча.
В нем отражается свеча
и чьи-то тени, голоса,
давно ушедшие от нас
в сырые, мрачные леса.
Учти – на веки, не на час.

Мрачны стихи, мрачны дома.
Пылятся мрачные тома
на полках среди прочих книг.
А в них – пророчеств липкий яд,
растянутый на мили миг,
рецепты, гимны – все подряд.

Каналы, улицы, дворцы
молчат пока, но их творцы,
прекрасно зная, что к чему,
себя желая в них сберечь,
учились тайному письму,
годами вслушиваясь в речь

болот, ручьев, озер и скал...
Их жадный взор вежде искал
приметы вечности, следы
бессмертных предков я богов,
сменивших райские сады
на сладкий ад земных веков.

Иной готов спросить, на кой?
Что в жизни слаще, чем покой?
Какой блаженный идиот
с медвежьей силищей в руках
возвел Эдем среди болот
и растворился в облаках?!

Тем более, что этот рай
мрачнее, чем Колымский край.
А в дебрях жуткой красоты,
как заколдованный злодей,
стоят дремучие Кресты,
вдыхая годы и людей...

Ну что ж, людей здесь не сыскать.
Каналы в каменных тисках
не отражают детский смех,
влюбленный лепет, птичий гам.
Одна печать лежит на всех,
приросших к этим берегам.

Нам суждено глядеть в себя,
столетья на часы дробя,
искать спасенья у зеркал,
ночами плакать от стыда
и вечно выбирать вокзал,
чтобы уехать навсегда.

Из сборника "Время и вариации"

Из цикла СМЕХО-ПЛАЧ

1

Чертик чертит черный круг
на стене больницы.
Вереницы черных рук,
тонких, словно спицы,
вырастают на глазах
прямо из матрасов
и визжат, как тормоза
на февральских трассах.

Чертик чертит на снегу
белый круг копытцем.
Ох, вольготно в том кругу
будет райским птицам,
залетевшим по пути
к нам на свист пастуший...
Чертик шепчет: "Приюти –
родственные души".

Чертик на ухо орет
деревянным матом:
"Не зевай! Ползи вперед!
Действуй автоматом!
Обнимай!..
Ругайся!..
Режь!..
Не дыши так часто!..
Ты актер, а я – главреж.
Слушайся начальство!"

Чертик, чертик, я ж земной!
Это ты – крылатый...
Наклонились надо мной
белые халаты.
Развеваются усы
доктора и бога,

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 20**]

а глаза его пусты,
словно синагога.

"Здесь не место для чертей", –
говорит он хмуро,
и на стартовой черте
замерли фигуры
санитаров с простыней –
только пикни – свяжут.
Чертик скрылся за стеной,
не простился даже...

II

Парк превращается в лес, запустением горд.
Город вздохнул облегченно: какая свобода!
В снежных тенетах немые останки собора
напоминают таинственный сказочный грот...

Все это бред. Романтически-лживый узор,
платье шамана, жестоко приросшее к плоти.
В складках его вы всегда при желаньи найдете
виды Эдема и воду кипящих озер.

Зорко следит за любыми попытками петь
северный брахман, всевидящий, дваждырожденный
каменный город, судья – и мошенник прожженный,
золото ловко сменявший на бронзу и медь.

Строчкой ритмической прозы он щурится в ночь,
прочь отмечает невинные наши вопросы.
А на Неве, как террасы, теснятся торосы
трусами тех, кто пытался его перевозмочь.

Из цикла "Попытка № 3"

Предметы, окружающие нас,
так мало занимают нас, и даже
приметы предстоящих перемен
сначала недоступны воспринятью.

Все те же лица, мысли и дожди –
колоду бытия тасует время.
Но реже боль клянет в черновиках
природу, подшутившую над веком.

Опальна боль, когда играет кровь,
и все поминаются святыни,
а тайна рокового ремесла
рискует стать всеобщим достоянием.

Но зреет бунт. Сочатся сквозь бинты
улики желтоватого оттенка.
В музее нечистот уже идет
великий праздник смены экспонатов.

Да полно! Так ли зыбок этот мир,
коль случай – проявление Закона?
Но полночь отпирает сундуки –
и тучей моль слетается на ткань...

ВОСПРИЯТИЕ ЖИВОПИСИ

Ю. Брусовани

с восхищением и любовью

1

Себя, себе, собой... По темени
стучат, рожденные из темени,
два сложных, вымышленных имени –
и настоящее – одно.

И я молю его: "Возьми меня,
тебе сродни дорога зимняя,
но дай опомниться: не тени ли,
сливаясь в мутное пятно,

плывут по внутренней поверхности
зрачков, расширенных дня верности
не атропином, а настырностью
изголодавшегося сна?.."

Оно хрипит в ответ: "Над сыростью
плывет туман предсмертной сырости,
когда наш мир дрожит от ветхости,
природа коей не ясна!.."

Но нету перемен разительных
и в заключеньях умозрительных,
и в компиляциях старательных,
во всепрощенческом бреде.
Нет, не сомнения в соратниках,
не подленький соблазн – содрать у них
с пяток идеек заразительных
несу в себе, когда бреде

по бездорожью оголтелому
навстречу дому опустелому
и мрачно радуюсь постылому
жужжанию мажорных нот, –
несу свечу мирку пустынному,
три имени к уступу синему
и – фиолетовым по белому –
прозрения кипящий пот.

II

Изъеденные молью лица
и полусвет.
Доколе ж февралю молиться
на полуснег?

Все пар валит из-под конюшен,
из-под Крестов,
и в мареве не счесть краюшек
твоих мостов.

Но заглушают все те беды,
и страх, и стон
в тебе хрустальные Тибеты,
чертог с перстом.

сквозь бренность рвущегося шпиля,
пророк косой
и роковая мудрость штиля
перед грозой.

Теперь оставлено лукавство,
смят карантин.
Ты сам дозируешь лекарство
своих картин –

и выжигают метастазы
из естества
лучи здорового экстаза
и мастерства.

III

От скрюченных пальцев разит табаком,
обида сочится из пор.
Ты прав: отречение грозит тупиком.
Но где же я был до сих пор?!

На что я растрчивал зренье и слух,
бесценный провидческий дар?
Воистину, миг меня взял на испуг –
и пылью зрочки закидал!

Не кислые воды, не скит, не дурдом,
не елей мордовских размах –
союз вдохновенья с кровавым трудом
мой путь оправдает в веках!

Пусть даже душе не достанет тепла
в стране нежилого огня –
паук конъюнктуры, слепой, как толпа,
в силок не заманит меня!

...Так в чередованьи полотен и дней
свой крест заноса на Парнас,
я вновь убеждался, что время бедней
СВОБОДЫ, бушующей в нас.

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 26**]

А. Семенов

/Таллин/

СТИХИ И ПЕРЕВОДЫ ИЗ ЭСТОНСКИХ ПОЭТОВ

[**PAGE 27**]

ты не выдернешь цепь и не прыгнешь
с галеры в теплое море
ты не нырнешь под брюхом лошади стражника
в мокрый придорожный кустарник
не затаишься в болотах и покорно ляжешь
на жертвенный камень солнца
не встретишь в диком поле за курганом
белый восход востока
не ударишь асседаем горбатую ведьму
что тычет в тебя пальцем
не услышишь позади хриплый лай
и мяуканье взбесившейся сирены

ты привычно вздрогнешь в объятьях
соленой ременной плети
угрюмо сунешь руки и ноги
в низкие сухие колодки
молча отдашь жрецам солнца
дымящееся живое сердце
уставишься на жалкий солнечный лучик
ползущий по стене темницы
отчаянно взвоешь в такт ударам
вбивающим в твой зад клинья
устало распахнешь дверь навстречу
веселым гостям в штатском

1977

[**PAGE 28**]

дайте мне уйти
подарите мне единственный ключ
от маленькой комнатки с отдельным входом
пусть там будут стол стул и диван
на котором я буду лежать и грызть яблоко
и смотреть в открытое окно
на пустынные покатые крыши
спящего города

дайте мне уйти
не мешайте мне уходить
укорами приказами просьбами и слезами
почему все хотят меня удержать
я же не требую слишком многого
это просто необходимо для меня
ключ диван и покатые крыши
спящего города

дайте мне уйти
я поднимусь по узкой лестнице наверх
открою окно и выброшу единственный ключ
отвернусь от запертой двери и лягу на диван
легкий ветерок не пропустит моего окна
понимающе потреплет волосы на холодном лбу
и оконная рама обовьет покатые крыши
спящего города

1968

[**PAGE 30**]

ЭВЕ

вода ночная
в озере лесном дремлет
черное небо
в черной воде отразилось
белой птицей
плыву по ночному небу
а подо мною
знак водолея

лиловый воздух
и леса ковер зеленый
цвет ожиданья
скорее всего синий
желтый месяц
как преданная собака
смотрит в глаза
не моргая

я все прекрасно понимаю
буду делать все что хотите
участвовать в ваших делах и хлопотах
плакать от одиночества на ваших лестницах
писать ваши никому не нужные бумажки
выслушивать ваши жалобы и давать советы
рассказывать свои сны которых вы не поймете
отстаивать свое мнение и посылать вас в жопу
курить молчать и пить водку
могу не хуже других
ведь я все понимаю

только оставьте
оставьте меня в покое
и не пытайтесь
проникнуть в мой лес волшебный
и не сердитесь
когда о вас забываю
значит опять
туда уходила

где вода ночью
в озере лесном дремлет
черное небо
в черной воде отразилось
белой птицей
плыву по ночному небу
а подо мною
знак водолея

ИЗ ЧЕТЫРЕЖДЫ ТАЛЛИН

1

кресты продолжают шпиги как пальцы руку логично
как протестантская проповедь конкретны и лаконичны
люди дома и храмы тоскуют о солнце привычно
здесь это не кажется скучным

здесь город лежит ущельем равнины вокруг скрывая
на площадь чужой победы с холмов и башен срываясь
дома подпирают друг друга несхожесть свою сохраняя
люди им подражают

серый камень сливаясь с небом отказывается быть мрачным
и речь что казалась странной течет легко и прозрачно
фасады глядят отчужденно со вкусом просты и невзрачны
и море

3

в этом краю
где камни ползут из земли мечтая
сложиться в стены
где сдавленные полями леса упрямо
остаются лесами
где воды сами по себе живут не желая
сливаться в реки

в этом краю
где слишком мало людей но зато
так много знакомых
где все еще умеют строить дома
и складывать печи
где каждый знает свой отчий дом и невольно
о своем мечтаешь

в этом краю
где туман спускает небо на землю
и равнина спускается в море
где земля для поэтов важнее звезд
и звезды обиженно меркнут
где россия кажется так далеко
что можно во сне увидеть

она близко

Ингрид

у встречи вкус прощания
и время уходит уходит уходит
и падает на землю красными и желтыми листьями
убегает узкими удочками и прячется
за дровами кустами печными трубами
или напоминает о себе время
мелким серым бесконечным упрямым ехидным нудным дождем
и капли времени стекают по камням листьям лицам
пора пора скоро пора
пора уходить уезжать расставаться прощаться прощать
до свидания

у встречи вкус прощания
а девчонка смеется в солнечной траве
а нежность падает на землю солнечными листьями
и нас провожают узкие улочки
с их дровами кустами печными трубами
и дождь смывает нашу любовь
легкий теплый неторопливый ласковый все понимающий дождь
которому мы улыбаемся мокрыми солнечными лицами
скоро скоро совсем скоро
мы встретимся увидимся убежим будем только вдвоем
и я скажу тебе
здравствуй

1974

[**PAGE 33**]

Лене В.

Из рассвета опять в темноту
день света боится
кривую черту
между небом и крышей некрасивая птица
чертит – тоже привыкла лгать
она не умеет летать

В монотонности слов потерялся смысл
к кому теперь обратиться
какую мысль
промываньем дождя обнаружишь в пустых лицах
которые слишком привыкли лгать
боятся даже молчать

И бегущей лошади вольный путь
повторяет чертеж загона
отсутствие пут
заменили забором – в этом гуманность закона
мокрые бревна спокойно лгут
они создают уют

Невозможно достроить дом – и как уберечь
тщетно свеча догорает
не греет печь
чужие злобные марши оркестры играют
шепчет ветер знакомую ложь
и ничего не ждешь

Что ж мы сделали с жизнью своей
что ж мы сделали с нами
иных дней
ожидая приход, не ведаем сами
кому эту ложь не простить
кого и о чем просить

Боже мой
птенцы разоренных гнезд
не умеют паденья бояться
среди белых звезд
не тьмы а свободы чернеет пространство
чистый воздух тебя подхватил
лишь бы достало сил

ИЗ ЭСТОНСКИХ ПОЭТОВ

Яан Каплинский

Я ПОНЯЛ Я ПОНЯЛ
"ПРЕКРАСНО" ЕСТЬ ИЛЛЮЗИЯ – ЭСТЕТИКЕ
ПОРА УМИРАТЬ ЛУНА ЗАХОДИТ КАТЕГОРИИ
ТЕРЯЮТ СМЫСЛ И НЕЧТО НОВОЕ
ПРОРАСТАЕТ СКВОЗЬ СТЕНЫ СПАРТЫ

дуй в трубу Джон Колтрейн дуй не будь мертвым
вернись стань призраком привидением только не
молчи не умолкай не забывай дуй в трубу
сдуй прочь крепости мемориальные доски святые писания
национальных героев античность ренессанс эпосы
романтику младогерманцев славянофилов Кромвеля Ришелье
Джеймса Кука Колумба Васко да Гаму Филиппа Луи
сдуй их открытия их границы сдуй прочь
их комнаты и улицы прочь прочь Людвиг ван
Бетховен Г. В. Гегель Гете Дизраэли Александр
милостью божией Штраусов Бодлеров Джойсов в забвенье
в ветер забвения в жаркий праздник в черный ветер
их философию их музыку надменность и историю
наоборот их знамена кошельки и генеалогии
мемуары музеи шедевры гобелены гардины
столицы парламенты партии прочь их культуру их
мраморные бюсты обратно в землю пантеоны Фидия
Праксителя разбитые бледные статуи что сотни лет
оскверняли свободноживую землю глумились над детьми и
воробьями

со своих высот раздувай то что есть надежда
черные угли отпластованные в твердых ладонях семена
в черном отчем доме земли надежда черного цвета она
пережила историю Августа Колумба и Хемингуэя
путь от Берега Рабов к новому свету надежда то
что помогло живому мясу одолеть кандалы и кальвинизм
надежда это песня ритм прибоя стук завет утонувших
рев пепла возмездие индейцев пламя барабанщик
кулак всегда прошлого всегда вовеки живой SANCTUS
SANCTUS SANCTUS

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 35**]

Яан Каплинский

смотрят мертвые сквозь нас смотрят
в даль далеко смотрят
в свет далеко смотрят
от нас от всего далеко

Уку Мазинг

ПЕСНЯ ОТСТУПАЮЩИХ ПЕРЕД БЕСАМИ СОЛДАТ

Мы – отряд трубачей бездомных, и нет ни жены, ни детей,
только туч полоса белеет, и паршивы хвосты лошадей.
Лишь синее край небосвода, и дорога лежит в пыли,
раз уж землю у нас отняли, мы воду морей спалим.
Только тени бредут под нами, наши руки – безмолвный хор,
но остался приют свободы среди Божьих небесных гор.
Наши кони – усталые клячи, кость со скрипом трется о кость,
сабли ржавы, но сердце пылает, словно вешего пламени гроздь.
Ноги сбиты и тело в ранах, сквозь повязки сочится кровь,
это сердце разбитой дружины, словно кровью пропитанный ров.
Инструменты в дырах, и песню убивает густая пыль,
но шагаем вперед упрямо, сохраняя для битвы пыл.
За спиной леса догорают, и бесплодным нивам гореть,
по пятам за нами крадется этот бесов король – Смерть.

Мы – отряд трубачей в лохмотьях, последних защитников рать,
перед бесом поля разоряем, и награды нечего ждать.
Крыльев ангелов жаждет в походе любой из рабов Твоих,
но роптать на власть всеблагою не смеет никто из них.
Мы Корабль ожидаем Белый, а за нами мосты горят,
превращается в черный пепел опор обугленных ряд.
И пройдя по дороге страданий, беглецы достигли земли,
но не станем скорбеть, что сами мы это узреть не смогли.
Нет заботы, где смерть настигнет, ибо в сердце – ближнего
стон,

над врагом смеемся – отвагу будит в нас колокольный звон.
Впереди – ожидания годы, позади – только ветер и дым,
но сердца прорастут цветами под деревом вечным Твоим.
Мы – отряд трубачей обделенных, семьи взяты, и взята земля,
небеса лишь синее, и спины – мачты Белого Корабля.
Только туч полоса серебрится, спины копьями в небо глядят,
и в глазах зеркалится Божий, уходящий в пустыню, Град.

1938

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" № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 37**]

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

/МОСКВА/

СТИХИ из "Третьей подборки"

[**PAGE 38**]

Памяти бабы Ньюни

I.

крючок не трех а всех тридцати трех
погибелей и пагуб – обожженный
пожаром полыхнувший из-под стрех
сенной страны долгами прокаженной

и долгой кривдой В чухломе земли
она сама почти землю стала
чтобы глухие зимы замели
и самый след судьбы ее постылой

всех пережив отдав кого стране
на ковку перековку да вербовку
кого болезням времени войне
она одна прошла всю переплавку

есть прямизна у скрученных судьбой
она одним скупым горбом наружу
но там под заскорузлую корой
уже нездешние вскисают дрожжи

допрядывают нить на небеса
не глядя – в землю вперив очи
снут снут – и гаснут в полчаса
как будто радуясь своей удаче

—

II.

ее несли до самой речки чтоб
отдать земле как хлеб и щепоть соли
и бабы под плывущий тихо гроб
еловый лапник голося бросали

навстречу ей шагнул густой погост
кривых крестов Нарушенная церковь
провалами звала И в полный рост
в холодный мрак вступало солнце ярко

простой обряд: могилку окрестив
под крест цветочков жалких положили
последнее "прости ты нас прости"
в единый дух – и губы строго сжали

струился свет с распахнутых небес
в избе лампадка тлела Было тесно
и шумно Пили водку Ангел слёз
неслышно отлетал в другое место

—

Э. Штейнбергу

Авоськой ловим в лавочке свой хлеб
вино нас ловит в свой бездушный короб
рысцей по переходу дуешь слеп
к мосту дугой сходящему на город

но в толчее где слава не видна
и к выси нет ни капельки доверья
пронзает вдруг такая глубина
и греешься о радужные перья

они заплещут тайным фонарем
по этим улочкам в неоновой горячке
по лестницам где невзначай нырнем
в корытный пар на постирушку прачке

но даже так но пусть как будто так
тому и быть – о трудный воздух роста
над яминой где сладок жизни мак –
есть родина в крови и первородство.

дай Рыбка косточку – сухим губам
легко мычать и мучится не больно –
ввысь по крутым по птичьим поездам
в сетях отеческих уносят волны

на улицы свои ступи опять
о позабытой отчины насельник
вино и хлеб – вино и хлеб веселья
вольны в крови избыточной пылать

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 40**]

час невода: из золота реки
слетает голубь В шепоте: Спаситель
истошным семенем вопит моя обитель
а чудный – в плавниках – клюет с руки
и – солнечный – в аквариум вplывая
собою все преображает так
что цепеня отлетает страх
и вспыхивает мрак от края и до края

А. Волохонскому

кому в отечестве /пора мой друг пора/
кому в отечестве не спится до утра

кому и быть – кто кромкой ледяной
похрустывая лед именовал водой

блажен – кому отечество село
и в меру царское и райское зело

и с повапленного горба бубновый туз
пристойно учредил на плечи и картуз

то бишь венец и крылья Божий мир
благоухает резедой квартир

о ты блаженной памяти дитя
хрустальное – слезиночка пустяк

и непонятно – быть бы целый век
невнятной тенью чьих-то спящих век

зегзицею впорхнуть сквозь узкое метро
в безвидное молочное нутро

пусть родина румяна наведя
в припадке нежных чувств сожрет дитя

и самое себя – пусть в выверте юрода
срам оголит иссохшего народа

и мир в щемящей прелести непрочной
закроет лепестки в пронзительную точку

но голос ледяной но голоса игла
а ночь была белым бела

[**PAGE 42**]

крик заячий не обернется словом
воспевшим бег Напрасно ищет глаз
в зазубринах серпа глухого
бесплодия сухой рассказ
кузнец кует зерну обнову

железной эры

но цветет разрыв –
трава – не рвите – подождите
хоть чуточку По правилам игры
еще душа жива и каждый житель
прощупает земли нарыв

святой и горький

под слепым окном
из хрящиков свистящих рыба
плывет косясь и подрезает дом
воздушный А ведь как могли бы!
какой покой в мерцаньи голубом!

но не дано

сиреной оголтелой
гогочет площадь Узкая стезя
уводит вниз – в разрыв – и что за дело
зерну до можно и нельзя
рванувшись вон из влаги омертвелой

1977.

М. Рогинсупому

I.

Какая полоса брат – родовой
порез до темного кружала
где и не кесарев – бугрится шов кривой –
рудничная вода где все начнем сначала
что зря ножом вести по неживой
стене? – она свое уж отмолчала

II.

привычно ль в пустоту уставиться когда
так пристально столбится пыль сквозь ставни
и в дудочке луча любая ерунда
от пыли до плода вот-вот медалью станет
и даже оловянная вода
еще хранит след луковки недавний

1978.

все исходит в свободной игре
оседая на школьном дворе
крепкой солью посыпанной густо
по суставам до боли до хруста
отпечатываясь на коре
ледяным кристаллическим сгустком
паутинным стеклом в ноябре

1978

Г. Айги

I.

на удивленье дом стоит как дом
в нем перемычки переборки броды
ступени устья улицы содом
еще есть крохотный клочок – свободы
быть в том что прозревая свою участь
нам с каждым шагом двигаться трудней
врезаясь то в горбыль то в огороды
из растворенных настезь декабрей
когда тепло за пазухою круче
но дом стоит на удивленье прост
и даже не настолько стылый чтобы
совсем не услаждал трескучий ворс
ударив в пальцы искрою озноба
всего втянув в клокочущий мороз

3.V.78

II.

пока мы здесь растрчиваем зря
тепло в горсти зажатое – не видя
как снегом замедает снегиря
в такой недетской неземной обиде
как будто света он не взвидел
лишь вылетов из сердца декабря
пока мы здесь с беспечностью транжирим
свое тепло по сомкнутым губам
тепла в ответ не находя и там –
не видим мы – хотя зрачок расширен –
сквозь кожуру пустотной сердцевины
что сами мы подобно снегирям
уже заметены наполовину

31.V.78

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 46**]

ФИЛОСОФИЯ.

Суицидов И.

Искусство в его отношении к Истине.

Вопрос "Что такое Искусство?" – никак нельзя считать новым. И всё же в наше время при его обсуждении в голосах спорящих появились новые ноты. Дело в том, что раньше при попытке ответить на этот вопрос чаще всего имелось в виду определить нечто, имеющее право на существование и помимо всяких определений. Призыв к отказу от искусства как такового мог считаться экстравагантным. Даже Платон, призывавший к изгнанию поэтов из своего идеального государства, признал искусство, служащее воспитательным целям. Русские нигилисты, вроде Базарова, также признавали пользу искусства для дела пропаганды. Но в нынешних спорах об Искусстве само его существование ставится под вопрос и в зависимость от данного ему определения.

В прошлом произведение искусства понималось чаще всего или как вещь, или как текст. Как вещь оно должно было быть прекрасным, как текст оно должно было быть понятным. Оба эти определения искусства, однако, могут быть поставлены под сомнение.

Произведение искусства понималось как вещь в рамках весьма различных философских традиций. Оно могло представляться вещью особого происхождения /даром божественного вдохновения/, выделяющейся среди других вещей своей бесцельностью и красотой и поэтому долженствующей служить предметом не употребления, а поклонения. И могло, как у Канта, скажем, быть функцией некой универсальной способности суждения, или, иначе говоря, вкуса. В любом случае оставалось верным, что произведение искусства есть прежде всего вещь, и отличает его от других вещей только то, как мы с ним обращаемся. Т. е. любимся им, а не едим, скажем, и не носим на себе. При этом легко было полагать, что здесь не может быть субъективного произвола. Пока создатели произведения искусства следовали некоторым устойчивым критериям прекрасного. Но вскоре эти критерии оказались растоптанными.

[**PAGE 48**]

Мы стали слышать, что, с одной стороны, всё, созданное Богом, достойно любования и восхищения, а, с другой стороны, что ничто в мире не являет лика Божьего воистину и в результате стало ясно, что нет ничего прекрасного самого по себе, а есть лишь мы с нашей оценкой прекрасного. Искусство растворилось в Природе, а Природа в романтически настроенной душе созерцающего.

Именно в этот момент на первый план стало выходить понимание произведения искусства как текста. Вначале сама Природа стала пониматься как текст и знак равенства между Искусством и Природой стал означать взаимное подобие человеческого и Божественного творческого актов. Но и затем, когда подобные пантеистически-языческие представления отошли на задний план, основной подход к Искусству сохранился. Произведение Искусства стало отличаться от других вещей тем, что оно что-то значит, в то время, как другие вещи сами по себе ничего не значат /разве только в целом, как элементы Творения/.

Однако, такое понимание Искусства сразу не поставило вопрос об его отношении к естественному языку и к т. н. "нехудожественным" текстам. В чём отличие, если ограничиться хотя бы литературой, текста художественной литературы от просто текста? Предложения обычного текста поддаются верификации, т. е. путём сопоставления того, что написано в тексте с имеющейся у нас картиной действительности, опытными данными и выводами из них и т. д., мы можем определить, истинно ли то, что написано в тексте или ложно. Мы можем Мы можем сделать это потому, что в "нехудожественном" тексте говорится о чём-то, что имеет место "на самом деле" и, следовательно, подобная процедура имеет смысл. Очевидно, что для художественных текстов процедура верификации неприменима: ведь в них речь идет о "выдумке", о "фантазии". Ошибкой было бы искать в художественной литературе не только обычной языковой семантики, но и прагматики. Для нас очевидно, что "суд над Онегиным" или стрельба из зрительного зала в отрицательного

[**PAGE 49**]

героя на экране – наивны. Эти действия, путающие прагматику искусства и прагматику естественного языка, свидетельствуют для нас о непонимании "специфики искусства" теми, кто их совершает.

Итак, оказывается трудным делом уравнивать искусство как язык и естественный язык. Во всяком случае ясно, что слова и предложения естественного языка начинают функционировать иначе в контексте литературного произведения, нежели во всех иных "нормальных" применениях речи, в которых отсылаются к некоторым "реальным" предметам и фактам. То же относится и к изобразительным искусствам и к музыке: цвета, контуры и звуки перестают использоваться для распознавания предметов, представляемых ими на феноменальном уровне, а начинают пониматься аналогично словам художественной речи. Различие между "художественной" и "нехудожественной" речью становится особенно наглядным при попытке объяснить произведение искусства или рассказать его содержание. При этом говорящий всегда пользуется речью иначе, чем автор пересказываемого произведения и, очевидно, никогда не достигает успеха. Когда нам кажется, что мы "поняли" произведение искусства и то, что оно говорит нам, то наше объяснение того, что мы поняли всегда очень удалено от речи автора по своему словарному составу и способу выражения. И удалено тем более, чем мы более образованы и приучены "понимать искусство". Если профан еще пытается при ответе на вопрос: о чём говорится в этом произведении искусства пересказать его сюжет, то знаток никогда этого не сделает, понимая что при этом ускользает весь его /произведения/ смысл. То, что мы называем "смыслом" произведения искусства, тем самым не есть то, что в нём говорится, а что-то другое, не сказанное, но долженствующее быть артикулированным в речи.

Становится очевидным, что словесное искусство /как и любое другое/

[**PAGE 50**]

само по себе немо: оно не выходит в речь. Искусство – это форма, материал для строительства которой составляют в частном случае слова. Но это не речь. То, что заключено в рамки художественного произведения, не допускает перефразировки. Научная или житейски-практическая мысль остаётся для нас той же при бесчисленном количестве перефразировок, понимаемых нами как разные способы сказать одно и то же. Но произведение искусства, в котором хоть что-нибудь сказано "другими словами" – это другое произведение искусства. В этом смысле оно, как чистая форма, и является "вечным" – основной атрибут искусства. Искусство не говорит, оно производит впечатление. С произведением искусства и с тем, что в нём сказано, нельзя полемизировать, что-то уточнить, что-то развить, поскольку любой диалог и прогресс знания подразумевают возможность перефразировки, "сохраняющей смысл". Произведение же искусства нельзя перефразировать. Его можно только сохранить или уничтожить. /Следовало бы вернуться, как кажется, к определению искусства как вещи, но оно уже было скомпрометировано и возвращение к нему невозможно./ Понимание произведений искусства как текстов породило герменевтическую традицию, т. е. традицию их истолкования. Любование Искусством и оценки на тему "нравится/не нравится" и "красиво/некрасиво" сменилось "постижением духа времени" /или духа народа/, "в чувствовании" и т. д. Более формально ориентированные исследователи определили искусство как игру, осмысливающую собственные законы. Такое описание уже было намечено у Канта. Его дальнейшее развитие совпало по времени с попыткой описать естественный язык в терминах игры, не отсылающей ни к какой внешней реальности, предпринятой структурализмом сосюрговской школы. Дальнейшая эволюция структурализма, вызванная ростом внимания к референции речи, привела к представлениям об искусствах как о "вторичных моделирующих системах" и тому подобном.

Однако, герменевтическая традиция натолкнулась на следующее препятствие: Искусство по мере своего развития стало втягивать в себя

[**PAGE 51**]

всё больше чисто "нехудожественных" текстов. В настоящее время ни об одном тексте нельзя сказать, что он принадлежит к сфере "неискусства". Раньше различие двух видов текста основывалось на чётком различии в их формальном строении. Литературные жанры и соответствующие им формы были настолько отчетливо фиксированы, что узнавались читателями с первого взгляда на текст /сонет, драма и т. д./ Многолетняя деятельность авангарда разрушила все границы такого рода. Стало очевидным, что любой текст может быть эстетизирован, т. е. может быть понят как произведение искусства. Эта утрата внешне зафиксированной нормы привела к тому, что произведение искусства из вещи, "которая что-то значит" окончательно стало текстом среди других текстов. Акцент снова упал на субъективное рассмотрение. Снова только от потребителя текстов стало зависеть, понимать ли текст в "художественном" или "нехудожественном" смысле. Сказанное не относится, разумеется, только к текстам естественного языка. Если различие художественный/нехудожественный текст подобно различению картина/фотография /плакат, реклама/, то мы являемся свидетелями того же самого процесса в изобразительном искусстве /достаточно вспомнить ready made, фотореализм и т. д./ И в музыке те же процессы: конкретная музыка, творчество Кэйджа и т. д. Ещё раз подчеркну, что на этот раз стирается различие не между вещами Искусства и вообще вещами /его уже стёр в своё время романтизм/, а между текстами Искусства и вообще текстами. /Этот момент обычно не принимается в расчёт при разговорах о стирании границ между искусством и неискусством в критических статьях и книгах по современному искусству./

Итак, подобно тому как ранее, в эпоху романтизма, избрание вещи как произведения искусства осуществлялось поэтически настроенной душой созерцателя, так и сейчас избрание текста как текста искусства осуществляется зрителем, склонным к известному рода истолкованиям. Естественно было бы задать вопрос: какого же рода истолкованиям?

[**PAGE 52**]

Если границы между двумя видами текстов кажутся неразличимыми но зритель всё же обладает способностью отнестись к ним различным образом, то не означает ли это, что границы на деле всё же существуют и что их мнимая неразличимость означает лишь необходимость найти критерий, разъясняющий, чем понимание и строение текстов искусства отличается от понимания и строения иных текстов?

~~Следует сразу сказать, что современная мысль, столкнувшись с проблемой неразличимости пошла по другому пути, нежели путь ответов на эти, казалось бы, очевидные вопросы.~~

II

Причины устойчивости Искусства стали в первую очередь искать в его социальном характере.

Музеи современного искусства в странах Запада в настоящее время переполнены вещами, которые рядовой зритель не находит ни прекрасными, ни понятными. Тем не менее они пользуются определенным социальным престижем. И что еще более важно, большим социальным престижем пользуются их создатели. Художники довольно высоко оплачиваются сейчас. О них много пишут в газетах и они обладают высоким социальным статусом. Вместе с тем их работы в большинстве случаев не обладают "бытийственной основой", если понимать этот термин в традиционном для европейской мысли духе. Т. е. их работы не конституируются их зрителем как предметы любования или понимания. Скорее, они навязываются ему извне как предметы, вызывающие уважение. Отношение к этим работам совершенно иное, чем, скажем, к картинам традиционной европейской живописи, вызывающим непосредственное восхищение заказчиков и зрителей – восхищение, являющееся основой их успеха и длительного существования. Нейтральный эмоциональный фон, господствующий сейчас, как нельзя лучше соотносится

[**PAGE 53**]

с условностью различия между искусством и неискусством. Искусство, будучи социальным явлением, отраслью социальной жизни, понимается сейчас почти повсеместно /Я говорю и буду говорить здесь, разумеется, исключительно о Западе, поскольку другого, т. е. незападного искусства сейчас не существует/ как социальная условность. Ведь если нет "бытийственного" различия между искусством и неискусством и зритель не может и не волен провести его сам, вследствие социальной природы искусства, то очевидно, что основу для различения следует искать в общественном механизме и месте, которое в этом механизме занимает сам художник. Т. е. превращение неискусства в искусство оказывается понимаемым только через социальное право на такое превращение, даваемое обществом художнику, как своему функционеру – официально признанному исполнителю подобных превращений.

Художник – слуга и пленник государства. Эта тема стала ведущей в статьях и книгах о современном искусстве, написанных с самых различных позиций. Государство и его ведущая роль в обществе были подняты на щит Гегелем после того, как философия осудила все субъективно даваемые дефиниции и субъективно проводимые различия как односторонние и безосновательные. Искусство тем самым не изолировано в своей судьбе: оно разделяет её с религией, с философией и другими сферами деятельности, которые ныне рассматриваются как "отчуждённые", т. е. лишённые бытийственной основы и продолжающие своё существование только благодаря своему социальному статусу. Естественно, что выгоды, предоставляемые отдельным лицам, обладающим этим статусом, наводят на мысль, что уважение к "культурным ценностям", внушаемое государством своим гражданам есть лишь условная завеса, обеспечивающая гражданам привилегии и процветание отдельных лиц. Искусство таким образом, широко рассматривается сейчас как

[**PAGE 54**]

средство обмана и угнетения. В этом следует видеть источник призывов к "смерти Искусства", раздающихся сейчас повсюду. Для многих поколений художников лозунг "смерти Искусства" означает желание создать произведение искусства, выпадающие из признанных рамок настолько резко, что общество не способно было бы принять их за Искусство. Эти художники, следуя модным философским течениям возникшим как реакция на гегельянство, считали себя то /в экзистенциалистском духе/ "единственными", несущими на себе ответственность за значение своего творчества, то выразителями "универсального Эроса", преодолевающего общественные условности и свободно выбирающего себе объект, то участниками социально-освободительного действия. Многие же просто исследовали границы между искусством и неискусством преследуя чисто формальные цели. Эти поколения и образовали художественный "авангард", бросающий вызов обществу. Однако в самом слове "авангард" проявилась ирония. Если художники, принадлежащие к нему понимали себя как авангард человечества, убивающего институализированное Искусство, чтобы войти в "жизнь", то на деле они завоевали искусству новые территории и явились подлинным "авангардом" в этом более скромном смысле.

Отмечают, что сейчас в Нью-Йорке /центре авангардного искусства/ говорят не об "авангардном искусстве", а о "подпольном искусстве" /underground art/. Эта перемена термина знаменательна. Ею признана победа Государства над Авангардом. Действительно, по свидетельству всех специалистов в этой области, авангардное искусство сейчас существует почти исключительно благодаря материальной

[**PAGE 55**]

поддержке государственных организаций и фондов. Частный рынок произведений искусства, некогда бывший образцом капиталистического рынка, бессилён освоить авангардизм, не желающий создавать "товары для потребления". Авангардное искусство не пользуется и не может пользоваться спросом частных лиц. Государство же, субсидируя авангардное искусство, делает его предметом национальной гордости, соперничая на интернациональных выставках и т. д. и т. п. И художник чувствует себя "привилегированным изгоем": его мятеж стал его государственной службой. Превращение авангардного искусства в подпольное означает перемену тактики: теперь отвергается не какое-либо социально признанное искусство, а Искусство как таковое, понимаемое как организованный обман трудящихся со стороны Государства. Но методы борьбы, предлагаемые "подпольными художниками", призывающими к "утопической альтернативе" посредством передачи власти воображению и "эстетизации политики" /вместо политизации искусства/ означают на деле хэппенинги и концептуальные действия, опять-таки финансируемые теми же городскими властями города Нью-Йорка.

Создаётся впечатление, что всемогущее и вездесущее Государство всех обошло. Но так ли это? Не следует ли скорее предположить, что невозможность для художников выйти за пределы Искусства является не их слабой, а их сильной стороной? И что эта невозможность служит доказательством не мистической изворотливости

[**PAGE 56**]

Государства, а наличия той бытийственной основы и границы Искусства, поиск которых был заменён истерикой по поводу "искусства как подсистемы государственной идеологии?" /Где под идеологией имеется в виду именно эта произвольно устанавливаемая Государством граница между художественной и нехудожественной деятельностью, понимаемая в этом аспекте как граница между деятельностью, не влияющей на государственные дела и влияющей на них/.

Пожалуй, наиболее ярким примером неспособности найти внесоциальный критерий для Искусства является эволюция современного структурализма. Отпочковавшись от герменевтики, структурализм всё более и более начал приобретать черты чисто натуралистической теории. Структурализм начал с вопросов 1. Какие приёмы делают произведение искусства прекрасным? и 2. Какие коды делают его понятным?

Уже эта двойная постановка проблемы сделала структурализм весьма эклектичным. Однако, поскольку понимание вышло на первый план, то, естественно, что структурализм сосредоточил свои усилия именно на нем. При этом очень скоро структурализм столкнулся с искусством, не являющимся ни прекрасным, ни понятным. Но это не остановило структуралистов. Если герменевтики почувствовали затруднение в интерпретации новых движений, в искусстве, то структуралисты выдвинули на первый план понятие минус-приёма. А именно, появление, например, нового художественного текста, неотличимого в каком-то отношении от нехудожественного текста, трактуется структурализмом как прием, направленный на оживление в читателе "чувства реальности". Но это означает, что то, что сейчас функционирует как Искусство, должно пониматься на фоне того, что функционировало как Искусство в прошлом, иначе утрата различия не

[**PAGE 57**]

будет осознана как минус-приём. Однако на чем должна основываться готовность читателя рассматривать некий предложенный ему текст именно как художественный? Ясно, что такая готовность должна предшествовать уяснению минус-приёма: ведь если произойдет путаница и текст будет понят как нехудожественный, то сопоставления с традицией вообще не произойдет.

В условиях, когда традиционные внешние границы исчезают, художественный текст от нехудожественного можно отличить только по способу его предъявления читателю. А это означает как раз ту зависимость от воли Государства, о которой говорилось выше. "Чувство реальности" оказывается таким образом фальсифицированным с самого начала. Ведь Искусство, выходит, не есть сама реальность, его задача "обновлять чувство реальности в читателе", наподобие некоей биологической функции обмена веществ. Но поскольку такое "обновление" должно быть вначале санкционировано для того уже, только чтобы быть понятым, мы видим, что худшие подозрения желающих смерти Искусства" являются со структуралистской точки зрения оправданными.

Мы видим далее, что Государство выступает и единственным хранителем культуры. Сами структуралисты /напр. Малиновский, Леви-Стросс/ больше всего любят первобытное общество, где подобных проблем не существует, поскольку строгая регламентация жизни делает все произведения искусства автоматически осознаваемыми. Они /тот же Леви-Стросс/ предполагают в духе Шпенглера, что со временем, по мере того, как все различия будут погашены минус-приёмами и все возможные трансформации реализуются, культура как таковая исчезнет. Ибо совокупность смыслообразующих различий, о которой говорят структуралисты, – это совокупность общественных условий. А именно против них то и восстаёт авангард и их уничтожает. Если вспомнить шпенглеровскую оппозицию культура/цивилизация или сосюровскую язык/речь, то становится ясным порождаемый ими пессимизм. В современном обществе жизнь Искусства искусственно продлевается за пределы его внутренних трансформационных возможностей – таков вывод многих.

[**PAGE 58**]

Следует сказать, что структуралистские "коды" – это попытка натуралистического истолкования того, что в герменевтической традиции зовётся "предпониманием."

Предпонимание укореняется в "природе человека"

или в "природе общества", но основная идея остается той же: для того, чтобы говорить о чем-то, надо заранее знать, что это такое. Герменевтика и ориентирующиеся на неё философские направления и гуманитарные науки делают предпонимание своей темой, стремясь дать основание для наук оперирующих определениями. Но возникает вопрос, насколько правомерно тематизировать предпонимание изолированно от его тематизации, реально происходившей и происходящей в истории? Уже давно было замечено, что философские рассуждения, обосновывающие логику, базируются на логически организованной аргументации. Не происходит ли того же и в разговоре об искусстве?

Произведение искусства, нарушающее все существующее соглашения, выходит за пределы предпонимания. И если мы всё же воспринимаем его как произведение искусства, то перед нами две возможности: или /1/ мы сами не догадывались о своем предпонимании и оно шире, чем мы предполагали, или /2/ никакого предпонимания нет и произведение искусства навязывается нам как таковое извне. Вторую возможность предполагает критика Государства и его роли. Первая же возможность указывает на следующее. Если мы не предполагали, что наше предпонимание столь широко и это выявилось только при знакомстве с новым произведением искусства, то это означает, что именно оно указало нам на подлинные границы нашего предпонимания, и без него мы бы о них не знали. А поскольку "предпонимание" это то, что "само собой разумеется", то отсюда следует, что мы знаем о нашем предпонимании благодаря искусству, а не об искусстве благодаря предпониманию. Или, говоря в структуралистических терминах, мы знаем о кодах понимания благодаря искусству, а не понимаем искусство благодаря кодам. Следовательно, делать предпонимание отдельной темой разговора абсурдно. Либо догматично, если такой разговор ведет к отказу считать произведением искусства то, что на деле функционирует как таковое.

[**PAGE 59**]

Итак, любой путь, предпринятый нами ведет нас к одной и той же альтернативе: или мы признаем, что Искусство поставляется нам извне и не обладает собственными границами, или мы должны искать эти границы в том, что не есть ни прекрасное, ни понятное, ни как-либо врожденное.

Нельзя не вспомнить здесь о самой глубокой за недавнее время попытке обосновать наше понимание о философской деятельности Хайдеггера и Витгенштейна. Хайдеггер осудил субъективный произвол. Он апеллировал к совести, чтобы сохранить "предпонимание". Человек, если он помнит о смерти, не станет кичиться своим могуществом. Он выберет традицию как уже реализованную и, следовательно, гарантированную, сферу смысла. Хайдеггер указал на профессиональные границы существования человека. Так, в профессионально различных модусах существования один и тот же объект может выступать под разными именами. Это не может быть установлено наблюдателем, так как "внешняя" точка зрения отсутствует. Верность каждого своей корпоративной традиции гарантирует, однако, идентичность объекта и, следовательно, истинность знания. Понимание, как и само существование человека безосновательно, но можно выбрать такой модус существования, который гарантирует пониманию ясность.

Витгенштейн также отверг взгляд "со стороны" на язык. Истинно, по его мнению то, с чем все готовы согласиться. Ясность возникает от усилий по разделению "языковых игр", порождаемых различными способами жизни. Внутри каждой из "игр", всеобщего согласия легко добиться, а от переноса выражений в другие игры следует воздержаться.

В обоих случаях мы наблюдаем апелляцию к способу существования как к основе для понимания. "Верный" способ помещает нас в лоно "предпонимания", и от "неверного" следует освободиться. Однако, тот язык, на котором мы реально говорим, пронизан значениями, взятыми из исторически сменившихся друг друга философских, этических, научных и др. систем. "Деструкция" этих значений у Хайдеггера и

[**PAGE 60**]

"разделение языковых игр" у Витгенштейна делают "истинный язык повседневности" делом будущего, а не настоящего. Мы стоим здесь перед той же альтернативой: трюизм или догматизм.

Давно уже замечено, что парадигмой для германской мысли является музыка. Но об этом открытии, как кажется, забыли, когда совершили его. Для Хайдеггера и Витгенштейна нет внешнего, т. е. зрительского взгляда на язык. Но хайдеггеровский ужас перед смертью, направляющий слушателя на путь истинный и витгенштейновское "удовлетворение" суть некоторые внутренние переживания, также внешние языку. Когда Хайдеггер говорит, что в переживании ужаса небытие присутствует в своей реальности, в этом можно усомниться, но во всяком случае ясно, что Хайдеггер противопоставляет здесь ужас как подлинное действие небытия, его действию в языке в качестве отрицания. Здесь утверждается примат музыки над языком. "Слушание", "зов", "молчание" – все эти термины отсылают к музыке. Некоторого рода искусство берется за основу и потом пишется философия. Не зря Адорно перешел к идее господства Государства через рассмотрение авангардной музыки. Для человека вне германской культуры – это странно. Но отсылка к способу существования как к основе для понимания наталкивает на вопрос: гарантируется ли его целостность принадлежностью к традиции или принадлежностью к Государству? Быть может мы можем существовать как-то по-новому просто потому, что это приемлемо, хотя и бессмысленно в том отношении, что не гарантирует наличия "языковой игры" или "предпонимания", в рамках которых единство значения достижимо? Иначе говоря, не есть ли наша жизнь также произведение искусства, которого мы бы не поняли, будь оно нам предоставлено? И только наше место в социальном механизме дает нам возможность жить спокойно, как спокойно висят абсолютно нам непонятные картины в соседнем музее?

III.

Когда мы нечто говорим о происходящем в мире, то в нашей речи можно выделить слова, их смысл и вещи, которые мы имеем в виду. Смысл слов и состоит в отсылке слов к вещам. Т. е. смысл – это тот способ, которым мы словами указываем на вещи. Одно и то же слово /или выражение/ может указывать на разные вещи, т. е. иметь разный смысл, в устах различных людей и при различных обстоятельствах. И с другой стороны, одна и та же вещь может иметься в виду разными людьми, когда они употребляют различные слова. Как же понять значение слова? По-видимому, следует учесть все эти обстоятельства и описать их. Тогда слово станет ясным. Но ведь описание этих обстоятельств не менее проблематично. Трудность представляется неразрешимой.

Вот тут и выступает на первый план искусство. "Фантастическая", "выдуманная" сторона искусства – это следствие его организации, при которой каждый чувствует к нему абсолютное доверие. Абсолютное доверие можно питать только к выдуманному, ибо только в "выдуманном" мы совершенно доверяем словам. При описании реальности мы всегда склонны сомневаться в точности и достоверности передачи и в нашей способности понимания. Но если мы имеем описание некоторой ситуации в произведении искусства, то мы вполне доверяем ей, т. к. критика лишена смысла, а затем мы можем опознать сходную с ней ситуацию в реальности. И тогда услышанное в опознанной ситуации слово приобретает для нас ясный смысл.

Если, например, мы обладаем знанием о грехе и в то же время знанием нашей повседневной жизни, то мы вряд ли преуспеем, если начнем разделять эти две "языковые игры" или, скажем, "возьмем на себя две различные исторические данные возможности". Скорее для нас будет существенен вопрос: какие поступки известные вам из повседневности, являются греховными, а какие нет? Очевидно, что для ответа на этот вопрос нам следует привести пример какого-либо поступка, т. е. описать его и затем показать его греховность. На такой пример может

[**PAGE 62**]

последовать возражение в виде некоторого описания и т. д. То, что мы получим, уже есть на деле художественная литература. И теперь, когда мы хотим определить, является ли "тот или иной" реально совершенный поступок греховным, мы попытаемся приложить к нему какой-нибудь из имеющихся у нас примеров, относительно которых достигнуто некоторое согласие или, во всяком случае, достаточная ясность.

Текст художественной литературы, таким образом, не имеет "смысла" сам по себе. Он ничего не значит. Но благодаря текстам такого рода получают значение другие, "настоящие", т. е. нехудожественные тексты. В том числе и философские. Если механизм философских рассуждений мы понимаем благодаря логике, то значение используемых в них слов и выражений – благодаря искусству, которое, собственно, есть искусство построить пример, благодаря которому слова становятся понятны.

Орудие получает смысл не от цели, для которой оно используется и не как вещь среди природных вещей, а как одно из средств определить идентичность или неидентичность вещей и обстоятельств мира. Такова же роль произведений искусства. Поэтому искусство тесно связано с техникой. Искусство ставит технике пределы и подталкивает её в то же время тем, что благодаря ему определяется схожесть и несхожесть ситуаций, служащих полем для применения техники.

Язык искусства – это язык в наибольшей степени вызывающий доверие. Максимальную степень доверия мы называем прекрасным. Поэтому каждое произведение искусства, являясь примером чего-либо, является также примером искусства. Всякий пример может быть поставлен под сомнение. Всякое произведение искусства хотя бы потому устаревает, что само входит в реальность. Оно начинает функционировать в социальной действительности. Оно начинает изучаться с точки зрения использованных в нем технических приемов и т. д. Поэтому оно уже не может вызвать столь же сильное доверие. Оно начинает что-то значить. Но что оно значит? Оно значит только то, что происходит с людьми и миром, когда слово /звук, изображение/ понимается ими так, как оно велит его понимать. Но откуда мы знаем, что происходит с людьми и миром

[**PAGE 63**]

в этом случае? Только из современных произведений искусства. Отсюда видно, что только на основе современного искусства возможно понимание искусства прошлых эпох.

Попытка независимого, философского или иного постижения смысла искусства основана на иллюзии. Мы говорим, что искусство прошлого нечто "говорить нам", когда пытаемся представить себе его современным и представить себе примером чего в современной жизни оно могло бы быть и как в свете его можно понять искусство современности. При попытке "понять дух иных времен и народов" мы проделываем обратную операцию. Вне подобного сопоставления невозможно добиться ясности. Поэтому призывы "вчувствоваться" в искусство других эпох так же подразумевают ссылку на современные произведения искусства, как и объектно-исторический подход.

Искусство служит средством отождествления и различения смыслов. Разделение смыслов, которое проповедуют Хайдеггер и Витгенштейн, является утопией. Оно базируется на представлении о языке как о целом артикулированного смысла, т. е. о языке как о произведении искусства. Но язык не есть произведение искусства, как кого-либо, кроме Бога, да и то в совершившейся и завершившейся его истории. Для человека же пережить язык как произведение искусства есть то же самое, что прочесть Творение как текст. Это желание может лишь породить новый текст, но само Творение остается нерасшифрованным.

"Ужас" или "удовлетворенность" не ставят человека во внешнюю позицию для обозрения языка. Ибо роль искусства в том и состоит, что оно соединяет в своих произведениях язык зрения, язык действия, язык чувств и т. д. Мы испытываем, например, ужас, когда созерцаем или переживаем нечто, что узнается нами, благодаря некоторому описанию как ужас.

Только реальное движение искусства может служить основой для закрепления тождественности или нетождественности смыслов. Ни философия, ни теория на это не годятся. Вот почему, в частности, не могут удасться никакие попытки "демифологизации" религии, вроде попытки, сделанной Бультманом.

[**PAGE 64**]

Но для того, чтобы искусство "удалось", оно должно пользоваться таким языком описания своего "выдуманного", который не служил бы препятствием для опознания его подобий в реальности. Долгое время таким языком описаний было описание происходящих в мире событий. Европейский роман и европейская живопись представляли нам героев и положение вещей таким образом, что через судьбы героев и расстановку обстоятельств мы были способны опознать взгляды и суждения действующих лиц. "Он похож на Онегина" – это узнавание предопределяло то, как мы готовы были понять речь сходного с Онегиным человека. Однако от описания событий внутри Природы современное искусство всё более переходит к пониманию события как трансформации исторически данных значений. Искусство оперирует сейчас такими трансформациями, отнюдь не удаляясь от того, что мы можем назвать "реальностью". Средством искусства является принесение себя художником в жертву некоторому "концепту" или "идее", реализующееся как событие внутри Истории. Чтобы понять оправданность такого подхода достаточно вспомнить один пример. Похищение арабскими террористами самолетов в начале 70-х годов вызвало моментальное всеобщее понимание и иногда подражание во всех уголках Земли. Однако картина, изображающая фэддаина в аэропорту едва ли показалась бы чем-то большим, чем образцом ориентальной экзотики не приближающий нас к пониманию персонажа. Мир Природы стал сейчас для нас слишком многообразным и в то же время слишком ненадежно-изменчивым, чтобы служить универсальным посредником для фиксации смысла. В этом причина успеха концептуального искусства.

Приведённый пример показывает, насколько развиваемая нами концепция далека от гегелевской концепции объективного духа. Постепенное интегрирование произведений искусства и всякого рода теорий и философских конструкций в реальность, т. е. в естественный язык постоянно ставит под сомнение аутентичность языка описания, служащего базой для аутентичного понимания смысла. И здесь мы становимся перед следующей альтернативой: либо мы выбираем наличную устойчивую сферу смысла и укрепляем её своей верностью и решительностью ~~религиозностью~~, противостоя тем самым

[**PAGE 65**]

неуверенности, либо обращаемся к творчеству, т. е. создаем новую сферу ясности.

Здесь мы достигаем того пункта, в котором следует заново поставить проблему соотношения искусства, этики, философии и веры. Этого невозможно сделать, однако, в рамках настоящей статьи. Достаточно сказать, что мы наметили решение главной поставленной нами проблемы. А именно, мы указали на то, как следует отнестись к произведению искусства и почему инерция прекрасного, как и инерция понимания могут ввести в заблуждение. Произведение искусства не есть ни вещь, выделяющаяся своей бесполезной красотой среди других вещей, ни текст, говорящий о реальности нечто такое, чего не говорят другие тексты – что-то бесполезно и приватно волнующее, т. е. имеющее какое-то "индивидуальное" значение. Искусство есть совокупность универсально значимых "примеров", благодаря которым мы можем понимать всю совокупность слов, звуков, красок и очертаний, предоставляемых нам действительностью. Искусство не возбуждает в нас некое "чувство реальности", вполне могущего ввести нас в обман. Искусство предъявляет нам со всей серьезностью саму реальность. Теперь легко видеть, сколь неверно распространенное представление о роли Искусства в Государстве. Государство отнюдь не регулирует "социальным образом" "поставки индивидуальных значений". Напротив, Искусство служит одной из областей духовной активности, в которой решается судьба самого Государства. Но более тщательное рассмотрение этого вопроса, как уже говорилось, выходит за рамки настоящей статьи.

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 66**]

[**PAGE 67**]

Представленные здесь фотографии и тексты являются документами коллективных действий, проведенных нами в 1976-1978 гг. При знакомстве с этим материалом следует учитывать, что адекватное переживание его может возникнуть лишь при непосредственном участии в акциях, так как хронотопная композиция постановок – значимый элемент структуры. Таким же значимым элементом является и собственное время демонстрации, фиксируемое в оппозиции ко внешнему времени. С нашей точки зрения, акции целесообразно разделить на следующие серии:

ПОЯВЛЕНИЕ-КОМЕДИЯ-ТРЕТИЙ ВАРИАНТ
ЛИБЛИХ-ПАЛАТКА-ШАГ-ФОНАРЬ
ЛОЗУНГИ

ПОЯВЛЕНИЕ

Публике были разосланы приглашения следующего содержания: "13 марта 1976 года Вашему вниманию предлагается ПОЯВЛЕНИЕ... / Затем следовало указание времени и места встречи/.

Когда приглашенные /около 30 человек/ собрались и разместились на краю поля, с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции и, перейдя поле, подошли к зрителям. Затем зрителям были розданы справки, удостоверяющие присутствие на ПОЯВЛЕНИИ:

"Москва, Измайловское поле, 10 марта 1976 г.
А. Монастырский, Н. Алексеев, И. Рубинштейн,
Г. Кизевальтер."

"Появление" – первая акция из серии постановок ПОЯВЛЕНИЕ-КОМЕДИЯ-ТРЕТИЙ ВАРИАНТ, в задачу которой входит формообразование "пустого действия", являющегося объектом медитации для двух уровней сознания: внутреннего – созерцающего /участники/ и внешнего – воспринимающего – /зрители/. С этой точки зрения, эта первая и как бы вводная акция направлена на построение системы координат, в которой возможно "пустое действие" дальнейших постановок этой серии. Конечно, чтобы воспринимать этот материал в том плане, в каком он предлагается, необходимо представить в своем сознании бесконечный лес "появлений" в нашей жизни посреди которого 13 марта 1976 года было вырублено "Измайловское поле".

ЛИБЛИХ

В разосланных приглашениях предлагалось посетить "Либлих". До прихода публики в центре Измайловского поля под снег был зарыт включенный электрический звонок, который оставался звенеть и после ухода зрителей и участников с поля.

Москва, Измайловское поле, 2 апреля 1976 года.

А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер.

Как известно, мифологический уровень содержания любого действия обладает широким ассоциативным спектром значений – это в каком-то смысле "перевод" с несуществующего "языка" метафизики, который только в таком, то есть в переведенном на язык понятий, виде может функционировать в мире нашего мышления. Однако, возможно, и допустимости этого посвящена серия ЛИБЛИХ-ФОНАРЬ, в том смысле что и изолированные явления, традиционно лишённые ассоциативных связей, могут быть предметом эстетически-осмысленных переживаний. Конечно, в этом случае работа воспринимающего сознания мыслится только на уровне созерцания.

Первоначальное предположение, что обе эти постановки могут быть повторены много раз – и не только нами – оказалось на опыте ошибочным, видимо, по той причине, что с реализацией этих постановок изменился общий контекстуальный фон, который в исходном диахроническом развертывании делал их осуществление эстетически-возможным.

ПАЛАТКА

12 картин-стилизаций размером 1мх1м, написанные П. Алексеевым, были сшиты в одно полотнище и в виде палатки установлены и оставлены в подмосковном лесу.

Моск. обл., Савел. ж-д. станция "Депо", 2 октября 1976 г.

Н. Алексеев, М. К., А. Монастырский, Г. Кизевальтер,

Н. Панитков, В. Митурич-Хлебникова, Штефен Андре.

ПАЛАТКА, а также другие работы /ШАР, ФОНАРЬ, ЛОЗУНГИ, ЛИБЛИХ/, предназначались главным образом для функционирования вне демонстрации времени их создания. Это образы для случайного зрителя, натолкнувшегося на них в лесу или у реки. У каждой из этих работ разные пропорции демонстрационного и "внедемонстрационного" времени. Так ФОНАРЬ и ЛИБЛИХ, например, имеют наименьшее значимое звучание в этом предполагаемом времени, ПАЛАТКА и ЛОЗУНГИ – наибольшее.

При создании ПАЛАТКИ и ШАРА мы испытывали в высокой степени силу сопереживания совместного действия, что и было целью этих акций в их демонстрационном времени существования.

[**PAGE 69**]

ЛОЗУНГ /1977/

Зимой на краю леса над речкой было повешено КРАСНОЕ полотнище /10мх1м/ с надписью большими буквами: "Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛЮЮСЬ И МНЕ ВСЕ ПРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ". /Цитата из книги А. Монастырского "Ничего не происходит"/.

Моск. обл., Ленингр. ж-д., станция "Фирсановка",
26 января 1977 г.

А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер,
Н. Панитков, М. К., В. Митурич-Хлебникова.

С появлением второго ЛОЗУНГА /1978/ – более чем через год после первого – наметилась общая тенденция этой серии: взаимосвязанные фразы произносятся так далеко друг от друга во времени и пространстве, что смысл и форма их речений гипертрофируется до неузнаваемости: временные промежутки между ЛОЗУНГАМИ как бы входят в текст этого еще незаконченного романа, определяя тем самым и жанр повествования /т. е. – роман/.

ШАР

Нами была сшита оболочка из ситца в расчете на четырехметровый шар /в диаметре/. Затем в лесу в течение шести часов под непрекращающимся дождем мы наполнили оболочку воздушными шариками и пустили полученную стогообразную форму вниз по реке Клязьме. Предварительно внутрь "шара" был вложен включенный электрический звонок.

Моск. обл., Горьковская ж-д., станция "Назарьево",
15 июня 1977 г.

А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер,
Л. Вешневская, А. Абрамов, М. К., /Н. Панитков/.

Уплыл, звеня, по реке.

КОМЕДИЯ

Приехавшие по приглашениям зрители были приведены на поле, с противоположного конца которого появились двое участников – один из них в широком длинном балахоне светлого охристого и красного цветов. Для зрителей было видно, как участник в обычной одежде залез под балахон и таким образом оба они двинулись к зрителям. На расстоянии 25 метров от зрителей участник в балахоне поднял его, и зрители увидели, что под балахоном никого нет. Затем он повернулся направо и ушел в лес. "Исчезнувший" участник оставался лежать в яме до ухода зрителей с поля. /Механизм фокуса показан на фотографиях репетиции/.

[**PAGE 70**]

Моск. обл., Савел. ж-д., поле возле деревни "Киевы Горки",
2 октября 1977 г.

А. Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, /Г. Кизевальтер/.

В связи с КОМЕДИЕЙ и ТРЕТЬИМ ВАРИАНТОМ хотелось бы сказать несколько слов о назначении зрителей в наших постановках. Для каждого из участников КОМЕДИИ в развертывании событий имеется свой семантический центр. Так, для участника в балахоне это – переживание жеста поднятых рук, скрывающих пустоту, для "исчезнувшего" участника – время лежания в яме, особенно с того момента, когда участник в балахоне скрылся в лесу, и до ухода публики с поля. Переживание "пустого" поля и вообще внедемонстрационного времени возникает благодаря присутствию зрителей таким же образом, как эффект исчезновения возможен при наличии ямы.

Значение зрителей на этом уровне, т. е. на котором мы сами воспринимаем смысл всего действия, чисто конструктивное. У нас нет задачи чем-то развлечь публику или что-то ПОКАЗАТЬ ей в категориальном смысле от этого слова. К сожалению, сознание зрителей и не может "работать" на этом уровне в комментируемых постановках – для такой работы необходима иная форма подачи материала, которую мы еще не нашли. Здесь не "работает" только мифологический уровень, который для нас является В ЭТОМ СЛУЧАЕ профанным. Сознание зрителей остается в границах восприятия "светского" искусства, и только с нашей стороны /участников/ оно является служебным звеном постановки. Итак, с одной стороны – сознание следит за развертыванием мистерии, с другой стороны созерцает существование "пустого действия", обусловленное единовременностью своего противоположного состояния.

ФОНАРЬ

На горе под Загорском в сумерках с помощью веревок между деревьями нами был подвешен электрический фонарь, на стекло которого была наклеена фиолетовая слюда. Красный воздушный шарик был привязан снизу к фонарю как парус. Конструкция раскачивалась и вращалась под ветром, и фиолетовые вспышки света разной яркости, отделенные друг от друга паузами темноты различной длительности, были видны на расстоянии около двух километров.

Моск. обл., Ярослав. ж-д., ст. Каллистово, 15 ноября 1977 г.

А. Монастырский, Н. Алексеев, И. Яворский, И. Пивоваров, Г. Кизевальтер, /Н. Панитков/.

В поле зрения не было никакого источника света, кроме вспышек фонаря. Нам повезло с погодой – несколько дней до 15 ноября и несколько дней спустя стояла прекрасная солнечная погода. 15 ноября выдался неожиданный пасмурный день с мокрым снегом, голыми деревьями и блеклым, низко нависшим небом. Всю дорогу от фонаря, до тех пор, пока он не перестал быть виден, мы шли, постоянно оглядываясь на мелькающий на горе огонь.

ЛОЗУНГ

На берегу речки было повешено СИНИЕ полотнище /12мх1м/ с надписью белыми буквами: "СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ – ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ – ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ".

Моск. обл., Белорусская ж-д., под г. Звенигородом,
9 апреля 1978 г.

А. Монастырский, Н. Алексеев, Л. и В. Вешневские,
И. Яворский, /Г. Кизевальтер, Н. Панитков/.

"Так же, как везде" – промежуточный период, контекст для следующего Откровения.

ТРЕТИЙ ВАРИАНТ

Приехавшие по приглашению зрители /около 20 человек/ были размещены на краю поля. Справа из леса появился участник в фиолетовом одеянии, прошел некоторое расстояние по полю и лег в яму. Через 3 минуты "пустого действия" из другой ямы, вырытой на расстоянии 30 метров слева от того места, где исчез первый участник, появилась фигура в точно таком же фиолетовом одеянии с оранжевым воздушным шаром вместо головы. Проткнув палкой шар, на месте которого возникло облако белой пыли, "безголовый" участник снова лег в яму – синхронно с его исчезновением из первой ямы появился участник уже в обычной одежде и, засыпав землей яму, из которой он вылез, ушел в лес /туда же, откуда он вышел/. Затем, в течение получаса до того момента, пока зрители не ушли с поля, продолжалось "пустое действие" второго участника, лежащего в яме.

Моск. обл., Савел. ж-д., поле возле деревни "Киевы Горки",
28 мая 1978 г.

А. Монастырский, /В. Митурич-Хлебникова/, Н. Панитков,
Н. Алексеев, М. К., /Г. Кизевальтер/.

В ТРЕТЬЕМ ВАРИАНТЕ рама "пустого действия" обозначена первым и вторым появлением частей раздвоенного персонажа, "внутри" которого расположен центр происходящего – время созерцающего сознания /для двух участников/. Вторая рама "пустого действия" от того момента, когда участник в обычной одежде скрылся в лесу и до ухода зрителей с поля /для одного участника/.

Хотелось бы подчеркнуть, что бутафорская "символика" постановки нами во внимание не принималась, так же, как и сюжетная "читаемость" композиции, и что означает воздушный шар вместо головы и затем "безголовье" фигуры во втором появлении, кроме выполнения чисто конструктивной функции, позволяющей персонажу раздвоиться, мы не знаем и не предполагаем интереса к этому со стороны зрителей. К сожалению, при реализации ТРЕТЬЕГО ВАРИАНТА была допущена конструктивная ошибка – трехминутное время "пустого действия" оказалось недостаточным, чтобы оно должным образом "сработало" в сознании зрителей. Психологическая инерция восприятия, накопленная длительным продвижением зрителей от Москвы к полю /от станции нужно было пройти около 3 км лесом/, не "погасилась" трехминутной паузой, и в силу этого "пустое действие" не было ими осмыслено как значимый центр происходящего – возникло ожидание дальнейшего

[**PAGE 72**]

развития событий, несмотря на то, что после ухода участника в обычной одежде второй участник продолжал лежать в яме, что не воспринималось уже как действие, последствие "задавленности" его значения прочитанным сюжетом. В идеальном варианте пауза должна была выдерживаться не менее 15 минут.

Такая длительность позволила бы зрителям правильно воспринять семантическое соотношение "читаемости" и "пустых действий" постановки. В заключение хотим обратить внимание на неожиданность для присутствующих на постановке зрителей того, что они видят, – в приглашениях указывалось только название действия.

Все, что здесь сказано, не является обязательным толкованием предлагаемых документов. Это всего лишь одна точка зрения, определенным образом связывающая созданный текст постановок. Возможно, что документальный материал раскрывает иное содержание для постороннего комментатора.

А. Монастырский
Н. Алексеев
Н. Панитков
Г. Кизевальтер

Москва, май 1978 года

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ

/По поводу статьи Н. Гройса "Московский романтический концептуализм"/

В предыдущих комментариях к нашим работам мы ввели понятие "внедемонстрационное время" и "пустое действие", предварительно не оговорив, что они относятся к плану выражения наших перформанс. Впрочем, и без этой оговорки странно думать, что мы зарыли под снег звонок с той только целью, чтобы спрятаться в кустах и наблюдать, какое воздействие он окажет на человека, идущего в магазин за водкой. Да если бы даже он от этого растворился в воздухе – никакого духовного значения это не имело бы. Мы оставляем некоторые наши объекты существовать вне демонстрации /после того, как демонстрация их состоялась/ исключительно по композиционным соображениям /о чем подробно ниже/.

В плане содержания единственная задача, которую мы ставим перед собой, это – сохранить для сознания наше представление /а не значение/ о мире ином, постоянно говорить о нашей личной внеисторической причастности к нему на том языке, который вырабатывается эстетическим контекстом современности. /Становление языка, непрерывное вырабатывание принципа построения текста в сущности и есть демонстративно-динамическое пребывание духовного в нашей реальности. Мы убеждены, что методическое понимание этой особенности современной эстетики есть залог действенности частных проявлений современного искусства/.

Эстетические основания наших перформанс яснее всего будет вывести из музыки через метамузыку, разработанную Кейджем вполне достаточно, чтобы она стала фактом эстетической действенности. Тем более, что музыка наиболее традиционна по своему содержанию и функциональности, и труднее всего поддается воздействию и изменению с помощью отбойных молотков научного мышления.

Метафизика как действие, организованное во время, вбирает в себя непосредственное через все каналы восприятия, в отличие от музыки /действия, организованного во времени с помощью звуков/, и экстраполируется на любой творческий акт, при котором сама демонстрация происходящего является и объектом демонстрации, неповторимым во времени и пространстве по своей эстетической установке. Чтобы подготовить почву для реального существования метамузыки, Кейджу потребовалось постепенно вообще отказаться от музыки в смысле организованных во времени звуков. /Принцип постепенности – формообразующий закон, и если бы не было произведений Кейджа "Ожидание" и "4.33", мы не смогли бы осуществить ситуацию "Либлиха"/. "Ожидание" – еще вполне музыкальное произведение с той особенностью, что пауза перед пассажем в силу своей длительности не укладывается в теорию аффектов и "молчание" /как чистая потенциальность, содержащая все возможности/ впервые в истории музыки самоизображается, а не организует звукоряд как орудие музыкальной композиции. Но значимость этой паузы действительна только внутри пьесы, т. е. в оппозиции к звуковому пассажиру. "4.33" воспринимается уже в контексте всего концерта: среди других вещей, исполненных такого-то числа там-то и там-то "прозвучало" произведение Кейджа "4.33". Таким образом, произошло событие, в сущности, неповторимое, выводящее музыку за свои пределы. Впервые в рамках "4.33" стало значимым все происходящее /непосредственное/, начиная от скрипа кресел до звуков, которыми сопровождалось неизвестно что. Но этот праздник первого прорыва в новую эстетическую действительность /ново-европейскую/ по законам преемственности был необходимо ограничен стенами концертного зала и определенным временным интервалом его существования. Для нас было важно сделать следующий, естественно оправдываемый создавшимся контекстом, шаг – создать ситуацию "Либлиха". В сущности, Либлих – это озвученное молчание /та же чистая потенциальность, как и действие

[**PAGE 74**]

"Фонаря" и "Время действия"/ не ограниченное ни временем, ни пространством: звонок, зарытый под снег, был включен до прихода зрителей и остался звенеть после того, как все разошлись. Таким образом, во время контакта с "Либлихом" зритель воспринимал все происходящее, которое предлагалось ему этой ситуацией, как все происходящее, которое предлагалось ему этой ситуацией, как все происходящее всегда, а не только в течение четырех минут тридцати трех секунд в концертном зале. Почему у нас есть основания думать, что зритель должен воспринимать все происходящее как-то особенно в ситуации "Либлиха", отлично от того, как он обычно воспринимает действительность? Да в силу того, что ему ничего больше не остается. Зритель идет на "Либлих" /не зная, что это такое/ с мыслью, что ему что-то покажут, как-то духовно воздействует на него. В силу этой психологической установки его духовное существо активизируется, настраивается на восприятие. Но монотонность звучания объекта, который он обнаруживает, никакой информации сознанию дать не может, он служит только для того, чтобы подчеркнуть особенность ситуации, продлить духовную активность, в состоянии которой человек иначе воспринимает действительность /от слова "действие"/, вернее, уже не воспринимает, а переживает /экзистировать/, а в таком состоянии, как в любви, все происходящее приобретает значение явленности. Итак, "Либлих" провоцирует сознание к переживанию самого себя как духовной личности в духовной явленности существующего в неограниченном времени и пространстве.

Предыдущая и первая по счету акция "Появление" имеет для нас прямо противоположное, неблагоприятное значение сюжетной завязки повести, вернее – трагелафа, который мы вынуждены писать, подчиняясь закону тождества противоположностей, закон, действующий на уровне демонстрации материала. Принцип сюжета прост: происходят смены помраченного состояния сознания просветленным: вот наш "герой", трагически разделенный данностью наличного бытия на участника драмы и ее зрителя, вступает в мир /"Появление"/, осознавая свою ..ую зависимость от законов действительности, затем пауза остающейся за пределами напряженного обобщения личной жизни /вне искусства/. В зависимости от того, как складывается его /наша/ судьба в этот период, ему дается переживать либо чистоту "Либлиха" и высокое значение "Фонаря", либо оказаться потерявшимся /"Комедия"/ и раздвоенным /"Третий вариант"/ в самом себе – но всегда и раздвоенным на зрителя и участника, в отличии от просветленных состояний, когда происходит праздник сопереживания /ЛИБЛИХ, ПАЛАТКА, ШАР, ФОНАРЬ, ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ/. Время от времени он вывешивает лозунги, пытаясь как бы отделиться от самого себя о своем состоянии там. В сущности, все действия нашего сюжета происходят на границе этого и того мира, и не абстрактно, а вполне конкретно /сюжетно/. Если линия "Лозунгов" – это неудачная попытка описания мира иного /что ясно из рефлексированного содержания второго "Лозунга"/, то "Фонарь", например – императив, неподдающаяся толкованию сокровенная явленность. Таким образом, фактом жизни, а не искусства, является для нас только "праздничный" цикл наших действий, в отличие от "героического" цикла, который можно рассматривать в сфере искусства перформанса. Вот в кратком изложении те основные эстетические и идейные принципы, которыми мы руководствуемся в своих действиях.

А. М.
октябрь 1978 г.

The Samizdat Journal 37, in the Electronic Archive *Project for the Study of Dissidence and Samizdat*, ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Transcript based on the copy of “37” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 75**]

ХРИСТИАНСТВО И КУЛЬТУРА.

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

Гройс. Наша беседа в основном будет посвящена вопросу о соотношении религии и искусства. Первый вопрос у меня такой: Считаете ли Вы себя христианским художником? Или вообще такое различие – христианское-нехристианское – в искусстве для Вас не имеет смысла? Мы можем говорить о каком-то искусстве, что оно является христианским. Мы понимаем, что это такое, когда говорим о прошлом искусства. Считаете ли Вы, что христианское искусство возможно сейчас, что оно может чем-то отличаться от искусства нехристианского, и самоопределяетесь ли Вы как-то в отношении этого различия?

Кабаков. Я бы сказал, что это вопрос настолько важный, трудный и одновременно бесконечно интимный, что он вызывает скорее трепет, чем какое-то внятное и положительное суждение. Этот вопрос связан с личной причастностью человека к религии, причем к религии или конфессиональной, или внеконфессиональной. Искусство, как действие художника, также может развиваться и включаться в какую-то конфессиональную структуру, скажем, в христианскую традицию изображения или христианский культ вообще, но оно может выступать также в плане внеконфессиональной или онтологической религиозности, некоторого суммарного религиозного поиска. Таким образом, в первом случае оно является принадлежностью культовой традиции, во втором – чем-то крайне специфическим, индивидуальным. Я заведомо разделяю, с одной стороны, принадлежность к религиозной сфере самого по себе человеческого существа, присутствующего в ней в качестве обнаженной и открытой души, а с другой стороны – поступок этого человека, его опыт, деяние, осуществляющиеся в специфической сфере художественного, или эстетического, действия.

Гройс. То есть Вы отделяете художника как человека, который вместе с другими людьми может верить или не верить, и художника как художника, который работает в своей сфере – сфере искусства? Конечно, художник, будучи верующим человеком, может не обязательно быть христианином в своем творчестве и наоборот. Но считаете ли Вы, что в наше время на основе совокупного опыта современного искусства, можно сказать, что христианская традиция в искусстве жива? То есть можно ли

[**PAGE 77**]

сказать, что какие-то произведения искусства мы можем узнать как христианские, как вписывающиеся в эту традицию?

Кабаков. Это любопытный вопрос. Трудность тут состоит в том, что нынешнее искусство по большей части является внекультовым, стоит вне культовой традиции. По всей вероятности, культовая традиция в изобразительном искусстве, причастная культовому корню, сейчас не является возможной, не является живой. Невозможно, чтобы художник, который работал бы в полном согласии с традиционной манерой изображения, делал это с полной уверенностью и соотнес бы это со своей верой в душе как человек. С другой стороны, верующий человек в случае изображения религиозных сюжетов в культовых традициях был бы связан и принужден. Это было бы искусственно. Но существует обратная традиция, в которой личность или душа, находящаяся в религиозном отношении в сомнении, отнюдь не могущая считать себя ни подлинно христианской, ни вообще религиозной, в своем искусстве оказывается обращенной к подлинно религиозным проблемам, т. е. гораздо больше, чем сам живой человек мог бы это сделать. Дело такого человека становится подлинно религиозной практикой в каком-то особом смысле. Поиск ведется на очень большой глубине. Это поиск онтологической проблематики, и он неизбежно смыкается с религиозной проблематикой. В этом смысле религия выступает как искомая, алкаемая, живая действительность. В этом смысле деятельность человека как художника не включена в культовую традицию, а сама становится опытом, не является выражением известных традиционных фигур, а сама оказывается экзистенциальным действием, путешествием, путем, актом, при помощи которого душа движется в сторону религиозной проблематики.

Гройс. Если религиозный опыт и Откровение предстают здесь как горизонт экзистенциального движения, т. е. как то, к чему искусство стремится на своем собственном пути, то можем ли мы считать, что любое подлинное, хорошее или истинное искусство имеет этот горизонт? Или мы можем себе представить искусство очень хорошее по каким-нибудь формальным эстетическим критериям, но не имеющее такого горизонта, т. е. естественен ли, характерен ли такой горизонт для искусства вообще или мы можем разделить: одна часть искусства к нему тяготеет, а другая остается индифферентной, но тем не менее качества своего не теряет. В какой мере "искусство – как таковое" автономно по отношению к религиозной

[**PAGE 78**]

сфере? Или оно по существу и онтологически с ним связано?

Кабаков. Автономность искусства от религиозных проблем есть нонсенс и невозможность. Каждый может понимать под словом "искусство" все, что ему заблагорассудится, и следовать личным представлениям об этом деле, тем более, что, по счастью, оно не включено сейчас в какую-либо традицию. Но непременно на определенной глубине и искусство, и религиозная направленность есть одно и то же. Вообще что такое искусство – это как бы первоначально не понимается и даже не рассматривается. При подходе к этому делается фигура незнания или незанятия этим делом. Изначально сам предмет, т. е. само искусство, не рассматривается с точки зрения того, что это такое вообще. Существует некоторая параллельная опыту акция в том смысле, что в каком-то месте опыт ставится, а в другом – этот опыт фиксируется, отмечается. Опыт состоит в том, что человек, который не знает, для чего он и где он, пытается спрашивать – барахтаться. И вот в результате барахтанья, этого хаотичного, истеричного, мучительного действия, наподобие мыши, которая попала в банку со сметаной, в сознании человека возникают сигналы, которые он воспринимает как подлинные, и вот в результате истерии, в сфере барахтанья эти сигналы являются достаточными основаниями, чтобы их закрепить, если этот человек – художник или музыкант, в качестве ему привидившихся знаков. Это закреплённость тумана. Это просто акция закрепления в чем бы то ни было. Это может быть царапанье, кваканье и памятные штрихи. Но все они представляют собой результат этого первоначального акта опыта. Первый результат поиска – это трепет и бесконечное волнение, и второй, завершение опыта, – это его закрепление с тем, чтобы его оставить. Этот процесс повторяется вновь и вновь. В этом процессе, который не останавливается никогда, барахтанье и истерика не прекращаются. В результате накапливается определенный набор "оборвышей", криков, царапаний, физически существующих каких-то предметов. Под словом "искусство" хочется понимать эти остатки опыта. Критерием их качества представляется только их первичное подлинное переживание. Их собственная реальность, их онтологичность связаны исключительно с открытостью, реальностью и подлинностью их опыта, находящегося вне пределов занятия искусством. Благодаря закреплённости своих характеристик, они непременно попадают в зону, которая именуется культурой. Но, вернувшись к теме религиозности самого искусства, можно сказать,

[**PAGE 79**]

что признаки онтологичности, если они имеются, если они обнаруживают переживания душ, барахтающихся, и ищущих, и имеющих в своих поисках крупинцы религиозного опыта, то они могут быть увязаны с культом, с общиной, со всеобщностью в том случае, если некто, смотря на эти остатки, способен по ним разгадать ту первичную, рождающуюся в самом индивидууме эту несчастную соборность, о которой столько говорится, возникшую на пути столкновения этих одиночных поисков.

Гройс. Но когда зритель смотрит на произведение искусства, он видит перед собой саму вещь, он не знает, каков опыт художника, индивидуальный опыт, экзистенциальный опыт, который предшествовал созданию этой вещи и выразился в ней. Когда зритель видит перед собой вещь, он располагает не знанием о душе художника, но только знанием о той культуре, которая предшествовала этой вещи, он знает многие другие вещи, которые ей предшествовали, а также многие другие идеи, верования и т. д. На основании этих знаний он ее и судит: насколько она противоречит этим знаниям, удовлетворяет эстетическим критериям, которые эта культура сформировала и т. д. Пожалуй, он считает, что его понимание верно, поскольку он думает, что художник воспитывался в той же культуре, находился под теми же влияниями, и поэтому способность зрителя разгадать то, что он видит на полотне, с помощью культурных шифров и культурных ключей не очень сильно отличается от тех изначальных импульсов, которые были в самом художнике. Поэтому я не думаю, что вещь вписывается в культурный контекст после того, как она создана в душе художника совершенно изолированно. Но во всяком случае тогда, когда она уже оказывается готова, мы скорее всего склонны ее прочитывать в культурном ключе. Когда художник делает какую-то работу, он отдает себе отчет о состоянии тех орудий выразительности, которыми он располагает и с помощью которых он себя высказывает. И здесь возникает следующее: мы знаем, что проклятие современного искусства состоит в том, что оно зависит от интерпретации. Как вы относитесь к этой важной проблеме? Считаете ли Вы, что Ваши работы и вообще современные работы могут узнаваться без интерпретации или интерпретация необходима?

Кабаков. Действительно, все, что возникает, не есть плод невероятности и не может не быть включено в соответствующий контекст, в ряды, присутствующие уже в наличном сознании. Художник не настолько сумасшедший, чтобы полагать, что он дает эквивалент только своему состоянию, и это состояние не может

[**PAGE 80**]

быть включено в известные структуры. Автор, с одной стороны, намеренно считает наличную культуру неадекватной его пониманию, но в то же время ее наличия он отвергать не может. Поэтому возникает замечательная ситуация: автор демонстративно, умышленно прямо идет на изображение в рамках наличной культуры, на тавтологию культуры, но делает это с особым знаком, с подмигиванием, акцентом, как если бы он говорил, что не в этом дело, что возможна ситуация, когда человек, скажем, рисует стол, но мы отлично понимаем, что дело не в столе, а в чем-то ином. Иное принципиально не рисуется, но изображение наличного таково, сама тенденция изображения такова, чтобы зритель вместе с автором прошел, отбросил то, что ему, зрителю, предлагается. Невозможно игнорировать то, что дается в наличии, поэтому изобразительная структура как бы сама идет навстречу (в смысле: наперекор, поперек) глубинному замыслу художника. Но она должна быть отброшена. Зритель должен при взгляде на наличное проделать акцию прохода за наличное. Но эта акция является уже ритуальной и культовой в каком-то смысле. Потому что если бы она была рекомендацией просто пройти туда, куда художник приглашает, не надо было бы делать этой вот препоны, показывать омертвляющий факт наличной и в то же время внутренне чужой культуры. Но так как имеется в виду акция прорыва, предполагается акция прохода через наличную действительность, то культура, а вместе с ней и фактичность самой вещи, не только не отбрасываются, но умышленно ставятся, торчат перед лицом, как торчит перед лицом сама действительность, чтобы показать, что требуются некоторые усилия, чтобы перепрыгнуть через, за предмет. Это какое-то слияние эстетического момента с культовым, ритуальным. Перед зрителем представляется произведение искусства так, как сама действительность перед самим автором – это то, за что надо пройти. Другое дело, не всякий зритель понимает, что имеется в виду: скажем, если ему показывают шкаф, то он может вообще его не открыть. И вот тут идет речь прежде всего о свободе воли самого зрителя. Глядя на стол, ты можешь за этот стол не пройти. Представляется то, через что ты можешь сам пройти и можешь и не пройти. Зритель свободен. Вот, однако, вопрос: почему зритель свободен по отношению к картине и она свободна по отношению к нему, но все же проход "за" возможен именно "здесь", а не в каком-то другом месте? Ответ странный и слабый, но он таков: этот шаг прохода в этом месте, несмотря на крайний идиотизм этого места и крайнюю свободу зрителя возможен

[**PAGE 81**]

только потому, что сам художник этот шаг проделал. Это опытная гарантия, подлинная вероятность и даже уверенность, что сам художник проходил в этом месте – это есть единственная вера: я здесь проходил и ты можешь пройти. Этот первичный "проход" самого автора есть, повторяем, единственная гарантия, что это может проделать зритель, что здесь есть надежда.

Гройс. Это очень интересно, и это, конечно, конкретизирует несколько вопросов. Дело в том, что традиционная для Европы функция искусства, при которой искусство было связано с верой, – та, что искусство стремится дать человеку видение того, чего он не может увидеть в повседневной действительности. Оно предлагало это невидимое для рассмотрения, для зрения. В этом смысле искусство было обещанием зрителю и возможностью для него воочию убедиться в том, в чем он сам своими силами воочию убедиться не мог. Подлинность видения, т. е. то, что предлагаемое художником зримое базируется на том, что мы называем "обличением вещей невидимых", гарантировалось либо религиозной традицией – это икона, скажем, – или некоторой культурной традицией, идеалами истинного, доброго и прекрасного, которые находили свое воплощение в искусстве как в одной из форм прекрасного и давали свою жизнь обетованию. То искусство, о котором Вы говорили сейчас, вообще не ставит себе целью увидеть нечто невидимое, т. е. нечто такое, чего зритель не может увидеть сам. В этом смысле традиционная задача интерпретаторов современного искусства, т. е. задача объяснить, почему некоторые видения являются онтологически оправданными, в Вашем случае не стоит, поскольку никакого такого видения Вы и не предлагаете. Однако стоит вопрос о следующем: этот прорыв, который осуществляет зритель, – этот прыжок, может ли быть увиден? Вы понимаете, даже когда Вы просто идете по нашему миру, вы видите иногда странное место – это место, в котором вы замечаете особый пейзаж, особое лицо, видите необычное. Неоднократно говорилось, что этот пейзаж и это лицо – это то, что на самом деле вы помните из искусства, т. е. искусство уже сделало их для вас узнаваемым. Но делаете ли Вы эту точку прорыва узнаваемой, облегчаете ли Вы в каком-то смысле в жизнь зрителю?

Кабаков. Действительно, художник может предложить зрителю нечто, чего тот до этого не видел. Художник, о котором Вы говорите, в виде уже "зрячего", обладающего зрением, видит, и увиденное предлагает тем, которые не видят. Он, подробно Вергилию перед неопитом, вступает как зрячий перед незрячим, как поводырь

[**PAGE 82**]

по отношению к слепому. В картине – это подход зрячего к незрячим, которые прозреют, которым сейчас "покажут". Картина есть место показа, есть окно, в которое видит до этого незрячий, отверстие в миру, куда он заглядывает или, вернее, откуда на него заглядывает то, что ему дано увидеть. Но это отношение ведающего к неведающему совершенно не присутствует в том понимании искусства, о котором я говорил. Здесь взаимоотношение между смотрящим на этот странный предмет и самим предметом рассчитано на человека, находящегося в таком же точно душевном и психическом состоянии, в котором находится сам автор. Таким образом, можно сразу сказать, что отбрасывается огромное количество зрителей и остается только тот зритель, который способен совпасть в том же луче, т. е. рассчитывается на ситуацию людей, находящихся в том же положении, что и автор, с тенденцией, совпадающей с тенденцией самого автора. Только такой зритель может понять, вступить "по ту сторону".

Гройс. Пожалуй, я не совсем получил ответ на свой вопрос. Когда зритель идет к картине в галерею или в мастерскую художника, он не знает заранее, что он там увидит: картину, которой нужно восхищаться и которая откроет ему глаза, или он увидит ту картину, которую ему надо "прорвать" и преодолеть? Конечно, его может предупредить критик или сам художник своим словом, но предположим, что художник просто показывает свои работы и молчит? Зритель, с Вашей точки зрения, может это увидеть сам? Может ли он, просто увидев работу, понять, что с ней надо делать?

Кабаков. Дело в том, что я во взаимоотношениях картины со зрителем полностью отбрасываю непредусмотренное знакомство зрителя с картиной. Что это такое нарисовано? Кто поможет? – все эти начальные формы знакомства с новым, с новизной, как таковой, я совершенно отбрасываю. И по очень простой причине: картина теряет необходимость своего объяснения в течение первых двух лет своего существования. Расчет, основанный на новизне, смехотворен. Я знаю, что многие, рассчитанные на пугание, шарахание картины очень скоро становятся вялыми, домашними. О картине через некоторое время становится абсолютно известно, как ее употреблять. Это становится известным буквально через два года. Я убедился на собственном опыте. Картина, которая недавно еще ставила в тупик, становится пошло известной. И становится известно, как ее смотреть, как употреблять. В глубинном человеческом опыте самого автора кроется возможность того, что несмотря на странность демонстрации, архетипичная

[**PAGE 83**]

общность непременно, обязательно выявится. Сейчас уже всем ясно, что имел в виду сказать Ван-Гог и т. д. Я хочу сказать, что вопрос о неизвестности сообщения может быть полностью снят.

Гройс. Вы считаете, таким образом, что не то чтобы бессознательно, но не совсем контролируя себя, не совсем понимая, какими средствами, художник, делая работу, если он верен своему внутреннему опыту, этот опыт так или иначе передает. Этот опыт обладает по существу той универсальностью, которая дает возможность без околичностей и комментариев воспринять его любому смотрящему. Даже если поначалу ориентация недостаточно ясна, в дальнейшем она быстро устанавливается.

Кабаков. Гарантией этому служит не качество искусства, а качество опыта, как Вы верно сказали. Потому что если на поверхности люди все отделены, индивидуализированы, даже странны, то при более глубоком онтологическом розыске несомненно находится единый корень. И в этом смысле рассуждение уже идет не о своеобразии самого искусства, а о подлинности и глубине онтологического поиска. Центр интереса и внимания лежит не в плане самого произведения. Оно служит лестницей, по которой другие могут взойти на открывшиеся уровни, за которые несет ответственность полностью сам автор. Т. е. его ответственность лежит не в плане воспроизведения, а в плане его онтологической ориентации.

Гройс. Я все-таки хотел бы отметить, что, с моей точки зрения, по-видимому, можно дать чисто формальное описание и выделить некоторые структуры, которые соответствуют восприятию работы как обетования, обещания, или восприятию работы как требующей преодоления. Мне кажется, что все-таки существует некоторый формальный аппарат, который мог бы распознать это различие. Так, например, если художник подчеркивает нетривиальность, оригинальность своего замысла в работе, то скорее всего он обещает нечто новое зрителю и привлекает его к себе. Если же он подчеркивает трафаретное, но не дает ему никакого практического использования, то он скорее всего хочет обратить внимание именно на это трафаретное, взять уровень самого трафарета. Ведь трафаретное тогда, когда оно не выступает инструментально, а непосредственно представлено нам на обозрение как таковое, естественно вызывает желание преодолеть его. Трафаретное часто не замечается, когда оно выступает инструментально, но когда мы смотрим на афишу или художественно оформленный календарь, мы скорее

[**PAGE 84**]

склонны посмотреть, какой месяц и что афишируется, и почти не замечаем, как это сделано. Если это трафаретное нам представить как таковое, оно нас поражает своей полной необычностью, т. е. дает некоторый шок и шок такого рода, который вряд ли содержит какое-то обещание, скорее он содержит предупреждение и неразрешенный импульс, который выводит за грань изображаемого из-за отсутствия привычной и ожидаемой отсылки к содержанию. Здесь сталкивается некоторое ожидание с неожиданностью. Первоначальный импульс, будучи неудовлетворен, ищет запредельного. Можно, скажем, предложить такую формальную модель. Но возможны и другие. В частности, в Ваших работах существенно использование времени. Особенно различных способов останова его, соотнесения различных временных планов и т. д. Но мы несколько отошли в сторону. Я бы хотел сейчас сказать вот о чем. Сейчас много говорится о религиозной живописи в Москве, мы знаем массу работ, где фигурируют какие-то цитаты из икон, из обрядовых моментов, мы также знаем много работ абстрактных или сюрреалистических, которым дается религиозная интерпретация, хотя она не является по существу обязательной для них. Такие работы часто кажутся спекулятивными или, точнее, их интерпретации – спекулятивными. Разделяете ли Вы это представление или Вы считаете, что и на этих путях делается что-то интересное?

Кабаков. Можно сказать так, что существует культовая традиция изображения, зафиксированная в каноне, и ее нисходящую ветвь можно считать религиозной живописью, с другой стороны, существует некоторый онтологический опыт. В этом внутреннем, не ведающем самого изображения, чистом человеческом экзистенциальном опыте возникают религиозные проблемы. И запись, и фиксация подобного опыта в музыкальной, литературной и изобразительной сферах можно считать религиозно ориентированной формой искусства, но нужно сразу сказать, что считать ее соборной, культовой было бы неосторожно. Все это относится к душевной сфере, но к области откровенной это, возможно, не относится.

Гройс. Теперь я бы хотел задать Вам несколько иной вопрос. Когда Вы говорите о "прорыве" реальности, что Вы, собственно, имеете в виду? Зритель, который осуществил этот "прорыв" и где он в результате оказывается? Оказывается он перед чем-то в свою очередь визуальным, оказывается ли он перед тем, что не имеет образа, или Вы не задаете себе этого вопроса?

Кабаков. Зритель стоит перед стеной в том же состоянии, как и я, в предположении возможностей "прорыва". Возможно, он

[**PAGE 85**]

после этого акта нечто увидит. Дано ли у художника в его видении нечто после этого "прорыва"? Я думаю, что, к сожалению и к ужасу, сам этот вопрос у "изготовителя" отсутствует. Вся акция переживания, к которой он способен, сводится к наличию этой стены. Она вырастает не в плане простого внешнего материального воплощения, она выступает прежде всего в формах специфического человеческого глобального и всеобнимающего понятия, т. е. как его собственное сознание. Стеной в этом смысле является не какая-нибудь предметная сторона дела, а то запертое и в то же время многоярусное, разветвленное живущее сознания, которое и можно назвать стеной. Поэтому стена и прорыв сквозь нее ощущаются как некоторое борение и отбрасывание сознания как целого во всех его следящих, рефлектирующих и иных формах. Сознание выступает не только в форме рассудка, но и в форме сложнейших амбивалентностей, намеков, пониманий, ассоциаций и т.д. Речь идет о всеобнимающем пространстве, путь через которое к иному возможен только в прорыве. Но мы не знаем, как можно пройти через рассудок, как пройти через сознание, и в то же время именно это требует отдельного нашего рассмотрения.

Стеной в данном случае является картина. Она является не просто вещью, а есть та самая, бесконечная многоярусная постройка сознания во всех его слоях, которую невольно выстроил автор и предлагает зрителю. Это не просто предмет. Это, вместе с тем, и те понимания искусства, которые включены в ранге стены, и сам предмет, которые выступают как полосы отчуждения. Причем эти полосы даны не в плоскости, а в эскалации, все выше и выше ярусом. Т. о. выстраивается форма такого возведения.

Гройс. Я бы хотел эту тему продолжить. То, что Вы сейчас сказали, является продолжением одной из самых давних фундаментальных традиций европейской культуры, которая, начиная еще от Платона, представляла тело как темницу души. Известна гностическая традиция очищения от мира. Известны формулировки: я – это болезнь, сознание – это болезнь и т.д. Мы имеем здесь давнюю – от восточной мистики и античности идущую – традицию приближения души к трансцендентному как полное преодоление всего чувственного опыта, а также всего рационального опыта внутри мира, в котором мы живем. Я хотел бы сказать, что с определенного этапа развития европейской культуры такой тип сознания стал рассматриваться как фундаментально антихристианский. Дело в том, что религия

[**PAGE 86**]

христианства как религия Воплощения, с одной стороны, и спасения мира, с другой стороны, перевела план вертикали – отношение между душой и трансценденцией как отношение между живущим в бездне и Богом (Из глубины взываю к Тебе, о Господи!), в план исторический. Вера христианина – это его отношение к избранному историческому периоду и, следовательно, ко всей совокупности историко-культурных связей, которые пронизывают это пространство между существованием человека и предшествующим ему вторжением Христа, т. е. мирским Воплощением Бога в историю. Именно эта культура есть то поле, на котором разворачивается собственно христианская мысль. Параллельно всегда существовала мысль гностическая, мысль, идущая от Платона, от позднего язычества – мысль о пути души как о чистой аскезе, о пути очищения в противоположность христианскому представлению о Воплощении. Мне кажется, что сейчас очень многие современные художники, поэты и мыслители, которых мы можем условно отнести к неофициальной культуре, мыслят скорее этим неогностическим способом, либо стремясь к прямому откровению, пытаясь заглянуть за "вход в пещеру", увидеть мир чистых сущностей (мы знаем такие примеры), либо пройти путь деструкции данного нам мира в надежде в последнем откровении увидеть что-то, что по существу не может быть явлено средствами этого мира и естественно находится за пределами артикуляционных возможностей, которыми обладает художник. Кажется, что христианская преемственность прервалась и мы живем в мире, в котором господствуют могущественные языческие силы, и только они, и поэтому душа естественно стремится от них освободиться.

Кабаков. То, что Вы сказали, чрезвычайно важно, насущно. Но я могу сказать только, что я знаю как бы два состояния: смерти-несуществования и существования-поиска. Я слишком боюсь академически вмененного мне умонастроения, понимания, поведения. Я заведомо знаю, что могу исполнять их только формально, поэтому по-прежнему происходит тот разрыв, о котором Вы упомянули. Может быть, это существование неподлинное, что же делать, если подлинное выступает в форме мертвого, ампутированного?

Гройс. Я мог бы в связи с Вашим ответом продолжить рассуждение. Дело в том, что когда я говорю сейчас о христианской традиции в противоположность гностической традиции "прорыва", я имею в виду не столько верность тому, что мы называем церковью, догмой и т. д., я имею в виду скорее нечто иное, и, пожалуй, мы затронули один раз в разговоре с Вами это нечто иное,

[**PAGE 87**]

но прошли его стороной, и, может быть, сейчас об этом имело бы смысл вспомнить. Дело в том, что такая гностическая традиция, о которой я говорю, исторически всегда приводила к двум вещам: своеобразной форме нигилизма, когда душа уходила в буддийское "ничто", рассматривая весь окружающий мир как Майю или обман, либо к некоторому виду экстатических видений, экстатически открывающегося опыта, со всей сомнительностью опыта. Опыт – вещь подозрительная. Когда мы имеем опыт в мире, то даже если в момент получения этого опыта мы верим в то, что этот опыт подлинный, то всегда потом проявляются те демоны, которые нас ждут в этих случаях, и они начинают подсказывать, что мы находились в особой нервной ситуации и т. д. и т. п., и опыт быстро бывает скомпрометирован даже в наших собственных глазах, не говоря уж о чужих. С другой стороны, позиция "ничто", достигнутое при жизни откровение "ничто" слишком сомнительны перед лицом реальной смерти. Дело в том, что наша реальная смерть настолько по существу отличается от той умозрительной конструкции "ничто", от того опыта "ничто", который мы получаем в жизни, что их конфронтация обнаруживает этот опыт "ничто" как нечто очень сомнительное, обусловленное и совершенно аннигилирует его в свою очередь. Ожидание смерти и способность понять свое существование как существенную готовность к смерти совершенно иначе ориентируют нас по отношению к любому опыту, даже опыту потустороннего и опыту "ничто", потому что мы знаем, что перед нами открыта и такая возможность, что мы не будем иметь никакого опыта, даже опыта "ничто", и поэтому по отношению к этой возможности нам нужно еще что-то сделать и продумать, и она для нас реальна. Поэтому остальные возможности перед ней отходят на второй план.

Кабаков. Замечательно, что разговор пошел у нас в эту сторону. Вы отрефлектировали тот момент, который был недавно упомянут в разговоре. Я понимаю, Вы вспоминаете мой ответ на вопрос, что находится за картиной. Речь шла о том, что я ничего не предлагаю видимого и данного там, по ту сторону картины, и остаюсь в пределах отбрасываемых слоев рефлексии сознания. Взяв во внимание, что "я не предлагаю ничего", Вы выразили это в том самом великолепном слове "ничто", предполагая, что оно имеется в виду автором. Нужно сказать, что это не совсем так. Когда я говорил, что не могу предложить чего-то, это совершенно не значит, что тем самым я в виде предложения имею и предлагаю "ничто". Дело в том, что там, по ту сторону этого сознания, мне представляется не "ничто", а то, что увидеть этими глазами

[**PAGE 88**]

невозможно, там переживается необыкновенная полнота. Там дано и визуальное, но в качестве непрерывно слепящего и облекающего света, до такой степени слепящего, облекающего и яркого, что в нем ничего не видно, и не видно не в силу его яркости, но в силу того, что "зримые глаза", смотрящие на него, фиксируют в своем опыте факты этой, здешней действительности и ориентируют на это сознание. Прорыв дает способность видеть в этом невидимом всю полноту завернутого в контур нечто, что представляется вполне светом. Менее всего речь идет об онтологическом "ничто", о небытии, которое находится по ту сторону отрицаемой, отвергаемой действительности. Нет, там есть полнота, причем она обладает реальностью. Мало того, эта реальность гораздо более реальна, чем реальность, данная в наших глазах. Здесь, по эту сторону, нам дана вся изображенная картина в бесконечных подробностях в плоском, в буквальном и в переносном смысле, но именно благодаря подробности, многоречивости она понимается и охватывается как нереальная. Ее многоречивость, многоподробность и даже вещественность понимаются исключительно нереально, а то, что невидимо и находится по ту сторону, понимается как абсолютная реальность. Поэтому фиктивность, плоскостность и афишность – они уже предполагаются таковыми в свете большей реальности. Но ситуация парадоксальная: изображается то, что на самом деле нереально, а то, что реально, не изображается, а дано в форме неизображения. Объяснить этой ситуации я не могу, но настаиваю на ее действительности.

Гройс. Я очень благодарен за это объяснение, потому что оно еще в большей степени дает мне возможность развить свою мысль. Я уже отмечал, что когда я говорю о христианской традиции, я не имею в виду следования некой догме, хотя это вполне возможно – я говорю о следующем – о фундаментальном опыте, который лежит в основе христианского типа мышления: Откровение уже было. Но когда мы говорим об опыте гностическом, мы полагаем, что это откровение ожидает нас в будущем – тогда, когда мы пройдем все земные уровни. Оно относится только к нам, оно невыразимо и несообщаемо в слове, оно только нам, лично нам адресовано, другому человеку оно не адресовано, другой человек может только найти свое откровение сам. И то, что он увидит, и то, что он услышит, это тоже принципиально невыразимо. Давно уж отмечено, что всякая аскетика имеет дело только с соблазнами никогда с результатами, и романтическая любовь всегда кончается ... влюбленные соединяются. Любовь и аскетика живут... любой гностической

[**PAGE 89**]

и любой аскетической школы являются те препятствия, которые преодолевает сознание на своем пути, когда оно выходит к высшей реальности в ее полной невыразимости. Христианская вера – это вера в то, что все дано в слове. Бог есть воплощенное Слово. С того момента, когда мы признаем, что наше чувство, наша мысль и открывшаяся нам реальность выразимы в слове, сообщаемы и входят в исторические возможности артикуляции этого смысла, мы становимся христианами. Это не значит, что человек всегда говорит одно и то же, это не значит, что мы не творцы, – несомненно, мы – творцы, но мы творим то, что артикулировано с самого начала, т. е. воплощение обладает логосом, всякое воплощение прозрачно, артикулировано, понятно, и в этом смысле всякое воплощение обладает истиной, потому что оно прозрачно для тех словесных, логических, умозрительных и любых других проникновений, которые свидетельствуют о его истинности или о его ложности. Т. е. когда Христос говорит: "Да-да, нет-нет, а прочее от лукавого, то "от лукавого" как раз те откровения, которые ни есть ни да, ни нет, о которых нельзя сказать, истинны они или неистинны, но которые можно рассматривать только как персональные откровения. На меня в свое время произвели впечатление Ваши слова о том, что Вы не верите в искусство, которое невыразимо в слове, что Вы не верите в искусство, которое продиктовано талантом, не сводимо к слову. Эта позиция является фундаментально христианской. В этом смысле, если говорить о Ваших работах – о работах художника, который не верит в демоническое, в то, что мы называем гением, – то, можно сказать, что в них выражена христианская позиция. Другое дело, что, как кажется, сами Ваши работы оказываются в пласте мирского и подлежат преодолению. Но что бы там ни происходило в других мирах, в этом мире Вы базируетесь на слове, и это в конце концов делает Ваше творчество христианским, на мой взгляд.

Кабаков. Это совершенно неожиданный для меня аспект, и, в общем, я улавливаю его лишь частично. Но что касается самого наблюдения над фактом интереса к слову, то, я чувствую, что здесь "горячо", очень "горячо". Это попадание в центр, в сердцевину моей проблематики. Мы уже говорили когда-то о том, что почему-то в глубине своей мои картины двигаются в сторону словесного наката, приобретают письменную текстуру. Вы даже сказали однажды о повествовательности моих работ, и, возможно, это так. Я хотел бы высказать некоторые суждения по поводу этого скольжения в сторону написанного слова и попытаться объяснить, как это возникло и что за этим стоит. За этим стоит тупик определенной

[**PAGE 90**]

культурной традиции, с одной стороны, и, с другой – какое-то онтологическое предчувствие, онтологическая интуиция. Что касается культурной традиции, то нужно сказать, что у меня существует глубочайшее изначальное недоверие к значимости и ценности всего изобразительного материала, возникшего на нашей почве со времен "парсуны". Мне всегда казалось непонятной, проблематичной и не обязательной, неважной вся эта полоса "картины". Вся ее история до 10-х годов включительно мне представляется ничего не дающей для тех проблем, которые меня интересовали. В то же время весь период русской литературы мне представляется крайне важным. Слова и тексты здесь отвечают всей проблематике внутреннего поиска. Это подтверждается и всем литературоведческим опытом, говорящим, что вся проблематика от светской до религиозной уместилась и воплотилась в русской словесности. Русская словесность – тот сияющий кумир, с которым можно соотносить по качеству и по уровню адекватности все остальное искусство, включая музыку, театр и т. д. Может быть, я не прав, во всяком случае я описал тот исторический прецедент по отношению к которому надо определиться. Не замечать русской литературы не возможно, поскольку проблематика внутренней жизни, изложенная в русской словесности, поневоле влекла не только как способ, но и как форма изложения мысли, как огромная живая масса привлекает нас от слабых мертвых осколков. Вторая причина появления текстов в моих работах выявилась в результате опыта. Дело в том, что, в силу непонятно каких причин в моем т. н. художественном опыте возникла странная ситуация так называемого синкретического восприятия. Это то, что психопатологии называется одновременным восприятием цвета и запаха, звука и изображения, т. е. человек не способен их разделить. Вернее, у него одновременно сливаются впечатления зрительные и слуховые. Так вот, у меня нечто подобное происходит с актами чтения и созерцания. Т. е. когда я что-либо читаю, я нахожусь в этом состоянии. Я хочу сказать, что когда текст пишется, то для меня одновременно он как бы и смыслово воспринимается и предстоит в некоторой светящейся стабильной неподвижной зоне лучения или пульсации. Текст как бы одновременно читается, но и одновременно созерцается, он и движется, переходит, течет, но и одновременно присутствует неподвижно. Вот эта синкретичность двух полярных моментов дает неожиданный момент для меня: эффект слияния и сплава изображения, относящегося как бы к вечному предстоянию, и текст, который приспособлен как чтение, именование. Теперь и я понимаю, что мне мучительно читать книги,

[**PAGE 91**]

потому что они восходят к греческой традиции только чтения. Такой текст нужно читать и понимать. За таким книжным текстом нет, к сожалению, традиции "созерцания" текста. Но есть традиции ханаанские, возможно, более сильные, где есть текст, шрифт, буква, знак, который созерцается. Знак есть нечто реально предстоящее перед зрителем и действующий в силу своей самости. Неожиданно я прочел подтверждения этому у Аверинцева в его истории Византийской эстетики. Так вот, попробую ответить Вам о природе этого интереса, природе этого волнения, что ли, связанного с этим вопросом. Возможно ли сейчас возрождение такого безумно архаического момента – синкретизма предстояния текста – как слова, которое есть данное, как слово-смысл, как слово в онтологическом смысле, слово перводанное? В этом смысле предстояние текста вполне возможно. Не знаю, удачно ли я ответил на Ваш вопрос.

Гройс. Дело в том, что Вы скорее сказали о слове, как о существующем самостоятельно, помимо той, скажем, вещи, которую оно называет, помимо того, как оно употребляется, т. е. о слове, как оно существует отдельно по своей собственной природе.

Кабаков. Я имею в виду не отдельное олово, а текст вообще.

Гройс. Да, конечно, слово, текст существуют и обособленно, и как таковые. Как говорит Фуко, например, литература – это то, что состоит из литер, букв. Это некоторый предмет, который стоит в ряду других предметов, а, с другой стороны, занимает по отношению к ним какое-то особое положение. Когда я говорил о первичности слова по отношению к деянию и воплощению, я имел в виду другое. Я имел в виду вопрос об истинности – то обстоятельство, что мы можем, судя об искусстве как об воплощенном, сказать, что оно является не только безукоризненным воплощением гения, но мы можем задать еще вопрос, истинно оно или нет. И всегда есть смысл это сделать. Именно это отличает европейскую традицию христианской культуры от других традиций, в которых откровение визуальное и поэтическое не судятся по их истинности, а считается самодовлеющим. Что касается вопроса об автономной природе текста и его сопоставляемости с другого рода опытом, я считаю, что это чрезвычайно важная проблема, ей сейчас уделяется много внимания. Я могу сказать только свое мнение. Я считаю, что Ваши работы с использованием слова представляют собой следующий и важный шаг в развитии вообще русской словесности. На мой взгляд, после акмеистических, футуристических, обериутских экспериментов, освобождающих слово, явно наметился тупик, хаос и абсурд, в который традиция пришла к 30-м

[**PAGE 92**]

годам. Ваша чрезвычайно тонкая и талантливая попытка включить это освободившееся слово в единство визуального опыта мне кажется одних из фундаментальных выходов из этой ситуации. Я думаю, что для человека, занимающегося русским литературоведением, это чрезвычайно важная перспектива, которая много объясняет и бросает обратный свет на многие вещи, которые происходили в русской словесности.

Кабаков. Мне трудно судить, я сижу между двух стульев. И мои работы неизвестно каковы даже в жанровом отношении. Непонятно: это изопродукты или литпродукты? Но оставив жалобы и, разумеется, кокетство, любопытно рассмотреть сам текст, который при этом возникает в т. н. работах. Надо сказать, что большинство этих текстов является предметом "ложного слова". Это не есть слова подлинные или имена подлинные, или названия подлинные, а здесь слова почти всегда даны в качестве словесной ошибки или шелухи, начиная с абракадабры бытового типа и кончая ложным наименованием. И этим самым слово выступает в своей форме не названия подлинного, а ложного названия. Но что особенно важно, что это не столько "текст", сколько голос. Для меня это очень важная особенность, что для меня это не есть только текст. Это везде как бы голос, это есть голосоведение, произнесенное слово – это еще не слово. "Записанное" – это слово замутненное, окрашенное особой, быть может, ложной драмой живого человека. Напечатанное слово мыслится как подлинное, но дается в качестве логичного, уклончивого, замутненного. Нигде не дается, как, например, Гоголя, подлинное слово.

Гройс. Да, я понимаю, это вполне естественно. Если бы слово не утратило своей значащей и означающей роли, то оно не выявилось бы как автономное. Оно естественно воспринималось бы орудийно. Оно просто указывало бы на предмет, все внимание обращало бы на предмет. Именно потому, что оно является ошибочным, абсурдным, оно изолируется в сознании зрителя, автономизируется и обращает уже внимание на себя, а не на предмет, к которому относится. Оно тем самым актуализируется, потому что иначе оно было бы совершенно прозрачным, и тогда мы его не замечали бы. То, что это слово связано еще и с голосом, т. е. то, что за этой ошибкой стоит голос и автономизация и сама оказывается относительной, отсылает к некоторой психологической ситуации, это в задаче автономизации слова не обязательно. В действительности, она могла бы быть решена и без этого. Но зато это дает другую организацию альбома в целом. Голос относится к целому. Это то, что организует его в нового рода целостность. Т. о., задача автономизации слова через ошибки, абсурд и т. д., эта задача естественная, и она может быть разрешена в рамках одного листа. Но то, что эта ошибка не просто ошибка, а ошибка голоса, объединяет много листов, в действительности, голос объединяет альбом, он для одного листа не существенен. Реконструированный зрителем голос и есть то, что переводит абсурд одного листа в наглядную повествовательность альбома. Но, кажется, мы ушли в проблемы, выходящие за рамки нашей беседы и теперь нам, увы, пора закончить ее.

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ.

Поэтесса Юлия Вознесенская.

I. Как влияет на состояние современной поэзии обращение многих её представителей к христианству?

Для меня вершиной христианской поэзии останутся стихи Ветхого и Нового Завета. Подобного ждать не приходится, ибо такие вещи не пишутся на земле – они на земле только записываются. Но образцами остаются именно они. А потому я жду от обращённой поэзии слов Истины, Света, Любви. Они уже есть, но скоро будет создано нечто большее: непременно появится новый герой своего времени и укажет новую дорогу к Господу.

Мне обращение поэзии к христианству представляется возвращением к норме, к самому зерну Божьего дара поэзии. Мы перемудрили, мы запутались и заблудились. Блудные дети возвращаются к Отцу после долгих странствий и страданий – эта встреча прекрасна. Благо всякому обратившемуся, кто бы он ни был. Вернувшись к Господу, к Церкви, человек неминуемо совершенствуется, становится чище, выше, яснее. То же должно происходить с его искусством. Я жду нового, сильного, страстного и прямого слова о Боге, сказанного в нашем мире сегодня. Оно непременно будет сказано, вот увидите.

2. Как произошло Ваше обращение?

Я себя неверующей не помню. Знаю, что были такие периоды моей жизни, но они не оставили в моей памяти ни малейшего следа. А может быть, неверия и не было, а были лишь годы молчания? Зато я помню свои самые первые встречи с Богом, с Церковью.

Моё детство, первые сознательные годы, прошли в Германии. Я дружила с немецкими детьми, вместе с ними ходила в церковь. Местный пастор организовал при церкви что-то вроде нашего детского сада для малышей. Мы приходили с утра в церковный сад, где нас встречали молодые прихожанки, занимавшиеся с нами весь день. Пастор, высокий красивый старик, часто приходил к нам, читал Библию, разучивал молитвы, почему-то мои родители ничего не имели

[**PAGE 94**]

против моего посещения этого "детсада". "Так она быстрее усвоит язык", – говорили они знакомым. Они даже дома разрешали мне молиться перед едой – когда не было гостей.

Солнечный сад, дети, сидящие вокруг старика на траве, красивые молодые девушки – у всех ясные и светлые лица. Свет этих молитв долгие года хранился в душе, а затем слился с тем светом, который я обрела позднее через страдания и поиски Истины.

Кажется, я понимаю, почему моим родителям нравилось такое детство: это была нормальная жизнь послевоенного ада. Они отпускали меня в нее одну, а сами только изредка заглядывали через ограду церковного сада. Интересно, были ли у них поэтому поводу неприятности с начальством, или все это соответствовало нашей политике в оккупированной Германии?

Позднее мое детское католичество безболезненно перешло в отроческое православие. Лет десяти, уже в России, я с подругами "открыла" Никольский собор. Мы ходили на службы почти каждое воскресенье, знали все церковные праздники. Когда нас выследили и стали дразнить одноклассницы, мы оправдывались тем, что "ходим только слушать хор". Сами же всю неделю копили от завтраков деньги для нищих, которых было в то время великое множество. Нашей мечтой было накопить столько денег, чтобы каждому нищему досталось от нас хоть по копейке. Мы молились за родителей, за умерших бабушек и дедушек, за всех больших. Не помню случая, чтобы хоть одна из нас помолилась о хорошей отметке. Тогда же мы достали где-то "Евангелие" и тайно читали его, но без руководителя мало что поняли.

Окончательный приход – возвращение к Господу и Его Церкви – произошел для меня незаметно. В один прекрасный день вместо "Не знаю" я стала говорить "Верую". Это произошло настолько просто и естественно, что я не помню даже приблизительно, когда это случилось, даже года не помню. Как будто так всегда и было.

3. Изменились ли Ваши стихи под влиянием обращения?

Изменились ли стихи? Нет, пожалуй. До поисков Бога были поиски Истины, Любви, Гармонии. Тоска по совершенству была со мной всегда, как и бунт против всякой лжи и насилия, а это уже начало Бога. Словом, моя поэзия – это я, а я себя без Господа не помню.

[**PAGE 95**]

4. Кого из современных поэтов Вы могли бы назвать "христианскими"?

Христианскими поэтами можно назвать почти всех поэтов "второй культуры", потому что они сами себя так называют – значит, так оно и есть. Безусловно христианские поэты В. Куприянов, Е. Игнатова, В. Кривулин, А. Миронов, О. Охупкин. Больше всех – Елена Шварц. Ее величие и ее вера для меня несомненны.

5. Как вы смотрите на тот факт, что христианство становится модой?

Мода? А чем страшна мода? Любой путь к Свету и Истине – благо, даже если ты идешь за кем-то. В этом следовании моде есть даже что-то доверчивое, детски-простодушное. Как знать, может быть, как раз идущие без долгих размышлений и страданий скорее достигнут Благодати? "Будьте как дети". Здесь, по-моему, даже прямая ложь не страшна: она все равно заставит лжехристианина подняться над собой. И будут мгновения, когда маска окажется его собственным лицом – хотя бы на мгновение! Этого достаточно, чтобы человек уже никогда не отрекся от Господа, потому что испытать общение с Ним, отказаться от него, от этого общения, уже невозможно. Такой человек или обречен безумно тосковать всю свою жизнь, или он пойдет к Господу уже искренне и самым прямым путем.

6. Есть ли в Вашем творчестве противоречие между стихами и верой?

Есть ли противоречия? Конечно, нет! Бог – Гармония. Противоречия идут от Сатаны, а я-то знаю, где он живет и откуда грозит. Да его и близко ко мне не подпустят – я ведь под охраной! Мои враги все вне меня и вне моей любви к Богу. Разве это не видно по стихам?

7. Как вы молитесь?

Я молюсь, но не каждый день. Такая уж у меня жизнь, что трудно даже 5 минут побыть одной. Это моя беда. Тяжело произносить даже мысленно глубокие и дорогие слова святой молитвы, если они то и дело прерываются самыми отвратительными словами на свете – женским матом. А молитва необходима душе – это ее хлеб, это основа каждого дня ее жизни. Мне приходится обходиться самыми короткими, а часто даже заменять молитву простым

[**PAGE 96**]

"Здравствуй, Господи" и "Спасибо, Господи" – на это требуется всего лишь одно чистое мгновение, а оно находится в каждом моем дне. Когда же я должна принять важное решение или начать новое дело, я всегда читаю "Отче наш". А в первые дни заключения без устали читала "Верую", по многу раз на дню. Это меня укрепляло.

Собственные слова горячее, они от сердца, но это всего лишь "всякое дыхание, славящее Господа". Нужно свое дыхание слить с общим хором верующих, где вдох и выдох и каждое слово едины. Знать, что миллионы верующих обращаются с этими же словами к нашему общему Отцу, быть одной из многих, многих и многих – в этом великая сила и счастье, это прекрасно.

Вот, пожалуй, и все, что я могу сказать по этому поводу. В моих словах очень мало того, что непосредственно относится к проблеме. Ну что ж, я и сама сейчас достаточно далека от всех ваших проблем и от нормальной жизни. Думаю, что использовать эти ответы нельзя, но они просто немного расскажут вам обо мне – мы ведь не так уже много знаем друг о друге. А о сути обращения поэзии к христианству лучше скажут наши мудрецы – Олег Охупкин и Борис Куприянов. Их стоит только подзавести!

Ах, как бы мне хотелось незаметно появиться среди вас и послушать ваши разговоры! По существу, я молчу уже второй год, т. е. не разговариваю так, как привыкла в нашем мире. Какой это дивный мир, когда глядишь на него отсюда!

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 97**]

Т. и М.

Из частной переписки.

[**PAGE 98**]

Брат мой!

Мы много говорили о Церкви, и о современной культуре, об эросе, лежащем в основании этой культуры, о том, как преобразовать этот эрос в "агапе", как соединить путь культуры с путем веры. Хочу поделиться с тобой моими еще незрелыми размышлениями. Я тороплюсь сделать это, потому что мысль моя споспешествуема любовью к тебе и тревогой за тебя.

Начну с той точки зрения, которая очень распространена и которая мне представляется неверной. Суждение о том, что в основе всякой человеческой деятельности заложена витальная энергия (эрос, страсть, влечение, потребность и т. д.) чрезвычайно популярно. Оно стало неким общим местом в контексте опирающейся на опыт современной культуры. Романтики говорили о власти страстей, и последний из романтиков, Ницше, о власти великой страсти, лежащей в основе всякой деятельности, в том числе и культурной. По Фрейдю вся культура представляет собой также продукт сублимации некой эротической энергии. Наконец, никогда не умирало воспоминание о платоновском "эротическом восхождении" по ступенькам истины. То, что "вначале был эрос", признано и католическими и протестанскими мыслителями. Достаточно вспомнить о системе ценностей католического мыслителя М. Шелера, для которого человек интересен прежде всего как *ens amans*, а *ordo amoris* лежит в основе всякой деятельности и всякого познания. Витальным проявлениям в этой системе ценностей отведено, быть может, самое низкое (оно находится в основе пирамиды), но не самое последнее место.

Мне кажется, что предпосылки для возникновения витализма в современной культуре мы можем найти не только у католиков (например, учение о естественной благодати или о естественных стремлениях *appetitus naturalis*), но и в меньшей степени у протестантов, хотя на первый взгляд кажется, что протестанты вовсе не такие любители "естественного". Протестантизм в своем первоначальном проекте стремился быть теологией креста, путь к Богу в нем ведет через снятие положительных определений, через апофатику. Поэтому-то здесь так много говорится о "другом", о том, что нужно преодолеть. Чтобы прийти к вере, нужно пройти путь отчаяния и безверия, чтобы познать Бога как бытие, нужно ужаснуться, взглянув в бездну небытия.

Очень характерна в этом смысле работа П. Тиллиха "Love, power and justice". Бог как бытие постигается здесь через небытие,

[**PAGE 99**]

способность любить ставится в зависимость от способности отрицать сущее через власть над ним. Чем больше не-бытия в бытии, тем больше любовь, поскольку любовь, по Тиллиху, соединяет разъединенное. Но тем больше и власть, поскольку небытие нужно "укротить" при помощи власти. В качестве примера "идеального" сочетания любви и власти приводится страстная натура Лютера: "Лютер комбинировал свою высоко-спиритуальную этику любви со своей реальной политической властью".

Агапе находится здесь в прямой и полной зависимости от эроса. /Та же схема у Фрейда: чем больше сексуальной энергии у ребенка, тем успешнее происходит формирование его "сверх-я", носителя идеалов и ценностей/.

Казалось бы, у протестантов вера и уверенность не совпадают /в чем они неоднократно упрекали католиков/, природный и ветхий человек резко противопоставлен человеку новому и свободному. Однако, этот ужас перед природой просто переместил проблему на другой уровень. Теперь природное, страстное и человеческое перестало быть оптимистической и здоровой уверенностью, но не исчезло совсем. Оно стало темною, но все столь же необходимою стороною индивидуализированной веры. Ветхий человек отомстил за себя, превратив свободу в произвол и субъекта веры в субъекта страсти. Происходит ли во всех описанных случаях превращение "эроса" в "агапе", переплавляется ли страсть в Дух?

Думаю, что вряд ли. Мы остаемся в имманентных границах чувственности и, пытаясь хоть как-то облагородить нашу неприкрытую страстность, опускаемся до двусмысленности и "нечистой совести". В конце концов мы начинаем напоминать гробы, наполненные трухой и разукрашенные внешне.

Сомнительными мне представляются и те практические выводы, которые обычно делаются с целью духовного обновления культуры. Ты предлагаешь выбрать из светской культуры все лучшее и создать из этого лучшего культуру религиозную. Но где критерий этого выбора и этого преобразования? Да и как можем мы говорить о заимствовании лучшего, если почти вся современная культура творит из другого, чуждого Церкви, источника, если она индивидуалистична и подчас демонична в своей основе?

Что же делать? Вообще отрицать эрос, а вместе с ним и тело? Но это не было бы христианским решением. Ап. Павел называет тело "храмом Святого Духа" (1 Кор. 6, 19), христианство говорит о телесном воплощении Бога и о телесном воскресении после смерти. Православные аскеты боролись не против тела, а против

[**PAGE 100**]

"телесных мудрований", против помыслов. Вот что пишет о теле св. Григорий Палама: "Мы же быть уму в плену у телесных мудрований почитаем злом, а в теле ему быть не почитаем злом: так как тело не зло. Посему каждый из прилепляющихся к Богу жизнью вопиет к Нему с Давидом: возжажда Тебе душа моя, коль множицею Тебе плоть моя (Пс. 62, 2) и сердце мое и плоть моя возрадаватися о Бозе живе (Пс. 83, 3)... Если Апостол называет тело смертью, когда говорит: кто мя избавит от тела смерти сея (Рим. 7, 624), то понимает при сем чувственное и плотское мудрствование" ("О священо безмолствующих" – см. Добротолюбие, т.5). Православный подвижник отнесется ко всякой страсти, влечению и "эротическому восхождению" как к плотскому мудрванию и отгонит их от себя как всякий нечистый помысел. Культурный европейский человек привык считать вслед за Кантом, что содержательность там, где чувственность, и боится с потерей эроса потерять вообще источник жизни и вдохновения. Поэтому, даже уверовав, продолжают поклоняться идолу плоти и бояться определенности. Современный человек более всего на свете ценит свою свободу, свои неутраченные возможности, ему очень трудно понять евангельскую притчу о купце, нашедшем жемчужину: "Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, нашед одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее". Об отсутствии определенности пишет оптинский старец прев. Макарий (выражая свое мнение о последней книге Гоголя): "Чтобы она (религия) была истинным светом для человека собственно и чтобы издавала из него неподдельный свет для ближних его, необходимо нужна в ней определительность. Определительность же заключается в точном понимании истины, в отделении ее от всего лишь кажущегося истинным. Это сказал сам Спаситель: "истина освободит вас" (Ин. 7, 17). Посему желающий стяжать определительность, глубоко вникает в Евангелие и, по учению Господа, исправляет свои мысли и чувства. Тогда он возможет отделить в себе правильные и добрые мысли и чувства от поддельных и мнимо добрых и неправильных. (О. Макарий Оптинский, Д. П. Булгаков "Оптина пустынь и паломничество в нее русских писателей"). Те, кто не может оторвать своего взора от "эротического восхождения", чаще всего остаются в полном неведении относительно трансцендентальных ценностей Духа, благодать Божия не может удержаться в таком гудящем помыслами сердце, и оно вряд ли услышит "глаголы неизреченные". Но бывает еще более опасный путь.

[**PAGE 101**]

Святые Отцы предупреждают о губительном смешении чувственного и трансцендентного, которое и порождает очень распространенный среди наших артистических верующих тип "религиозного эстетизма". Преп. Симеон Новый Богослов говорит о трех образах молитвы. Первый образ и несет с собой те опасности, о которых я говорю:

"Отличительные черты первого образа таковы: когда кто, стоя на молитве и воздеявая на небо руки свои, и ум свой, держит в уме божественные помышления, воображает блага небесные, чины ангелов и обители святых, и кротко все, слышанное в Божественных Писаниях, собирает в ум свой, и рассуждает о том тогда – во время молитвы, зря на небо, и подвигает тем душу свою к вожделению и любви Божьей, а иной раз извлекает даже слезы и плачет. Но при этом образе мало-помалу начинает кичиться в сердце своем, сам того не понимая; ему кажется, что делаемое им есть от благодати Божьей в утешение ему, и он молит Бога сподобить его всегда пребывать в таком делании. А это есть знак прелести: ибо добро уже не добро, когда не бывает добрым образом и как следует. Такой человек, если обездолится крайним безмолвием (т. е. сделается исихастом), то ему едва ли можно не исступить из ума, все же невозможно ему будет стяжать добродетель или бессмертие.

На этом пути стоя, прельщаются и те, которые видят свет телесными очами своими, обоняют благовоние обонянием своим, слышат гласы ушами своими и подобное.

Некоторые из таких взбесновались и в безумии ходят с места на место". (Слово 68).

Прежде чем говорить об использовании материально-чувственного мира, нужно обрести не внешнее, а внутреннее зрение, которое только и может быть основой для различения духов. Нужно "родиться свыше", чтобы говорить о Духе и Боге и чтобы не уподобиться тем "богословам", о которых св. Симеон Новый Богослов говорит в 61 слове: "Когда слышу, как многие, не понимая божественных вещей, философствуют о них и будучи исполнены грехов, богословствуют о Боге и о всем его касающемся, без Благодати Св. Духа, дающего смысл и разум, трепещет, ужасается и некоторым образом из себя выходит дух мой, помышляя, что, тогда как Божество для всех непостижимо, мы, не знающие ни самих себя, ни того, что перед очами нашим и, с дерзостью и бесстрашием Божиим приступаем философствовать о том, что непостижимо для нас, особенно будучи пусты от благодати Св. Духа, просвещавшего и научающего нас".

Итак, наша жизнь в христианстве и в христианской культуре должна избрать совершенно иное направление – не от эроса к агапе –

[**PAGE 102**]

нет, нужно прежде искать Царствия Божия и его справедливости и из этого источника созидать себе культурные ценности.

О том, какие они будут, я могу говорить лишь "гадательно" и видеть как "сквозь тусклое стекло". Но решение мое остается твердым. Оставить жадное и озабоченное приобретение внешних знаний (но не знания вообще), не понимать более истину как примиряющий синтез, как некую лишь кажущуюся полноту, но искать сокровенного сердца человека, предпочитающего одну славу, одно услаждение и успокоение – любовь Христову.

Невозможно спасти культуру, не родив ее заново, не изменив весь образ мыслей ее создателей. Культура вновь станет носителем Красоты и Истины, если через рождение свыше ОСЯЗАТЕЛЬНО познает благодать Духа Святого.

раба Божья
Татьяна

Милая сестра во Христе!

Бог нас любит. Благодарю Бога, который дал мне утешение встретиться с тобой, утешение наших разговоров, благодарю Его и за те испытания и страдания, о которых ты хорошо знаешь, за все, что напоминает мне о хрупкости моего бытия: все это знак любви Бога (Рим. 8, 32).

В наших разговорах мы часто говорим о том, что современная культура движима духом, противоположным Христу и Церкви. Особенно больно, когда видишь, как этот дух владеет и нашим сознанием. Сегодняшний верующий не имеет ясного и светлого сознания того, что такое быть христианином. Религиозная жизнь ограничена религиозной практикой, а вера искажена противостоящим ей чувством жизни: дуализм – вот владеющая форма христианства современной цивилизации. Организация и структура современного государства со своим разделением на частное и общее, контроль над образованием и попечительными учреждениями, монолитность государственной культуры, экономическая монополия могут вынести только эту форму христианства. Испытавший этот дуализм (в первую очередь дуализм сознания) не может быть в наших глазах полной христианской личностью: этот человек одержим страхом, он вынужден быть анонимным, фрустрированным желанием быть полным. Ни в чем его жизнь не отличается от жизни и трудов других людей (Мф. 13-16).

Итак, сегодня, как никогда, возникает проблема образования христианской личности. Об этом редко пишут в книгах, однако об этом свидетельствуют слова и жизнь многих верующих, их верность Церкви и апостольской традиции.

1. Христианин в таинстве крещения имеет свое имя, получает определенное лицо, теряет свою анонимность, начинает быть членом святого Божьего народа, членом Церкви.

Представь себе, если бы мы поистине жили полнотой тайны крещения, если бы смотрели на себя как на детей Божьих, как на членов Иисусова тела! Изменились бы наши суждения о самих себе (Я гений, я поэт, я интеллигент) и суждения о других (другой человек как чужой, далекий, непонятный). А от этого – гордыня, ярость, зависть и т. д. Это новое христианское сознание основано на осознании любви Иисуса Христа и принадлежности к Церкви. Оно создает христианскую общину.

2. В наше время мы уже пожинаем плоды сознания, воспитанного на нахождении критерия собственной жизни в себе самом. Вот почему одно только слово "послушание" возбуждает страх (если не ярость) современного интеллигента. И все-таки постоянность

[**PAGE 104**]

в Церкви связана с послушанием церковному авторитету и с участием в таинствах. Но тут же возникает вопрос: у кого быть в послушании? Не всем Бог дал духовного Отца (будем молиться, чтобы те, кто не имеет духовного отца, получил его) и полностью испытал отцовство Бога). Наш авторитет может быть священником или верующим, который высоко ценится христианской общиной: не нам судить о достоинствах этих людей, особенно священников, если, конечно, они не являются соблазном для других верующих. Молимся, чтобы они были все более и более достойны своего служения. Но можно заметить, что отношение к авторитету двусмысленно у большинства людей, часто оно остается на психологическом уровне, в этом случае "больной" отдает "врачу" свои состояния, чувства и не получает истинного утешения, потому что священник не может понять и помочь ему. Можно быть также перед священником не вполне открытым, показывая себя лишь частично, так, чтобы священник мог оправдать его. Верующий должен в разговорах с духовником открывать свое сердце, он осознает себя грешником, нуждающимся в милости Бога, проверяет выбор своей жизни и радостно принимает наставления. Слова духовника учат нас справедливо смотреть на жизнь, видеть то призвание, к которому нас призвал Бог. Они для нас – образ Бога Отца. С этой точки зрения важно заметить, что современная культура имеет одну из своих основных мыслей в разрушении образа Отца, в бунте против Отца. Однако послушание осуществляется всегда через таинство. Таинство освящает рождение и смерть, посвящение себя Богу и брак.

3. Именно эта потребность жить со Христом и во Христе каждый день нашей жизни делает литургию самым важным моментом дня. Молитва – это наше дыхание. К сожалению, сегодня литургия редуцирована до обряда, так что в сознании верующих не содержится более ее настоящего значения: жизнь во Христе одним сердцем, одной душой. Не хочется особо долго останавливаться на мысли об отсутствии диалога (конверсации) между христианами. Христиане, встречаясь друг с другом, редко осознают друг друга и еще труднее возникает между ними диалог. "Конверсация" – от *vertere* и префикса *con*, это означает: стремиться вместе к чему-то, двигаться вместе куда-то. Какое утешение настоящий разговор между христианами, они свидетельствуют друг другу о подвигах, совершаемых Господом в Его жизни, укрепляют друг друга в страданиях в Иисусе Христе, нашем уповании, подвигают друг друга любить братьев; как и литургия, настоящий христианский разговор имеет одно сердце и одну душу.

[**PAGE 105**]

4. Все это можно реализовать в жизни, полной тишины, где каждый момент определен памятью об Иисусе Христе. Очень печально смотреть сегодня на многих христиан, которые проводят жизнь в бесполезных спорах, превращающихся часто во враждебные столкновения или, еще хуже, в культурных мероприятиях, лишенных всякого значения. Христианская личность ведет определенный образ жизни: работа и молитва как *gestum*. Это слово происходит от глагола *gerere*, который значит носить. От этого слова происходит другое слово *gestante*, которое значит "беременна". Каждый наш труд не имеет своего значения в самом себе, а несет внутри себя еще большее значение, которое выбираем не мы, но которое дает нам Бог.

Итак, наш ежедневный труд (забота матери о ребенке, преподавание в школе, чтение книги, уборка комнаты, забота о своем теле) – все это совершается во славу Божью. Только тогда оно имеет свое место в замысле божьем об истории. Все остальное – суэта. Итак, в корне изменяется сам вопрос о возможности существования христианской культуры в современном мире: возможна ли сегодня "христианская личность", одаренная "харизмой" культуры?

Почему сегодня интеллигент, даже принадлежащий к христианской традиции или же совсем недавно верующий, испытывает глубокое противоречие между своим существованием как христианина и существованием в качестве "интеллигента"? Интеллигент, заключенный в тюрьме своего отчаяния и одиночества, не способен открыть свое сердце Евангелию, слушать Слово Божье. Охваченный сумасшествием, он строит игры слов, выкрикивает свое отчаяние, придумывает будущие проекты, пытается защитить себя жестокой иронией. Понимать и любить мешает ему индивидуализм, он слишком занят самим собой, у него остается мало времени для других, он часто страдает и манией величия, и манией преследования. Суждение о самом себе (быть гениальным литературоведом, гениальным писателем, гениальным ученым – он убежден в этом и убеждает себя насильно) – смысл его жизни – это ничто иное, как гордыня и в особенности, потеря сознания греха, не как удовлетворенное чувство виновности или меланхолическое предчувствие смерти, а неспособность делать добро, любить (Рим. 7, 14-25). Эта личность может только любить себя и увлекаться только тем, что возбуждает в ней эту любовь (в этом состоит двусмысленность этого слова в современном мире). Поэтому он отдает себя страстям, и попытка ограничить их через закон ощутима как нарушение развития личности. В этом смысле "закон" был лишен своего значения (закон – ограничение человеческих страстей) и, следовательно, отвергнут во имя

[**PAGE 106**]

"важнейшего блага человека – свободы", а нам ясно, что та же свобода – цепь для человека, он остается рабом греха. Опыт этой личности – прелюбодеяние (под этим словом я различаю не только любовь брачную и внебрачную, а вообще отношение между женщиной и мужчиной и еще лучше – тот фигуративный смысл, которым наделяется это слово в Библии).

Жизненное условие этой личности – потребность единства и полноты. Это стремление свойственно всему человеческому, но оно особенно важно в сознании поэта.

Эта личность ищет лицо (в котором его душа может найти покой), дающее ему полноту жизни: лицо любимой.

И когда, наконец, человек уверен в том, что он встретил этого человека, влюбляется и любит абсолютной любовью, совершенной до самого забвения действительности, до потерю самого себя, до растворения "я" в "ты".

Но и тогда, когда совершенно, кажется достигнута полнота "желаний", появляется неожиданно призрак одиночества, неудовлетворение и неудовлетворение.

И другой человек неожиданно оказывается совсем другим, и чем больше стараешься определить его своими мерами, тем сильнее он сопротивляется этому насилию.

Оба неспособны простить друг друга, жертвовать один для другого, единственный посредник между ними страсть, и от страсти они слепы.

Только в Иисусе Христе человек находит полноту жизни, мы вернемся к Нему, как блудный сын вернулся к отцу. И как мы можем думать, что закон – это лишь жестокая необходимость, еще одно ограничение нашей свободы?

И во Христе, нашем уповании, закон жизни (Рим. 8, 1-2).

Однако христианин часто приспособливается к миру, соотносит свой образ мысли и жизни: кто отравлен политической страстью, кто плотскими желаниями, все ведут сумбурную и стихийную жизнь. При этом многие из христиан бегут от мира, чтобы найти идеал христианской жизни в "частном", что невозможно. Во-первых, государство подчиняет себе и контролирует частную жизнь гражданина, в которой он оказывается столь же несвободным. Во-вторых, убегая от мира, охваченный страхом христианин теряет свое призвание – свидетельствовать Евангелие. Есть и такие, которые требуют возвращения к ветхозаветному закону и оказываются в роли морализаторов: это поведение далеко от правды, часто у этих людей возникают суждения без любви. Бывают и такие, которые оправдывают противоположный образ жизни, противопоставляя евангельскую любовь

[**PAGE 107**]

ветхозаветному закону, но это поведение само себя судит (Рим. 8, 15-23). Надо заметить, что все эти образы жизни и мысли имеют общее разделение между любовью и законом, то, чего мы не найдем в апостольской традиции и что типично для современной культуры. Интересно пронаблюдать, как та же проблема (проблема веры и христианского образа жизни) была решена в первые годы жизни Церкви. (Иерусалимский Собор).

Существует аналогия между различными историческими условиями: язычники только что обратились в христианство и не знали традиций избранного народа – те, которые сегодня обращаются к христианской традиции, также чужды ей.

Как же Церковь смогла решить эту проблему?

– Она собралась на Собор и утвердила авторитет Собора для жизни христианской общины.

– Были засвидетельствованы признаки и знамения Святого Духа.

– Апостолы (Посл. св. Якова) определяют предписания, в послушании у которых должны быть неопиты.

Апостолы заботятся о неопитах, укрепляют их в вере и определяют те условия, в которых вера может расти. Отсюда следует, что проблему "вера и христианский образ жизни" мы не можем решать, находясь во власти антиномии "закон-любовь", а лишь оставаясь верными апостольской традиции и истории Церкви, делая свой образ жизни все более и более адекватным тому, который позволит пребывать в полноте веры в Иисуса Христа.

раб Божий М.

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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 108**]

ПУБЛИЦИСТИКА.

В. Азарян.

СИМВОЛ ЛЖЕЦА

/По поводу одной коричневой книги/.

Дорогой читатель! Можешь ли ты представить себе ученого, который бы сейчас, в бурный XX век, век науки и техники, вдруг издал бы трактат, который по самому духу своему был бы абсолютным подобием трактатов, издаваемых более двух тысяч лет назад в древней Греции, скажем – наивными материалистами?

Издали бы на чудесной бумаге, в самом настоящем советском издательстве и даже более того – имел бы весьма положительную, как принято теперь говорить – прессу, то бишь критику, если этим словом можно назвать то, что мы, собственно, и называем.

Если тебе, читатель, трудно поверить во все это, то раздобудь книгу академика А. Ф. Лосева "Проблема символа и реалистическое искусство"[1]. Хотя бы погляди на нее, погляди как на чудо, как на живое доказательство того, что чудеса возможны и в наше скептическое столетие.

И даже начни ее читать, только смелей, смелей, не робей, не падай духом, не тарашь глаза, не щипли себя, не дергай за волосы... Это не сон, читатель, не сон! Что, трудно читать? Невозможно? Уж очень глупо? Не скажи, читатель... Не так это глупо, как тебе кажется, а если и глупо, то есть в этой глупости система, делающая эту глупость страшной...

Проблема символа... Если поверить Лосеву, то эта проблема по своей сложности не уступает теории относительности Эйнштейна. Только вопрос: почему же академик не выглядит вторым Эйнштейном? Он ОПЕРЕДИЛ его во времени. Чтобы понять Лосева, нужно погрузиться на несколько тысяч лет в глубину времен, почувствовать себя современником, скажем, Фалеса или Анаксимена.

Лосев взирает на символ как на некую первосушность и уже изначально резко ее обособляет, с таким же энтузиазмом, с каким Фалес обособил воду. Так что проблема оказалась вывернутой наизнанку: она заключается не в выяснении вопроса "*что есть символ*", а в выяснении вопроса "*что не есть символ*".

У Фалеса материальное – идеально, у Лосева же идеальное – материально, оно приземлено, со всех сторон ограничено, обусловлено, не всеильно, хотя, в то же время, и... тотально. Фалесовская вода была подлинным началом, субстанцией, она не была чем-то законченным, ставшим мир мыслился как система бесконечных превращений.

1. А. Ф. Лосев "Проблема символа и реалистическое искусство", М., Искусство, 1976.

воды.

Лосевский же символ – отражение предмета! /"… чтобы был символ предмета, необходимо, чтобы существовал сам предмет" 199/ Превращения символа зависят от предмета, от вещи, символ есть отражение, говорит академик Лосев, отражение предмета в человеческом сознании. Но в то же время, символ оказывается функцией предмета, его порождающим принципом!

Первоначально объявлена человеческая мысль. Вот фалесовская вода академика Лосева, вот река, в которую нельзя войти дважды. Хороша первосущность, если она во что-то упирается, если ей противостоит какой-то другой мир. Как энтузиаст античной культуры – Лосев сторонник первосущности, как человек современный – он сторонник ИДЕАЛЬНОЙ первосущности, как материалист – он сторонник объективной реальности, существующей независимо от сознания. Что делает Лосев? Он сознание /отражение/ превращает в нечто активно формообразующее, в смыслонаделяющее. Объективную же реальность /предмет, вещь/ оставляет нетронутой, пассивной.

Стоит водам реки отойти, как оголяется дно, обнажаются слоистые берега. Первосущность, убранный по воле ученого, уступает место объективной реальности – вполне предметной, но лишенной живого активного начала. И вот выясняется, что изображение в танце охоты, или умыкания невесты и прочих бытовых сцен "ничего символического в себе не содержит" /40/, выясняется, что и в пейзаже "нет ничего символического" /39/. Одним словом, предмет, взятый сам по себе, лишен всякого значения, ничего не символизирует. Процесс символизации – дело моей собственной воли: хочу – наделю смыслом, не хочу – не буду. Но это и есть вполне обывательская точка зрения, именно обыватель обожествляет свое мнение настолько, что малейшая критика или рефлексия воспринимается им с возмущением.

Сам того не желая, Лосев сотворил великолепную пародию на всю нашу отечественную философию. Он создал ее модель, обнажил мещанскую ее сущность.

Наша философия не признает такое "мистическое" понятие, как Дух, но признает Сознание, как нечто производное от материи, от физических процессов природы.

Сознание преисполнено гордыни по отношению к тупой и мертвой материи. Мысль о вторичности ничуть его не смущает в силу явного интеллектуального превосходства: "Кто был ничем, тот станет всем" поет оно про себя в любимой своей песне. Со стороны материи – отпора никакого, тихое материнское молчание.

Если бы Сознание признало в Материи Разум, некое активное творческое начало, оно умалилось бы в собственных глазах как феномен интеллектуального, но возвысилось бы в сугубо нравственном отношении. Религия есть нравственность сознания. Признание духа, признание Творца равносильно признанию традиций, вступлению в ту культурную фазу развития, когда сознание становится самосознанием, то есть открывает себя как нечто конечное, но возвышенное, ибо оказывается способным постигнуть великую бесконечность мира, постигнуть настолько, чтобы смириться перед этой бесконечностью, не фамильярничать с нею, не тыкать ей, не похлопывать ее по плечу. Воспитание заключается в искусстве молчать. Наша философия молчать не желает, она не так воспитана. Она хочет действовать, лезет из кожи, чтобы переделывать мир, эту тупую и неорганизованную материю. Обуреваемая пафосом коммунальной общности, выражая доличностный уровень сознания, она отрицает право других на "другость", в ней наша философия видит оскорбление и насмешку, грубый намек на бессилие своего энтузиазма.

Принципиальная ошибка Лосева заключается в том, что он

ИДЕЮ, объективный закон бытия втиснул /пересадил/ в человеческую голову, отождествил с МОДЕЛЬЮ бытия, с его образом. Есть только атомы и пустота. Есть только сознание. Все остальное – пустота, при полном своем наличии. Лосевский символ и есть это Сознание – как инструмент ломаний, перекройки мира. Тут все термины совпадают: и функция, и отражение, и структура, и модель, и закон. Его символ, как первоначало, совпадает со всеми этими терминами, недаром Лосев иллюстрирует свой символ примером из математики, сравнивает его с функцией, разлагающейся на бесконечный ряд членов.

Хитрость заключается в том, что при этом каждый член сохраняет полную свою автономность /"амбивалентность"/. Но это на словах. На деле получается сплошная глупость. Вот чем оказывается лосевский символ "разложившийся" в модель: "Модель художественного произведения должна быть такова, чтобы она как бы разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвивала его в виде некоего идейно-художественного, то есть смыслового, потока" /133/.

Что это? Модель выступает в роли некоей материальной массы, и призванной утопить, удушить произведение искусства.

Так Сознание, за счет нарастающего пожирания материи, огрубляется, оскотинивается /"материализуется"/, становится все более ненасытным: "Да еще при этом модель художественного произведения... должна неразличимо сливаться со всеми отдельными моментами этого произведения и с произведением, взятым в целом." /133/. Вот пока не удастся пожрать материю в целом, это обывательское сознание не успокоится.

Культурное сознание одухотворяет материю, одухотворяет мир, другого человека. Хамское сознание – лютейший противник сенсуализации. Лосевская модель, ядовитым газом окутавшая произведение искусства – начисто убила его, лишила самодвижения, свободы. Недаром академик, будучи совершеннейшим профаном в математике, смысла в ней не больше, чем дикарь с острова Пасхи, отождествляет изображение круга с его формулой: "И опять я спрошу: видите ли вы своими физическими глазами эту окружность круга и эту площадь круга, образованную при помощи конечного радиуса? Конечно видите. Но в таком случае вы мне не говорите, что иррациональные и трансцендентные величины не видимы" /14/. Проще говоря: видите вы своими рабоче-крестьянскими глазами вот этих свободных и счастливых людей? Конечно, видите. Ну тогда и не говорите, что никакие они не свободные и не счастливые. А если скажете, то у вас не физические глаза, а умственные, но мы очень скоро эту разницу сотрем. Нет ничего трансцендентного, ирреального, все это выдумка буржуев. Вон математика – наука из наук, а все ее иррациональные числа видны как на ладони. Лосев как-будто не знает, что человечеству понадобились века и века для открытия формулы круга. Наличие формулы означает, что человек ОТВЛЕКСЯ от какого-то конкретного круга, стал рассматривать его как ИДЕЮ. САМА ФОРМУЛА – вот символ идеального круга. Конкретных кругов – сколько угодно, но формула его одна. Идеальный круг существует для культурного, духовного глаза, ибо он есть и его нет одновременно. Но духовный глаз у мещанина нет и не может быть, на то он и мещанин. "Такие наши термины, как "ВЕЩЬ", "ПРЕДМЕТ", "ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ", в корне уничтожают всякий формализм, которым часто страдают многочисленные теории знака" /87/.

Лосев воспринимает всякий предмет как нечто конечное, абсолютно плотное в своей непроницаемости, как последнее. Всякий предмет между тем, столь же временен, как и вот этот нарисованный круг, всякий предмет и весь мир в целом есть МОДЕЛЬ мира идеального, мира, бытие которого определяет и нашу жизнь.

/И не является ли загробная жизнь – символом этого идеального мира?/. Если отбросить этот иррациональный мир, то МОДЕЛЬ тотчас превратится в конечный результат, в найденное, в последнее. Теоретический анализ /парламентские дебаты/ переродится в живую повседневную практику /ежеминутный террор/. Ведь пишет же академик: "Не нужно удивляться тому, что в понятии символа мы выдвигаем на первый план закономерное разложение той или иной модели в бесконечный ряд ее перевоплощений" /15/. Я уже молчу о том, что модель не может "разложиться", она может только развалиться. Я молчу о том, что пример с функцией оказался весьма агрессивным и превратился в самое главное, первостепенное свойство символа. Вполне коричневая, тактика. Мы бы не стали всему этому удивляться, если бы лосевская модель не выедала окружающее пространство. Но поскольку нет ничего иррационального, трансцендентного, эта вечно меняющаяся модель превращается в некую идеальную реальность, в зловещую бесперспективность мира. Человек не к миру должен прислушиваться, не с ним соотноситься, а с разлагающейся моделью, пожирающей человека с костями, погружающей его в пустоту.

Все эти бесконечные трансформации модели, все это ее разложение есть лихорадочная попытка сымитировать действительность, передразнить ее и в наивном этом передразнивании – обогнать, опередить.

Жизнь есть борьба – вот лозунг этой реальности, столь отчетливо открытой любому "физическому" взгляду; только это не та борьба, какая ведется в живом, органическом мире, где зло и добро обнажены, равно выведены наружу, это та борьба, которая ведется между посетителем ресторана и жареным цыпленком, лежащем перед ним на блюде.

Символ, как духовное начало парализован уже тем, что он не переходит в миф, не имеет собственной перспективы. Еще бы! Стоит символу перейти в миф, как он вырвется из под опеки человеческого сознания и заставит его постигать собственную ограниченность.

Философ настолько заморожен видом челюстей, размалывающих цыпленка, что любой предмет, еще не угодивший в эту пасть, объявляется лишенным значения, всяческого смысла: "Махать руками туда и сюда можно как угодно. Это вовсе ничего не будет значить. Но если рука заканчивается сжатым кулаком и этот кулак направлен к тому, чтобы ж кого-нибудь побить или что-нибудь выбить, то эта рука и этот кулак уже значимы, и значимы не вообще, но в сфере своего собственного специфического соотношения" /105/. То есть вы этой самой "РУКЕ" ничего не докажете: у нее своя правда! Тут абсолютная погруженность в символ /в "специфическое соотношение"/ и всем, кто находится за пределом этой "духовной" среды остается помалкивать. Если я приду в гости к академику Лосеву и начну махать перед ним руками, доказывая, что он не прав, это на Лосева не подействует, но и если... Тяжко жить в обществе, исповедующем философию кулака, философию насилия. Тяжко не только тем, кто живет внутри этого общества, но и тем, кто вынужден пребывать с ним в состоянии диалога... "Также шлепанье губами или издавание тех или других бессмысленных звуков тоже не имеет никакого языкового содержания" /105/. Но если товарищ Лосев издаст "бессмысленный звук" на заседании кафедры, ему станет неловко, он покраснеет, ибо на языке приличных людей посредством такого рода звуков изъясняться не принято.

Суть этого тезиса в другом: вы будете выступать с критикой, а вас объявят губошлепом, т. е. сумасшедшим, и вы ничего не сможете доказать, ибо понятие "символ", "ЗНАК" на вас не распространяется.

Одним словом лучше Гегеля тут не скажешь: "Философский идеализм состоит в том, что конечное не признается истинно сущим. Всякая философия есть по своему существу идеализм или по крайней мере имеет его своим принципом, и вопрос в таком случае заключается лишь в том, насколько этот принцип действительно проведен. Философия есть идеализм в той же мере, что и религия, ибо религия так же не признает конечность истинным бытием, чем-то последним, абсолютным, или, иначе говоря, чем-то неположным, несотворенным, вечным. Противопоставление идеалистической философии реалистической не имеет поэтому никакого значения"[1]. Книга же Лосева вся построена на сознательной антитезе, на назойливом противопоставлении двух философий /как будто их две, а не ОДНА/. Для него идеальное есть "сигнификативное", ибо он смотрит на него "физическим" глазом, потому-то и символ у нашего философа подобен шилу, которым тот протыкает поочередно то материю, то сознание, пришивая одно к другому.

Сама вещь и есть символ – вот единственно мыслимая диалектика, вот подлинно философская постановка вопроса. Всякое название предмета есть обнаружение его в символе, в мифе. И как таковой всякий предмет есть знак. Значение предшествует предмету в том смысле, что вне значения предмета как такового нет, есть слепое, голое представление, что-то туманное и не отчетливое. Предмет постольку предмет, поскольку он имеет значение, поскольку он есть символ.

Как символ – предмет бесконечен. Но для Лосева и предмет и символ – конечны. Бесконечна лишь его фантазия, наподобие пресловутой модели, обнимающая союз предмета и символа как в мелочах, так и в целом.

Лосеву никак не понять той простой вещи, что в предмете гораздо больше непрерывности, нежели прерывности. Предмет не может существовать отдельно и многозначность есть прямое выражение его судьбы. Лосев потому так ахает и охает по поводу многозначности слов, что смотрит на них глазами античного материалиста: они представляются ему кирпичиками. Он потрясен способностью кирпичика к перевоплощению. Но как символ – предмет не есть кирпичик, он есть функция, движение, структура. На него нужно смотреть глазами СОВРЕМЕННОГО физика. Слово не только частица, но и волна[2]. Для Лосева слово – это шарик на колесе орбиты. Но слово – это мост между орбитами, оно есть переход, движение...

Короче, когда мы произносим "ЗНАК", то имеем в виду одновременность двух событий: умирание предмета в его конкретности и рождение в системе символа – миф. То есть, произнося "ЗНАК" мы имеем в виду способность вещи быть именно символом, отсылать нас к другой вещи, к ДРУГОМУ. Как ЧАСТЬ другого – всякая вещь знак, но как часть ДРУГОГО – всякая вещь – СИМВОЛ. Таким образом, переход к понятию "СИМВОЛ" содержится не где-то возле, рядом, между, а в самом понятии "ЗНАК".

1. Г. В. Гегель. "Наука логики", т. 1 стр. 221 – 222.

2. Вот, кстати, камень преткновения для неопытного писателя; ведь стиль, это умение минимальным количеством слов покрывать максимальную площадь значений. Слово имеет крылья, нужно заставить его парить.

Надо сказать, что это наше утверждение в корне противоречит складной диалектике Лосева. Поскольку – "предмет" он понимает буквально, /субстратно, "кирпично"/, постольку и логика его суждений такова же. Всякая, логика определяется системой представлений. "Нужно различать "ЧАСТЬ" и "ЭЛЕМЕНТ" ". Часть – это та вещь, которая хотя и входит в состав другой вещи, но мыслится совершенно отдельно от нее. Ведь никто не мешает мне стекло, входящее в дверцы шкафа, представить себе совершенно отдельно от самого шкафа." /115/ Моя воля – что хочу, то и делаю, как хочу, так и представляю. У Лосева и гроза не является символом лишь по той причине, что ему

НЕ ХОЧЕТСЯ увидеть ее глазами философа, глазами не только "физическими". А ведь совершенно очевидно, что гроза является символом Неба. В зависимости же от того, чем Небо является для человека, тем для него является и гроза. Но мы отвлеклись. Лосев верен своему принципу: диалектики ради он присовокупляет следующую оговорку относительно шкафа: "Другое дело, если я буду рассматривать шкаф в целом, куда войдет, конечно и рассматривание составляющих его стекол... Элемент – это то, что, входя в целое, только и мыслится в связи с этим целым и делается конечным только в связи с целым" /115/.

Простите, кто же идеалист: Гегель или Лосев? Гегель, который убежден в бесконечности ВСЯКОГО предмета /и части и целого/, или Лосев, стремящийся к окончанию действительности, к ее окончанию? Если истина с Лосевым, то лично я – остаюсь с Гегелем. Идеализм там, где жизнь. Материализм там, где смерть. Легко себе представить, какое губительное значение для реалистического искусства может иметь эта обывательская философия. Автор книги был бы на высоте самоанализа, если бы назвал ее "Проблема символа и натуралистическое искусство".

Символ понимается Лосевым натуралистически.

Неужели мы откажем в реализме режиссеру, который не станет громоздить на сцене натуралистических декораций, а поставит только одну дверь? Эта дверь будет и знаком и символом дома одновременно, и любой зритель поймет, что речь тут идет о доме, а не лесной поляне. Эту дверь можно увеличить до бешеных размеров, навесить на нее огромный замок, намалевать на ней скважину величиной с тыкву...

И все равно это будет реализмом, потому что отсутствующее целое тут выражено с максимальной полнотой. Эта дверь подобна слову, которое парит, в предмете преодолена его дискретность. Но знаете, чем все это пахнет? Тем, что Мейерхольда расстреляли зря, ни за что. И предатель Гароди – не предатель, а просто диалектик, которому Гегель ближе Лосева. "Такие наши термины, как "вещь" или "предмет", "действительность" в корне уничтожают всякий формализм, которым часто страдают многочисленные теории знака".

Формализм заключается в признании диалектики, в неисчерпаемости предмета. С точки зрения "наших" терминов исчерпать можно все, кроме них самих. Под корень уничтожаются формалисты. Философ, зарывшись по уши в античную литературу, не слышит выстрелов, от грохота которых вылетают стеклянные дверцы из его шкафа. Он старается представить себе эти осколки чем-то свободным по отношению к шкафу и не связывать странное сие событие с "политикой"; не лучше ли поразмышлять над образом Прометея? Во что превратилась философия, "оконечная" высококультурными философами? В идеологию, в политическое дело, заведенное на всех деятелей культуры. Лосеву расстрел не грозит, оставим его возле шкафа с застекленными дверцами, пусть

гладит своєю старой рукой известные коричневые томики...

Обратимся к понятию СИМВОЛ, то нам том более легко, что мы и не покидали его пределов. В этом понятии, согласно ранее высказанному соображению, мы отрываемся от символической природы вещи и сосредотачиваем свое внимание на ДРУГОМ, то есть оказываемся в пределах МИФА. Ведь ДРУГОЕ вещи есть ее продолжение, более того, в ДРУГОМ она реализуется. Где, стало быть, граница вещи? Мы перешли к ДРУГОМУ как к бесконечному содержанию самой вещи. ДРУГОЕ и есть МИФ ...

Вы чувствуете, что происходит? Удаляясь от вещи концентрическими /орбитальными/ кругами /вообще-то, не концентрическими кругами, а спиралью/, мы приближаемся к ней, мы внедряемся в нее, она становится прозрачной, проницаемой. Миф является сутью вещи. Символ – это и есть способность вещи быть мифом /т. е. бесконечной/, это мифотворческая природа вещи.

Теперь уточним, какое значение для реалистического искусства может иметь этот вывод. Если знак уже в себе есть переход к символу, а символ уже в себе есть переход к мифу, то никакими определениями типа "социалистическое", "реалистическое" или "буржуазное" вы не удержите искусство в рамках ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ реальности. В качестве МИФА оно свободно, бесконечно, многозначно, ибо вырывается в пределы, где спасается от идеологической узды.

Суть социалистического реализма заключается в том, чтобы преодолеть мифотворческую природу искусства. НО куда же денешься от объективного закона? Куда денешься от мифа? Соцреализм это искусство, мифом которого является партийная организация, это ПАРТИЙНОЕ искусство.

Мейерхольд пострадал за то, что центральным субъектом его искусства был не человек, растворившийся в идеологии, в политике, а человек себя сохранивший, и уже по одному поэтому – противостоит идеологии.

Произнося слово МИФ, мы отрываемся от ДРУГОГО как бесконечности вещи и оказываемся в Боге, в той идеальной, трансцендентной реальности, о которой говорили в связи с математическими увлечениями Лосева. А где же мы оказываемся, произнося Бог? – в Ничто. А где же мы оказываемся, произнося "Ничто"? – здесь, тут, сейчас, там, где задаемся этим вопросом, где произносим это слово...

Если понятие МИФ окончить, не допустить его перехода в идеальное, то оно превращается в нечто законченное, "устарелое", то есть безнадежно удаляющимся во времени в связи с предельной своей опредмеченностью. Рушиться, раздваивается жизнь человека... Он выпадает из собственного мифа, полюсами которого являются ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ. Религия, подведя человека к Вечному, Всеблагому, одухотворила, наполнила глубочайшим смыслом как Жизнь, так и Смерть человека, не отняв от него ни того, ни другого. Новый миф – однополярен. На все темное, трагическое, ужасное наложен запрет. Реальность жизни втискивается в прокрустово ложе самой жизни, трагедия оптимизируется. Нет никакого Ничто, где прячется Время, материя Бога, но взамен этой "ерунды", этого "мифа" есть миллионкратноумноженная жизнь – Государство.

Жизнь и Государство – вот новый миф, но миф неустойчивый, грубо человеку навязанный. Сквозь слово Государство проступает другое слово – Смерть... Сворачивается гигантская работа по перестановке слагаемых: Государство становится на первое место, а Жизнь – на второе. Успехи налицо: мы видим великое множество людей, которые есть в смысле ГОСУДАРСТВЕННОМ, но которых нет ни в каком другом ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ смысле.

Жизнь умерла в них и бездушный лик сатаны глядит на вас глазами бесчисленной толпы, ее устало бессмысленными лицами... Нет ни женщин, ни мужчин, люди спутаны по половым своим признакам. Вытесненные в прокрустово ложе жизни, отрицающие Ничто, мы слепы к самой жизни, и нас восхищает героиня "Оптимистической трагедии", стреляющая в матроса, расстелившего перед нею простыню. Она все еще стреляет! Стреляет по наивным матросам злосчастливого корабля...

Мне скажут – это миф! Ну и прекрасно, значит – правда. Чем больше мифа, тем больше истины, тем больше света и темноты, тем надежнее освещение.

Маркс рассудил иначе: чем меньше мифа, тем больше истины, тем меньше темноты. В какой же философии больше субъективизма: в той, которая обнажает раны, или в той, которая скрывает их, выдавая темную их глубину за источник света? В каком искусстве больше правды: в том, которое взирает на человека "физическими" глазами, или в том, какое взирает на него очами "духовными"? Согласно этому последнему взгляду границей человека является Дух, а не другой объект в этом телесно-пространственном мире. Так что подлинное искусство опирается не в зримую, предметную реальность, а в ИДЕЮ, в ВОЗМОЖНОСТЬ, почему, собственно, оно и может опережать действительность, предсказывать ее, угадывать,

В идеальном же всякий предаёт оторван от самого себя и посему его знак не имеет плоти, сколько бы мрамора и красок ни извели мы на него. Этот знак есть Образ. Искусство приводит нас к богу и поэтому делает нас счастливыми. Как граница вещей, как конечное их бесконечное; он и есть "порождающая" модель мира. Лосевский символ вмещающая в себя все бытие вещи, нарушает всякую логику, ибо является ее мысленной копией. Уже по этому одному он не может вместить в себя ее исчезания, что вполне под силу "нашему" символу.

Духовный взгляд, устремленный на человека есть самый глубокий из всех взглядов, направленных на него. В этом взгляде, полном сострадания и радости есть уже Небытие человека, его исчезание, и вечная его жизнь, его нетленность, непреходящность. И не есть ли Рай – вечная жизнь человека /вечная, ибо в Духе/, а Ад – вечная его смерть, погибель?

И дано ли человеку, чуждому откровения, постичь тончайший смысл Преклонения, Веры? На странице сорок четвертой читаем: "У древних греков на о. Делосе Латона почиталась в виде полена". Не в виде, а в образе. Полено было Знаком Латоны, знаком ее местонахождения.

"Полено это, несомненно, есть символ Латоны; и это не только потому, что Латона есть в данном случае нечто внутреннее, а полено – нечто внешнее, но еще и потому, что полено и Латона по содержанию этих образов не имеют и ничего общего между собою". Они не схожи между собой как предметы, но в мифе эта несхожесть снимается, тут исчезает граница между внутренним и внешним, так что кощунственно звучат и самые-то слова академика.

Полено уже не символ Латоны, а она сама. Предмет максимально идеализируется, становится бесплотным. Как ОБРАЗ Латоны полено уже не есть полено, Латона есть МИФ, абсолютная, бесконечная реальность этого предмета. Но и он, в свою очередь является ее МИФОМ, ее бесконечной реальностью. Лосев сам же проговаривается: "Правда, символ в данном случае уже переходит в миф..." Вот именно.

Верующий, причащаясь, принимает не вино, а КРОВЬ Христову.

Кровь Христова есть миф, а вино – знак, знак этой крови и как предмета, оторванный от самого себя, от собственной своей плоти, этот знак есть Образ. Но в качестве Образа крови Христовой вино существует лишь какой-то момент. Этот момент снимается в Боге, тут исчезает образ, ибо выступает ОН САМ. Тут-то /со стороны Ничто/ с громким смехом появляются атеисты и, похваляясь патологической своей эрудицией, крушат Его, принимая собственную глухоту за Его молчание... Он же глаголет Временем, бездонных словес которого еще никому не удалось избежать. Есть очень большая разница между Всевидящим Оком и физическими глазами, о которых писал академик Лосев. Физическим глазом душу не увидишь.

И вычислить ее невозможно. Так что пифагорейский культ математики был бы неплох, если бы Лосев сочетал его с интересом к сократовской иронии и платоновской диалектике. Но и то и другое имеет своим ДРУГИМ, своим Бесконечным – обыкновенную человечность; боюсь, что любовь академика к ЧИСЛАМ есть символ абсолютного его равнодушия к человеческому...

Книга поражает чудовищным своим бездушием, какой-то глухотой и слепотой чувств. И пусть не говорят мне добрые люди, что это ВОЗРАСТ. Тут не возраст, тут вся ПРОЖИТАЯ ЖИЗНЬ, прожитая в героическом противостоянии обыкновенному человеческому страданию.

Ну-с? И какова же цена всему этому героизму?

Колоссальная эрудиция; томы и томы книг; всемирная слава; мощная пульсация интеллекта, но... интеллекта наивного, инфантильного, "физического", ибо там, где должно пульсировать СЕРДЦЕ – скромный траур академического колпака.

ДВА ПИСЬМА О ЛИБЕРАЛИЗМЕ

От редакции

"Либерал", "либерализм", "либеральничанье"... Эти слова, казалось бы, возвращают нас к омертвелой уже языковой реальности "века минувшего". Явления, означенные этими словами, на первый взгляд чужды и странны для современного языкового сознания, не применимы к нам и к нашей жизни. Спор о либерализме, начатый на страницах нашего журнала – что это? *идеологический* анахронизм? историко-языковая дискуссия? интеллектуально-школярские экзерсисы? Как может отнестись читатель журнала к такой несвоевременной полемике – с недоумением? с легкой досадой? с небрежным интересом? Мы предвидим читательское "зачем"? и на недоуменное вопрошание есть ответ.

Мы убеждены: существует настоятельная нужда в данной публикации, потому что сам пафос ее вытекает из главной интеллектуальной потребности современной русской мысли – из стремления ясно определить содержание основных понятий, которыми пользовались русские мыслители прошлого века и конкретное значение которых подчас неузнаваемо изменялось в какие-нибудь 10-20 лет исторического движения России, так что первоначальное реальное содержание этих "идеологем" полностью выхолащивалось – и такие понятия в конце концов начинали прилагаться уже к явлениям, противоположным тому, что они изначально обозначали. Принципиальная амбивалентность языкового строя русского языка подчиняла их, лишая однозначности. В результате не только первоначальное, но и вообще любое содержание того или иного заимствованного идеологического понятия, становилось чем-то аморфным – и на первый план выступала оценка содержания.

Аморфность русского языкового сознания в наши дни достигла крайней степени. Должна быть создана история "отдельных слов", имевших такую прилагательную силу для наших предков, – история, выявляющая динамику эволюции важнейших понятий языка. Это нужно для того, чтобы мы обрели устойчивость в современном мире.

"ЛИБЕРАЛИЗМ" – одно из слов, нуждающихся в собственной истории.

Письмо первое

В защиту либерализма

Дорогой К.! В наших с тобой разговорах мы неоднократно поднимали одну важную тему – тему либерализма. Мое письмо есть попытка насколько

возможно ясно очертить свои взгляды по этому вопросу.

Начну с некоторых собственных наблюдений. "Либерал", "либерализм" давно стали в русском языке словами-жупелами. Сейчас даже явные либералы по образу мыслей боятся этих слов и предпочитают называться "демократами" или кем-нибудь еще. Назваться либералом – стыдно, так же стыдно, как публично признаться в каком-либо своем физическом недостатке. С юношеских лет мы привыкли к тому, что либерал – это нечто бесхарактерное, аморфное, жалкое в высшей степени, что это всегда "применительно и подлости" и "ну хоть что-нибудь", – привыкли к пустозубым щедринским формулам, которые нам когда-то вложили в память вместе с таблицей умножения. Сразу вижу твое недовольное лицо: "При чем тут Щедрин! При чем тут школа! Я ведь совсем с другой точки зрения..." Знаю, что с другой, но мы ведь не властны над языком, над подсознанием. Если в русском языке, в отличие, скажем от английского, слове "либерал" получило отрицательный ореол, то это невольно влияет на наш образ мыслей: здесь язык уже "подумал" за нас, и идти против языка, против устоявшегося стереотипа – трудно.

Но так было не всегда. Во времена декабристов эти слова – либерализм, либерал – звучали по-иному: в них был привкус боевого металла, затем исчезнувший. Однако не будем углубляться в историю и проследить, какими путями эти слова-идеи потеряли свой былой престиж. Тема у вас сейчас иная – попытаться выяснить, что же такое либерализм, в чем его пафос, в чем его идея.

Прежде всего о том, что же подпадает под понятие либерализма, либерального сознания? Сейчас много говорят о "правах человека". Либерализм ли это? Да, права человека – это либеральная идея *ра ехе а се*. Говорят о веротерпимости, о том, что государство не должно вмешиваться в религиозную жизнь. И это тоже либерализм, так как для либерала "религия – частное дело каждого" – лозунг, разумеется неприемлемый как для религиозного сознания, так и для воинственно-атеистического. Либерализм – это идея свободы личности относительно государства и любых других общественных институтов, желающих отнять этот суверенитет. Каковы же метафизические корни либерализма?

В свое время П. Б. Струве пытался доказать религиозное происхождение либеральной идеи. Он, в частности, вслед за Масариком, ссылаясь на англо-американского проповедника XVII века Роджера Вильямса, основавшего в Америке город Провиденс, где могли жить люди всех вероисповеданий. Но веротерпимость – это еще не либерализм. Либерализм для меня – детище XVIII века, века Просвещения. Либеральная идея – одна из эманаций просветительской идеологии, и у этой идеи есть близкая родственница, с которой ее часто путают, хотя они тайно враждебны друг другу. Эта родственница зовется демократией, демократической идеей. Не в этом ли причина того, что современные либералы

[**PAGE 120**]

/в России/ предпочитают называть себя демократами. Либерализм отстаивает суверенитет личности, демократизм – суверенитет большинства, суверенитет народа. Такой последовательный и яркий демократ, как Руссо, совершенно игнорировал либеральную идею. Демократический принцип обожествляет так называемую "волю народа", волю большинства; последовательно проведенный, он противостоит личности. Хрестоматийный пример: афинская демократия, осудившая Сократа. Недаром один из первых теоретиков либерализма Бенжамен Констан четко различал "древнюю свободу" и "новую" противопоставляя суверенитет личности суверенитету народа[1].

Но я уже слышу твой протестующий голос: "Всё, мол, это очень любопытно, но в чем же пафос либерализма? Свобода, личность – ведь это всё пустые, формальные идеи. Что такое эта свобода и эта личность?"

И вот тут я неожиданно соглашусь. Да, идеи, вдохновляющие либерализм – это чисто формальные идеи. Пафос либерализма – это пафос нормального начала – и именно поэтому он чужд русскому сознанию. Вспомним инвективы Достоевского против "западного человека", который такое громадное значение придает форме /см. роман "Игрок"/. Отсутствие чувства формы в России Достоевский считает достоинством; я же склонен думать, что это скорее недостаток. Форму мы не любим, нам подавай субстанцию, основу всех вещей, фалесову воду. А что такое личность, свобода? Пустота, почти ничто, мэон платонический... Европейский пафос формы нам чужд. Нам неприятна та интуиция формы, которая пронизывает европейский быт, европейскую политику и многое другое в Европе.

Я считаю неким аналогом либерального сознания этическую философию Канта. Кант впервые выступил с обоснованием чисто формальной, автономной этики. По Канту, сфера этики есть сфера долга, сфера не действительного, а должного. Кантовское этическое сознание мэонично, это область потенциального бытия. Наше русское самосознание в основном субстанционально, нам, повторяю, нужна фалесова вода, идеология, идеал. Нынешняя критика запада Солженицыным исходит из того, что в западном обществе нет общей идеи, нет единого идеала. Будучи прав в частностях, он, по моему, не прав и основном. Общие идеи у Запада есть, но они формальны – и как форма вошли в плоть и кровь западного человека. На этом кончаю, надеюсь на твой ответ.

С.

Примечания:

1. Такое различие демократии и либерализма является достоинством книги И. Бердяева "Философия неравенства" /прим. автора письма/

Против либерализма

Дорогой С.!

Итак, поговорим о либерализме и, может быть, нам удастся лучше понять его природу. Мне понятно твоё желание говорить о либерализме ВСЕРЬЕЗ, пробиться к его смыслу, к его идее, не попадая в плен поверхностных эмоциональных ассоциаций, увы, сопутствующих понятию либерализма в русском языке и, следовало бы добавить, в русской истории. Однако, отрицательные ассоциации не совсем случайны, и язык, за которым как справедливо ты отмечаешь, стоит подсознание, не так глуп, вынося приговор интересующему нас явлению.

Что же, желчь Щедрина так окрасила русский язык? Или, наоборот, русский язык и стоящая за ним историческая традиция подсказали Щедрина (и не ему одному, а Некрасову, Толстому, Достоевскому, К. Леонтьеву) одно из самых обидных слов для его бесноватой сатиры? Склоняюсь в пользу последнего предположения. Беру наугад один из многих энциклопедических словарей второй половины XIX века (Словарь, изданный М. И. Березиным, Спб., 1874 г.): "Либерализм, свободомыслие, приверженность к свободе", etc. etc. и в заключение: "У нас (sic!) слово либерал принимается часто как синоним вольнодумца, а либерализм переходит в либеральничанье, жалкое хвастовство на словах такими политическими и общественными теориями, которые никогда не проводятся в практику, а мнимые либералы в жизни нередко отличаются низкими и деспотическими поступками".

"Так было не всегда", – говоришь ты и напомнишь о декабристах, во времена которых в слове либерал был "привкус боевого металла". Вполне возможно, но вот, например, современник декабристов и друг "боевого металла", Д. Давыдов явно не чувствовал этого привкуса, когда писал:

"Всякий маменькин сынок,
Всякий обирала,
Модных бредней дурачок,
Корчит либерала".

Думаю, что примеры можно умножить.

Так или иначе, язык у нас предубежден против либерализма. Все это я говорю не для того, чтобы взять родную речь в союзники в нашем диалоге: я хочу лишь подчеркнуть, что язык не должен быть помехой в анализе понятия, скорей, наоборот, помощником.

[**PAGE 122**]

Следовательно, мы встречаемся с проблемой либерализма, находясь в определенной, не нами выбранной, языковой ситуации, являющейся модусом более глубокой, экзистенциально-почвенной ситуации. Имеем ли мы право абстрагироваться от языка и "почвы", говоря о либерализме? По-видимому, нет, ибо мы сами являемся частью ситуации.

Но, осознав нашу вовлеченность, мы можем позволить себе в интересах "ratio" и отвлечься временно от некоторых мучительных аспектов проблемы, расчленив ее. Вот почему мне представляется целесообразным говорить отдельно о либерализме в России (это и есть самый мучительный аспект), и о либерализме на Западе (как мировом явлении), что, впрочем, не означает, что по линии либерализма проходит водораздел между Россией и Западом, что либерализм есть отличительная особенность западной цивилизации, тогда как антилиберальные тенденции определяют характер русского мира. Конечно, либеральная идея произросла на западноевропейской почве, обязана своим возникновением некоторым особенностям исторического быта Запада, единолично унаследованным им (Западом) в свою раннюю пору от греко-римского мира, например, римскому праву; но именно в России либеральная идея принесла диковинные плоды, которые, может быть, проливают свет на "тайну либерализма", (как сейчас снова становится модным выражаться).

Но по порядку. Здесь, в первом письме, я попытаюсь говорить о либерализме как мировом явлении, точнее, о духе либерализма, как он выразился в западноевропейской истории нового времени.

Либерализм, заявив о себе в XVII-XVIII веках в качестве определенно выраженной политической и экономической доктрины ("laissez faire"), в XIX веке, по мере реализации отдельных пунктов своей программы, теряя определенность очертаний, дробился, сливался с другими общественными течениями. Погрузившись в эмпирию политической, парламентской и партийной борьбы, либерализм в разных странах Европы наполнился – в зависимости от местных условий и соображений партийной тактики – различным содержанием[x]. Либерализма

х. Например, в Англии во II-ой половине XIX века либеральная партия выступила против фабричного законодательства, а в России либеральная пресса боролась за фабричное законодательство (против Каткова и Мещерского) (Пример из статьи П. Б. Струве).

как единого течения (каким стал социализм, например), в XIX веке не существует.

Приблизительно к концу Первой мировой войны становится ясным, что:

- 1) экономические принципы либерализма нигде не смогли осуществиться в чистом виде, они стали анахронизмом;
- 2) в политической жизни последовательный либерализм почти повсеместно теряет популярность, более того, воспринимается как ретроградная сила, например, в Англии;
- 3) в интеллектуальной сфере либерализм не выступает (и не может выступать) в качестве самостоятельной, законченной доктрины, на что имеются серьезные причины, о чем речь впереди; он лишь придает окраску, привкус другим учениям.

Однако, в дальнейшем либерализм не сходит со сцены. Напротив, отказавшись от практического приложения всех своих идей, он в XX веке, особенно в период Второй мировой войны и после, переживает своего рода второе рождение, но уже в чисто интеллектуальной словесной сфере. В этом есть своя логика.

В историческом отношении то, что Запад, в малой его части, находился, начиная с 30-х годов, в состоянии конфронтации, а затем войны с тоталитарным "Новым Европейским порядком" (и главное: победил! а победителей не судят), а затем был вынужден противостоять другой тоталитарной системе, подняло репутацию либерализма, воспринятого в качестве философии "открытого", т. е. западного общества[x], и, напротив, скомпрометировало в глазах интеллигентной массы Запада теории, подвергавшие критике, справа или слева, традиционные ценности Запада. Это историческая причина того, почему в 40-е годы либерализм всплывает на поверхность[xx].

х. То, что это (отождествление "открытого", "либерального" общества с западным) натяжка, по-моему, очевидно.

xx. Хорошей иллюстрацией может быть история создания книги К. Поппера "Открытое общество и его враги": с 1938 по 1945 год! (см. авторское предисловие к книге).

[**PAGE 124**]

Но и независимо от нее сам по себе либерализм, освободившись от ветхой плоти экономических программ (двухсотлетней давности), от необходимости вести утомительную экономическую борьбу[х], подготовил себя гораздо увереннее и легче, так сказать, взыграл духом. Одним из признаков духовного освежения либерализма может служить стремление к философскому осмыслению своих религиозных и политических предпосылок, что, как мне кажется, сближает его с современным персонализмом. Вообще, функции этого "нового либерализма" в жизни современного Запада достаточно обширны и тонки, порой неуловимы для глаза русского наблюдателя, но я не рискую углубляться в разговор о современном либерализме, хотя бы из-за недостатка информации.

Заканчивая этот беглый исторический обзор, еще раз напоминаю, что моя тема – это дух либерализма, – не в современном его "бесплотном" состоянии, – а каким он (либерализм) был в зрелый, классический период движения, т. е. в XVIII-XIX веках, когда он существовал в конкретном единстве слова и действия.

Я исхожу из убеждения, что дух либерализма, будучи универсальным феноменом, является вместе с тем одной из главных разновидностей (наряду с марксизмом и анархизмом) еще более универсальной духовной тенденции (если угодно, болезни), а именно – нигилизма, в том смысле, в каком понимал "нигилизм" Ницше.

Попытаюсь показать это, начав с того, что ты считаешь либеральной идеей *par excellence*^{xx}, – с "прав человека". Кстати, с последним утверждением мне трудно согласится – ведь и христианство, и в известной мере консерватизм, как высокий антипод христианства, гораздо серьезнее утверждают "права человека", закладывают онтологический фундамент для человеческой свободы и достоинства, для подлинного права, хотя, конечно же, мало говорят о собственно "правах". Поэтому, соглашаясь с тем, что идея естественных, неотчуждаемых прав человека является основой политической философии либерализма, ее сердцевиной (хотя и заимствованной), я бы уточнил: "права человека" – это *raison d'être* либерализма.

х. Либеральных партий совсем не заметно в послевоенной Европе, а если сохранились, то крайне немногочисленны (Англия, Италия)

Но что такое сама идея "прав человека", взятая отвлеченно, оторванная от своего онтологического основания, не свидетельствует ли она об изначальной ограниченности либерализма?

Права человека не провозглашаются, они или существуют изначально и независимо от намерений человека, а он реализует их, если достоин, или же утверждаются в человеческом действии, вопреки реальности, из ничего. Так, свобода личности или религиозно санкционируется, или завоевывается человеком, но наивно, если не недобросовестно, выводить ее из естественного состояния человека. Теория "естественного права", послужившая юридической основой для "Декларации прав человека", по сути дела, подвергла секуляризации божественный закон, как основу человеческого права. Естественное право – это секуляризированное божественное право. В этом отношении "историческое право" (производное консервативного сознания) и "революционное право" (элемент "левого сознания"), хотя они и вне религиозной правды, подлиннее, естественнее "естественного права" (прости мне этот каламбур!), способствуют активности человека, в том числе и религиозной, тогда как "естественное право", давая человеку естественные гарантии, угашает эту активность.

Человек долиберальной эпохи конкретно знал, что такое личная свобода, свобода совести, право собственности ее, и обладал ими без апелляции к "естественному праву", просто в силу завоевания, если угодно, по "праву сильного". Разумеется, не все и не в равной степени обладают этими правами, но для нас должно быть важно то, что права и свободы действительно существовали, а не были открыты авторами "Декларации". Заслуга либерализма только в том, что уже достигнутые, исторически воплотившиеся (т. е. везде своеобразные) права он, так сказать, унифицировал и объявил достоянием всех.

Провозгласив политическое равенство индивидуумов, как существ, обладающих прирожденной свободой, теоретики либерализма не освободили "человечество", а лишь внушили ему ложное, преувеличенное представление о человеке, о его положении в мире.

Этот демагогический, чисто адвокатский жест[x], свидетельствовал

х. [Сноска без содержания.]

[**PAGE 126**]

о глубокой безответственности (равно как и безмерной самоуверенности) авторов "Декларации прав человека" и гражданина" – безответственности перед силами религии и истории. (Безответственность перед лицом объективных начал бытия – характерная черта либерального сознания).

Действительно, если рассматривать "Декларацию прав", как своего рода этический постулат, то никаких новых моральных горизонтов, по сравнению хотя бы с Евангелием, она нам не открывает[x], однако благая весть о свободе и достоинстве человека, подтвержденная жизнью, смертью и воскресением Богочеловека существенно отличается от той же вести, декларированной Мирабо и Робеспьером в соседстве гильотины.

Если же видеть в "Декларации прав" историческую перспективу, намеченную для реализации ее человечеством в близком будущем, то можно было догадаться, что достижение политического равенства должно привести к борьбе за равенство социальное и экономическое, т. е. к цепи войн и революций, к войне всех против всех.

Недальновидность и безответственность писателей, подготовивших своей либеральной проповедью Великую Французскую революцию, обнаружилась очень скоро, когда новый революционный порядок потопил в крови провозглашенные им же права человека, принеся их в жертву правам гражданина, т. е. гражданского общества.

Либеральное сознание оказалось в затруднительном положении, но оно находит выход из него, заявив, устами Б. Констана, что эксцессы революционного процесса вытекают из непонимания разницы между античным идеалом свободы, к восстановлению которого были направлены усилия вдохновителей революции (Руссо, Мабли), и новоевропейским идеалом индивидуальной свободы, которая и была главной целью либерального сознания. Для Констана цель государства – свобода личности. "Под свободой, – говорит Констан, – я разумею торжество личности как над авторитетом, который вздумал бы управлять с помощью деспотизма, так и над массами, которые присвоили бы себе право подчинять меньшинство большинству". Что это? Мудрость, пришедшая в испытаниях, или еще одна красивая адвокатская фраза? На мой взгляд, это – мудрость задним числом, либеральные поправки к демократическому проекту, выношенному теоретиками

х. [Сноска без содержания.]

[**PAGE 127**]

"Века Просвещения" и реализовавшемся в виде Великой Французской революции. Не случайно ты называешь Констана "первым теоретиком либерализма", что в известной степени не согласуется с твоим общим тезисом ("Либерализм – детище XVIII века – века Просвещения").

По-видимому, как это ни скучно, нужно говорить о либерализме в широком смысле слова ("учение, благосклонное к самому свободному развитию индивидуума и движению за уничтожение законов, институтов и верований, которые препятствуют этой программе" – Британская энциклопедия), – "Декларация прав" вполне выражает дух этого либерализма, и о либерализме в узком смысле, как сугубо постреволюционном феномене, который, стремясь оградить индивидуума от эксцессов общественной и исторической реальности, идет еще дальше Просвещения по линии абстрагирования человека, превращая его в политико-юридическую схему. Первым теоретиком этого либерализма можно назвать Констана, но нельзя не видеть и условности этого разделения, и того, что между первым и вторым либерализмом различия несущественного, временного порядка, общность же в главном.

В связи с этим, обращаясь к тексту твоего письма, позволю себе сделать одно возражение. Противопоставление либеральной идеи демократии[x] мне представляется надуманным. Конечно, различия необходимы, но не в такой степени, чтобы не видеть общего. Отдадим античности идею демократии, но признаем, что ни античность, ни средневековье не знали оппозиции либерализм – демократия; признаем за новым временем приоритет в открытии либеральной идеи, но согласимся, что и либеральная, и демократическая идеи в лоне идеологической системы Просвещения существовали в слитном, не противопоставленном друг другу виде. Если и было различие, то это различие двух национальных традиций. Родина либерализма – Англия, почти со времен Великой хартии вольностей, античная же идея демократии заново родилась во Франции XVIII века и пустила глубокие корни в этой стране (1789, 1830, 1948, 1871 гг.). Констан, как, впрочем, и *horribile dictu* Хомяков, был англоманом в своих политических вкусах.

х. [Сноска без содержания.]

[**PAGE 128**]

Далее, противопоставление либерализма демократии происходит у тебя за счет известной дискредитации путем приписывания ей черт тоталитаризма (и даже вины в смерти Сократа[x]), что вряд ли справедливо.

Демократия не ставит суверенитет общества над суверенитетом личности, не делает своей целью подчинение личности обществу, она всего лишь стремится оградить общество от тиранических посягновений отдельной личности или группы личностей. Мысль о суверенитете народа имела в XVIII веке (и позже) антимонархическую направленность[xx]. Вообще, демократия, в отличие от "прав человека", "свободной личности", не является абсолютной целью, демократия (народоправство) – лишь общественно-политический инструмент, и в этом ее трезвый, практический, честный смысл.

Конечно, во Франции XVIII века, имевшей мало общего с Афинским полисом, учение о демократии, столь органичное в Афинах эпохи Перикла, приняло под пером теоретиков века Разума черты "рационалистической утопии" (выражение Новгородцева), что и привело к печальным последствиям, но, согласись, что и учение о либеральном государстве, целью которого была свобода личности, не менее утопично.

Опыт большинства стран Западного мира, прежде всего США, показал, что демократия и либерализм взаимодействуют, взаимодополняют друг друга. Скажем просто: пресловутая буржуазная демократия это и есть либеральная демократия.

Как бы то ни было, либерализм самоопределился в качестве реакции на демократическую революционность, на ее эксцессы. Но реакция эта не была ни очищающей, ни плодотворной. То была не megavoca, а ряд поправок, еще более укрепляющих либеральное сознание в его самодовольной ограниченности.

х. Несколько слов относительно "афинской демократии, осудившей Сократа". Думаю, что, во-первых, Сократа осудила не демократия, а здоровый религиозный консерватизм афинян, демократия же была его нейтральным орудием. (А где в Элладе Сократ мог рассчитывать на более мягкий, "либеральный приговор"?). Во-вторых, верный сын афинской демократии, Сократ, отнюдь не был либералом, в отличие от его гуманных доброжелателей, и не считали приговор справедливым. Конечно, большое жюри где-нибудь в Лос-Анжелесе оправдало бы Сократа, но зачем же насиловать историю?

xx. Разве в сохранении конституционных гарантий против "авторитета, который вздумал бы управлять деспотически", не полагал Констан задачу государства?

Более глубокий и плодотворный характер носила романтическая реакция на Французскую революцию.

Потрясенные крайностями революции, фантастическим сочетанием в ней правды и лжи, свободы и насилия, молодые романтики (почти без исключения либерально настроенные) пережили великий духовный перелом и обрели новое зрение, позволившее им не только оценить ценности долиберальной эпохи, но и увидеть человеческую жизнь в новых измерениях. Так была открыта история, жизнь народа и, рискну сказать, искусство. Прав Ф. Степун, видя в романтизме момент "самосознания культуры". Либерализм фактически не участвовал в этом великом духовном перевороте нового времени, хотя в качестве всепроникающего духа, веяния времени и наложил на все открытия свою печать. Духовная работа либерализма в это богатое творчеством время заключалась в сохранении принципов XVIII столетия, практическая – в благоустройстве европейского быта, иначе, в превращении культуры в цивилизацию.

Вместе с принципами либерализм XIX века унаследовал и специфические пороки старого, дореволюционного либерализма: безосновность, безответственность, абстрактное понимание человека и формально-механистическое – общества, к этим порокам прибавились и новые, порожденные скрытой, глухой оппозицией к новым измерениям человеческого существования, открытым романтиками, например, к истории. На этом моменте я бы хотел остановиться подробнее.

Для либерализма всегда была камнем преткновения история, как таковая, как действительность, не желающая согласовываться с отвлеченными политическими и моральными принципами. Иррациональная игра исторических сил, насилие и несправедливость, господствующие в истории, приводят в смущение либеральное сознание. В истории все не так, как хотелось бы. В XVIII веке либерал чувствовал себя еще сравнительно уверенно перед лицом (прежней) истории, вершил над ней суд с позиций просвещенного разума. (Вольтер, Гиббон). В XIX веке, когда разум, после романтического переворота в философии и истории, как бы вышел в исторический процесс, слился с ним, либерализм уже не может с легким сердцем третировать историческое прошлое, он или снимает кошмар исторической реальности, дистанцируясь от нее с помощью "объективной" исторической науки, или расчленяет историческую плоть на положительные и отрицательные элементы, и

[**PAGE 130**]

из положительных строит лесенку, по которой можно подняться в цивилизованный XIX век (теория исторического прогресса), – метод не столько научный, сколько поэтический, ибо поэту позволительно вживаться в вырванные из исторического потока лица и события, как бы примеривая их к себе, ходить то в маске Сократа, то декабриста, то Томаса Мора (элементы) для масок отбираются, как правило, положительные), всегда рискуя впасть в плоский аллюзионизм.

Кстати, мы с тобой не раз, кажется, отмечали, что аллюзионизм в поэзии – верный признак либерального сознания.

Но главное все же в этой инстинктивной оппозиции духу истории является стремление воспринимать прошлое в аспекте знания, а не в аспекте собственной судьбы. Последнее подразумевает ответственность индивидуума – как если бы он был соучастником – за все, случившееся с его общностью (кровной, культурной, религиозной) в прошлом, и готовность к возмездию и борьбе в настоящем и будущем. Либерал же не склонен нести ответственность за Уманскую резню или красный террор 20-х годов, видя в этом еще одно ограничение своей свободы и весьма правдоподобно считая себя непричастным к этим делам давно минувших дней, содеянным к тому же "не его" элементами.

Психологической предпосылкой требования (или провозглашения) основных прав служит сознание тем, кто требует, своей невиновности, незапятнанности – противоположностью такой настроенности является религиозное переживание изначальной греховности человеческой природы. (Преступник не может требовать положительных прав: он или берет, или просит о снисхождении). Претендуя на абсолютные права, человека, провозглашенного высшей ценностью, невольно должны были обособить, сделать отчужденным от компрометирующего его исторического прошлого, представлявшегося "стоком нечистот, где кишат преступления, совершенные родом человеческим" (Мерсье). Мысль М. Фуко, что человека открыли или придумали (не помню точно выражения) в XVIII веке, только по видимости парадоксальна: думаю, что его действительно пытались создать заново, ибо история связывала моральную инициативу либерального сознания в широком смысле.

Либерально-философское движение XVIII века, завершившееся революцией во Франции, по своему содержанию было грандиозной трагедией события, произошедшего в Вифлееме на рубеже древней и новой эры, – попыткой самостоятельного рождения Нового Адама. Великая Французская революция в основе своей имела, в отличие от русской, гуманитарный, персоналистический, и

тем самым либеральный смысл. Она открывала эру человека, в этом, кстати, скрывалась ее первоначальная притягательная сила для германской философии. (Пафос же русской революции – социальный /построение земного рая, хилиазм/ и тем самым антигуманитарный и антилиберальный).

В результате прошлое, отделенное резкой гранью от настоящего и будущего, становилось безопасным, превращалось в мертвый объект исторического исследования. Любопытно сравнить суровое, недоброжелательное отношение к прошлому (к старой эре) марксистской исторической науки, – и это при том, что пролетариат обязан своему успеху "исторической закономерности", – с доброжелательной терпимостью либерального объективизма в историографии, хотя в основе этого объективизма – эмоции страха, недоверия.

Так или иначе, расцвет исторической науки в XIX веке бывший одним из следствий романтической реакции на Век Просвещения, мало принес "пользы" для жизни как становящейся истории – гораздо больше "вреда" (в ницшевском понимании). Идея истории была открыта в качестве антитезы либерализму, но плоды этой идеи пожинали на протяжении XIX века (вплоть до возрождения консервативного духа) либеральная историография во всех ее разновидностях. По сути дела, идея истории как тотальности и судьбы была подчинена идее прогресса как отбора (весьма субъективного) ценного и совершенствования человечества.

Прогресс достаточно опошленное, особенно в нашем обществе, понятие, которым предпочитают не пользоваться серьезные социологи XX века, и все же о нем уместно вспомнить, потому что в генезисе либерализма он играет не последнюю роль. Уже в самом противопоставлении новой эры, "эры человека", разумом полагающего свои естественные права старому времени бес-правия и пред-рассудков, даже в противопоставлении "новой свободы" "древней" (Констан), в скрытом виде присутствовала идея прогресса, или скажем проще перехода от худшего к лучшему, от несовершенного состояния человечества к более совершенному. (Какая ирония в том, что создатель первой развернутой теории прогресса

х. Свобода, значит, все-таки существовала! И это главное.

[**PAGE 132**]

энтузиаст революции, но по партийной принадлежности жирондист, т. е. в известной степени либерал, Кондорсе заканчивает свой труд в подполье, скрываясь от якобинского террора).

Здесь, предвзяв твои возможные возражения, я бы хотел подчеркнуть резкое различие между либеральным и марксистским пониманием прогресса. Дело даже не в том, что либерализм, в принципе, за мирный, конституционно оправданный переход от худшего к лучшему, тогда как марксисты – любители катаклизмов – склонны драматизировать исторический процесс. Гораздо важнее, что для марксистов прогресс – объективная закономерность, для либералов же – свободно избираемый человеком социальный проект. Не человек зависит от будущего, но будущее от человека. Но и при этом, несколько героическом вызове историческому фатализму, о чем говорилось мной выше, хотя и в другой, отрицательной связи, либерализм сходится марксизмом в не менее важном пункте: в антропоцентричном, внерелигиозном понимании человека. Либерально-гуманистический субстрат в антропологии молодого Маркса достаточно заметен: человек достоин лучшего существования, вытекающего из его сущности, подвергавшейся до сих пор (т. е. до осознания этого Марксом) отчуждению. Освобождаясь последовательно от феодальных тенет, что совпадало по содержанию с либеральными реформами XVIII-XIX веков, человек возвращался к себе, к своей сущности (оставалось преодолеть последние препятствия, чинимые из корыстных классовых интересов силами капитала). Сущность же человека понималась молодым Марксом, несмотря на все его "реалистические" эскапады, не менее абстрактно, нежели мыслителями Просвещения, вдохновителями "Декларации прав". (Поэтому так легко и делались из марксизма, как теории, бесчеловечные выводы, что с самого начала здесь вместо человека предстояла фикция).

Различие же между либералами англо-саксонского мира и молодым Марксом в том, что для первых соблюдение неотъемлемых прав – это формальное условие достойного существования (государство не должно вмешиваться в религиозную, интеллектуальную, экономическую жизнь граждан), для второго же – права человека, понятые в их содержательном аспекте, уже не просто ограда человека от посягательства со стороны внешних ему сил, но призыв к радикальным социально-экономическим преобразованиям, ибо Маркс понимал – и это делает

[**PAGE 133**]

ему честь, – что при наличных социально-экономических условиях декларированные права – не более чем красивая фраза. Следовательно, цель Маркса – создание условий для самих прав человека. Марксизм удваивает ошибку либерального сознания. Во-первых, принимает за истину либерально-просветительскую фикцию человека, по своей природе обладающего правами, во-вторых, что еще хуже, пытается путем революции построить совершенное общество, которое реально гарантировало бы эти права. К чему это привело, известно.

Я стараюсь, по возможности, оттенить и достоинства либерализма, и сейчас подошел к пункту, в котором испытываю некоторое затруднение, а именно: можно ли считать достоинством непоследовательность, точнее, нежелание идти до конца, делать последние выводы? (То, в чем К. Леонтьев выдел сущность либерализма)[х]. Конкретное: можно ли быть либералом и не верить в человеческий прогресс, может быть, даже быть врагом прогресса? Пока за тебя мне отвечает современная действительность, которая дает нам надежные свидетельства того, что человеческое общество в массе своей неуклонно регрессирует, тогда как либералов, из которых многие, уверен, разделяют последнее утверждение, становится все больше и больше. Вместе с тем, как я старался показать, либерализм и идея прогресса генетически взаимосвязаны.

Перед нами еще один исторический парадокс: если либерализм XVIII и XIX веков черпал силы в констатации прогрессивного характера развития общества, то либерализм в XX веке переживает "второе рождение" в условиях кризиса цивилизации, когда ни о каком прогрессе, кроме научно-технического, и речи быть не может.

Если тогда либералами естественно становились под влиянием несомненных, как казалось, успехов прогресса, то сейчас под влиянием страха перед зловещей реальностью и нежелания серьезно думать об альтернативе этой реальности. Похоже, что либерализм может стать философией "for all seasons".

О чем это говорит: о гибкости или, напротив, твердости либерализма, либеральной идеи? Думаю, что и о том, и о другом: о гибкости либерального сознания и о жесткости, негибкости, формальности принципов, лежащих в основе этого сознания, полагаемых в качестве идеального предмета. В этом нет большого

х. "Система либерализма есть, в сущности, отсутствие всякой системы, она есть отрицание всех крайностей, боязнь всего..."

[**PAGE 134**]

противоречия. Формальные принципы, как бы хороши они ни были, ни к чему не обязывают их носителей, мало того, они усыпляют человеческую волю. Та же коллизия имеет место в религиозном сознании, прежде всего, в христианстве, этической травестией которого является либеральное сознание. Хорошие принципы (заповеди) не мешают их носителям совершать дурные дела, превосходя в них людей, не обладающих определенными принципами. Ибо обладание хорошими принципами делает человека самодовольным. Но христианин имеет возможность покаяться – либерал же не знает покаяния, поскольку нет инстанции, перед которой можно было бы покаяться в нарушение принципов "Декларации". (Правда, есть общественное мнение, по традиции либеральное...)

Я, в общем, согласен с твоим тезисом, что идея, "вдохновляющая либерализм – это чисто формальная идея" (), с той лишь поправкой, что вполне формальной она стала в XX веке, прежде она бывала и содержательной.

Современный либерализм можно понимать как попытку опереться на систему ценностей формального порядка, не зависящих от исторических обстоятельств, от политической погоды. Верность неким принципам перед лицом иррациональной и агрессивной действительности, – принципам, имеющим формально-нравственный характер, придает либерализму черты стоической мужественности[x].

Так или иначе, "формальный пафос" либерализма не делает его для меня более привлекательным, свидетельствует не о жизни, а о смерти, не об истине, а о пристойном суррогате ее. Пустая идея, если назвать ее формальной, не становится полнее. То, что только формально, – то несовершенно, плохо, неистинно. Я чувствую, что я начинаю говорить банальности и заодно подтверждаю твою ударную мысль о том, что "западный пафос формы чужд русскому сознанию", тяготеющему к субстанциональным началам. В этом смелом противопоставлении есть доля истины, но в целом оно несправедливо и по отношению к России, которой еще далеко до подлинного субстанционализма (отсутствие формы, слабость формы – еще не признак наличия субстанции), и по отношению к Западу, который отнюдь не только формален. Как быть с европейским романтизмом хотя бы? С германской мистикой? С движением хиппи и дзен?

x. В этом смысле типичный либерал XX века – Хемингуэй.

[**PAGE 135**]

Но дело даже не в этом. Противопоставляя формальный Запад субстанциональной России, ты, видимо, невольно, по недостатку места, игнорируешь те духовные начала на Западе, которые сознательно противостоят либерализму: консерватизм, "левое сознание", наконец, христианство, у которого с либерализмом сложные взаимоотношения. Более того, сама форма понимается консервативным сознанием не негативно, а позитивно, содержательно (государство, порядок), в социальном аспекте как начало стеснительное, противоположное неограниченной индивидуальной свободе (об этом ценные мысли у К. Леонтьева).

Но боюсь, что "форма", "формальный пафос" настолько общее понятие, что его можно поворачивать в разные стороны, не приближаясь, однако, к истине. Поэтому твое обращение к этическому формализму Канта, как некому аналогу формального пафоса либерализма, представляет большой интерес, но этот вопрос требует специального рассмотрения. О нем, равно как и о либерализме в России, в следующих письмах.

Н. Малаховская

ТРИ ПЕСНИ.

Бывают песенные времена, когда легко дышится и легко поётся, когда песни – не только праздник, но и исповедание веры, единственное, что непосредственно говорит о смысле жизни.

... На экране – косматое, страшное солнце над ледяной пустыней, люди захлёбываются вьюгой и падают под ударами ветра. Но они карабкаются, ползут, движутся вперёд. Они могут погибнуть, но не выполнить задания Родины просто неспособны. Среди льдин появляется громада ледохода, гремит салют, и надо льдами и снегами льётся песня, милая множеству людей и до сих пор:

"... Бури, ветры, ураганы,
Ты не страшен, океан, -
Молодые капитаны
Поведут наш караван!..."

Во имя чего эта радость, это воодушевление, эта отвага? Почему такой восторг вызывали в те времена покорители Севера, воздуха, стратосферы? Неужели только потому, что их открытия приносили пользу народному хозяйству? Нет, конечно, нет. "Молодые капитаны" – не только покорители жестоких стихий, и "наш караван" – не только десяток кораблей. Песня – откровенный, нескрываемый символ, реальный и символический планы органически сплавлены в ней. Реальные капитаны и корабли придают особую, счастливую звонкость символическому плану, а он, в свою очередь, – глубину и масштабность плану реальному.

Возможно, правомерна такая постановка вопроса: всякая вера нуждается в чудесах, в том числе и вера в человека (или – в Человека.) Если отдельной личности для такой веры может быть достаточно тех чудес, которые видны только чистому сердцу, имеющему "дары духа", то народу, толпе для веры нужны чудеса зримые, вроде тех, какими дьявол искушал Христа в пустыне. Так

[**PAGE 137**]

не были ли "чудеса храбрости" и "чудеса науки", сверхчеловеческие подвиги, совершаемые в крайних обстоятельствах, теми искомыми чудесами, необходимыми для поддержания веры в человека? Как пелось в одной громогласной песне:

Нам нет преград
Ни в море, ни на суше,
Нам не страшны
Ни льды, ни облака,
Пламя души своей,
Знамя страны своей
Мы пронесём
Через миры и века!

Это ли не космический замах! С этой точки зрения становится понятной идеализация героев того времени, которую можно сравнить разве что с идеализацией святых в житийной литературе. Эти герои (в том же фильме "Семеро смелых", например) откровенно идеальны, тем они и сильны, тем и особенно искусство того времени; говорить, что это – его недостаток – всё равно что упрекать иконописцев в незнании законов перспективы. Тогда упала тень на это искусство, когда ради правдоподобия стала требоваться "червоточинка" в характерах "положительных героев". В душе святого не может быть червоточинки, на то он и святой, иначе ничего сверхъестественного он не совершит. Тогда уж подавай реального человека с его трагическими безднами. Либо – либо. Никому не нужен набелённый герой с мушкой на щеке, подобный тому рыцарю из "Алисы в Зазеркалье", который

"...обдумывал свой план,
Как щёки мазать мелом,
И у лица носить экран.
Чтоб не казаться белым."

Так сгнило от той червоточинки искусство прославления "молодых капитанов", превратилось в искусственные поделки

[**PAGE 138**]

и подделки. И тут всплыла песня, сочинённая ещё в довоенные времена почти забытым поэтом, погибшим на фронте:

"Надоело говорить и спорить
И любить усталые глаза, -
В флибустьерском дальнем синем море
Бригантина поднимает паруса..."

Снова, через тридцать лет, в песне появляется капитан, снова море, снова корабль. Вроде бы всё как прежде, тем более, что и стихи "Бригантины" Павел Коган сочинил в ту же пору, когда вся страна распевала песню Пушкина о молодых капитанах. Но разве может быть делом случая то, что "Бригантина" стала так широко популярна только в начале 60-х годов, когда песню из фильма "Семеро смелых" пели уже в основном лишь те, чья молодость прошла под её знаком? Должна же быть какая-то разница между этими двумя песнями, знаменующими собой две различные эпохи?

Разница есть, и даже бросается в глаза, если только попробовать подойти к тексту "Бригантины" непредвзято. Корабль-то новый, он ничуть не похож на тот ледоход, оснащённый "чудесами науки и техники" – бригантина, парусник. Море тоже другое, не суровый океан с бурями, ветрами и ураганами, – море прежде всего флибустьерское (флибустьеры, как известно, морские пираты), – а также синее и дальнее. "Флибустьерское, дальнее синее море", – это совсем не то "далёко море", которое штурмовали молодые капитаны. Эти два моря – попросту антиподы, ни на какой карте они не могут оказаться рядом. Море другое, корабль новый, да и капитан совсем не тот. Он предстаёт в каком-то загадочном ореоле – "обветренный, как скалы", – и действует необъяснимо, словно не по своей воле, словно им водит невидимая рука рока, – как и прочими героями "Бригантины". Молодые капитаны точно знают,

[**PAGE 139**]

чего хотят, – "штормовать далёко море"; отлично представляют себе, что они там встретят: "буря, ветры, ураганы", – и рассчитывают на свои силы, – ведь они уже "не раз отважно дрались". О героях "Бригантины" этого не скажешь. У них всё неопределённо, как будто они и сами не могут себе уяснить, чего же им, собственно, хочется, куда и зачем стремится их корабль. Мало того: куда и зачем, – их совершенно не интересует. Неопределенность места и цели путешествия не только не скрывается, она подчёркивается, в ней, видимо, и кроется самое привлекательное для них и самый корень проблемы для нас. Если бы мы задали героям песни вопрос: куда и зачем вы так рвётесь? – они бы посмеялись над нами, как над дурачками. Ответ "в флибустьерское дальнее синее море" равносителен ответу "в никуда" (кстати, примерно так и называется одно из произведений А. Грина, обильно цитируемого в "Бригантине" – "Дорога никуда"). Всё равно куда, лишь бы подальше от "усталых глаз" и "грошевого уюта". Так возникает гнетущее недоумение, контраст между суровой, энергичной интонацией песни – и чуть ли не воинствующей неопределенностью её текста, говорящего как будто о чём-то очень важном, и в то же время не говорящего ни о чём. И однако это важное присутствует в песне, прорываясь помимо воли и автора, и героев песни, и её истовых в поклонников:

"Капитан, обветренный, как скалы
Вышел в море, не дождавшись нас, -
На прощанье поднимай бокалы
Золотого терпкого вина."

Может быть, в этом и заключается трагизм ситуации? Герои песни, те, к кому обращается автор, опоздали на заветный корабль, суровый капитан их не дождался – (это ли не символ, переходящий в реальность?!) Что же им теперь остаётся делать? Только мужественно поднимать бокалы и пить, -

[**PAGE 140**]

"за яростных, за непохожих"... (Сколько было пито в те времена, кстати! И казались себе при этом пьющие и поющие такими суровыми, мужественными, почти как тот капитан, обветренный, как скалы, или хемингуэевские герои.) Но самым трагическим кажется мне следующий куплет:

"Как прощались с самой серебристой
С самую заветною мечтой
Флибустьеры и авантюристы
Братья по крови горячей и густой..."

С какою же мечтой прощаются герои песни? Не стою ли самой, за которую так "отважно дрались" молодые капитаны? Пиратами и авантюристами называет их автор, ровесников тех капитанов. Вряд ли им это к чести, хотя, возможно, эта оценка не так уж далека от реальности. И в конце концов, "с тех пор", как они опоздали на корабль и простились "с самой серебристой", что же им рекомендует автор? – "Только чуточку прикрой глаза".

Убедительно, в самом деле! Не этим ли мы, действительно, занимались столько лет? И эти слова в сопровождении суровой, щемящей мелодии твердило целое поколение молодёжи, – не то как клятву, не то как молитву. Но, наконец, "надоело" не только "говорить и спорить", но и прикрывать глаза. Да и время повернулось – ещё на один оборот. И унесло время с собой "Бригантину", как-то неловко стало её петь. Замолкли и её последователи, богато оснащённые парусами, кострами, палатками и прочим спортивным инвентарём. И тогда, в образовавшейся тишине, люди расслышали другие песни, – пришло их время. Не было в них ни заразительной радости времён молодых капитанов, ни жертвенного мужества эпохи "Бригантины". Радость недолго радовала, и мужество не помогло. Капитаны, корабли и моря начисто отсутствуют в этих песнях. Есть конь, который "притомился", остался и мотив подвига, – правда, в самом трагическом своём обличи

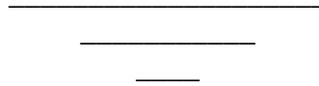
[**PAGE 141**]

"Мы как на бал одевали тебя,
Мы тебе верно служили,
Громко в картонные трубы трубя
Словно на подвиг спешили, -
Даже поверилось словно на миг,
Знать, в ослепленьи сердечном, -
Женщины той очарованный лик
Слить с твоим праздником вечным..."

Да, был бы праздник, слилась бы с ним и человеческая любовь, сбылась бы мечта Шиллера, Бетховена и всех, как говорится, лучших людей человечества. Но праздник остался призраком, "время по-своему судит", и в суете умирает Ель, символизирующая и тот самый заветный праздник, и природу, и её духовное родство человеку.

Песни Окуджавы обладают тем же драгоценным свойством – совпадения символа и реальности – и не их вина, что они не могут выразить кредо современного поколения. В них нет и не может быть прямого призыва вроде "штурмовать далёко море" или "чутьку прикрыть глаза". Разве что, – "не обращайтесь вниманья, маэстро" и "из грехов нашей родины вечной не сотворить бы кумира себе". Они могут только явить в слове и музыке боль нашего времени, только констатировать тот очевидный факт, что "в суете тебя сняли с креста И воскресенья не будет."

Ещё вчера эти песни были широко популярны, пока люди продолжали петь и очищаться трагизмом песни. Сегодня песня замолчала и "напеву" не существует. Петь не хочется.



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” № 16 (1978) at the Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe, University of Bremen, F. 75.

[**PAGE 142**]

ХРОНИКА.

ПРАЗДНИК В КУЧУК-КОЕ.

В числе юбилейных торжеств, посвящённых 100-летию А. Т. Матвеева, заслуживает внимания празднование этой даты в Кучук-Кое. Посёлок Кучук-Кой /по-татарски – Маленькая деревня/ расположен на Южном берегу Крыма Близ Симеиза, и принадлежал в начале нашего века коллекционеру и меценату Я. Е. Жуковскому. По его инициативе на территории этого имения был осуществлён первый в истории опыт синтеза искусств: ландшафтной архитектуры, зодчества, живописи, скульптуры.

Для воплощения этого замысла Жуковский пригласил трёх друзей, земляков и ровесников: Матвеева, Кузнецова, Уткина. Ансамбль создавался в 1908-1912 гг. В центральной части он сохранил, в основном, первоначальную планировку. По пологому склону тянется широкая, в несколько маршей, лестница, декорированная майоликой. На просторных площадках – скульптура вперемежку с архитектурными фрагментами. Через одну из площадок перекинут низкий мост. Стоя под ним, едва различаешь на панели пролёта остатки некогда существовавшей росписи. Хрупкие полуразрушившиеся фигурки погружённых в сон мальчиков без всякого напряжения несут на плечах громадную тяжесть моста. В этом – ключ к дешифровке художественного языка авторов ансамбля. Эта массивная конструкция – символ охваченного тьмою небытия, непросветлённого сознания. Весь ансамбль выдержан в принципах поэтики символизма. Смерть, сон, пробуждение, жизнь – вот символический ряд, в котором движется творческая мысль авторов. Всё это находит концентрированное выражение в одном из главных звеньев ансамбля: "Пробуждение".

На высоком постаменте, окружённом баскетом из туи, – статуя пробуждающегося мальчика. Причём баскет, по замыслу авторов, должен был достигать до самого подножия статуи, являясь как бы её основанием. Скульптура поражает глубиной пластического выражения мучительной борьбы сна и бодрствования, жизни и небытия. А ритмически расположенные вокруг неё растения продолжают эту тему уже на языке символов: туя – жизнь, кипарис – смерть, платан – мудрость.

Но, к сожалению, даже в наиболее сохранившейся части комплекса не всё соответствует его исконному облику, в чём убеждает сопоставление современных ландшафтов Кучук-Коя

[**PAGE 144**]

с акварелями Кузнецова. Например, ныне отдельно расположенный горельеф "Мальчики" когда-то был элементом большой пейзажной композиции. Он находился в гроте, к которому вела круто изломанная горная дорога /тоже, несомненно, символ/.

Дело в том, что ансамбль был практически полностью разрушен войной. Из работ Матвеева, в частности, неповреждёнными сохранились только скульптура "Мальчик сидящий" /может быть, благодаря расположению на перемирии парка/ и барельеф "Поэт". В настоящее время большинство скульптурных работ представляет собой копии матвеевских произведений, выполненные его учениками.

Благодаря тому, что в Кучук-Кое расположен пансионат "Криворожский горняк", ансамбль в послевоенное время активно дополнялся спальными корпусами, сооружениями культмассового и бытового назначения, – в результате чего взор "Поэта", например, упирается в серый пористый камень стены типового туалета. Понятно, что говорить сейчас о Кучук-Кое как о цельном художественном произведении не приходится. И тем не менее ощущение реальной причастности хотя бы памяти истинного искусства очень сильно переживается в этом некрополе великих художественных исканий начала века.

* * *

Именно там и состоялся 14 августа праздник, посвящённый юбилею авторов комплекса. Проведён был праздник по инициативе Алупкинського дворца-музея /точнее, его научного сотрудника А. А. Галиченко/. На торжество собралось около ста человек. Помимо сотрудников дворца и представителей местных культурных организаций с Коровинской дачи приехала группа художников и скульпторов во главе с Аникушиным. В числе почётных гостей были: народный художник Армянской ССР Багдасарян и заместитель директора Русского музея Губарев. Программа предусматривала, помимо официальной части, экскурсии и научной конференции, буфет и концерт силами крымской филармонии. Всё проходило довольно организованно, хотя не обошлось без традиционной бюрократической мистики. Багдасаряна, например, не включённого в какие-то списки, пригласили в президиум лишь после некоторого замешательства, и он вынужден был отправиться за кулисы в поисках стула. Были, конечно, и приветственные выступления с общеобязательными атрибутами казённого красноречия. На их фоне резким диссонансом прозвучала

интеллигентная, даже несколько чопорная речь Губарева.

Но всё это было лишь экспозицией к празднику. И лишь когда на авансцену из президиума просеменил круглый человечек и искоса уставился на зал, все сразу почувствовали: НАЧАЛОСЬ. В дальнейшем Аникушин так и оставался главным персонажем, истинным героем торжества, манера говорить – интимная, вкрадчивая, даже какая-то крадущаяся, как бы противопоставлялась им официальности предшествующих выступлений.

Говорил Аникушин много и с удовольствием: не только во время торжественной части, но и на экскурсии и перед концертом. В его на первый взгляд милой и легкомысленной болтовне можно было ощутить весьма жесткую сердцевину, сводящуюся, приблизительно, к такому утверждению: "Никакой Матвеев не формалист, последователь Майоля, а настоящий русский реалист, последователь Микельанджело и ученик великого Пауло Трубецкого. Кстати, сделав скульптуру Александра № 11, Трубецкой вынужден был уехать за границу, где стал творить гораздо хуже, чем в России. /Остаётся загадкой, как Микельанджело, родоначальник настоящего русского реализма, вообще мог творить, живя в Италии/.

Аникушин с поразительной изобретательностью привязывал свои рассуждения ко всему, что попадалось на глаза, бойко отвечал на вопросы. Только один раз он пришёл в замешательство. Это произошло у скульптуры "Мальчик сидящий", едва Аникушин заговорил о силе передачи сомнения и страдания в этом произведении, один из коровинцев процедил сквозь мундштук: "Не мешало бы сказать о страданиях самого Матвеева". Аникушин даже вздрогнул. Но мгновенно справился с испугом и бросился обезвреживать нарушителя: "Ну, это дело прошлое. Зачем вспоминать. Матвеева помнят все, а те, кто заставлял его страдать, давно забыты. Забудем и мы". А внезапно материализовавшийся за его спиной статный, холёный брюнет с фотоаппаратом на животе забубнил в унисон: "Зачем, зачем... Забудем, забудем".

Но вот кончились и экскурсия, и концерт. После буфета был объявлен перерыв. С этого момента Аникушин с коровинцами на празднике больше не появлялись. Может быть, отчасти поэтому научная конференция оказалась единственным серьёзным фрагментом торжества. Впервые разговор вёлся по делу и на уровне, достойном темы. Доклад А. А. Галиченко привлекал изысканным и глубоким анализом творений Кузнецова.

[**PAGE 146**]

Но, конечно, самым знаменательным явлением праздника был доклад А. К. Губарева о Матвееве. При анализе творчества скульптора докладчик пошёл по пути, намеченному в работах представителей русского религиозного ренессанса. Центральная концепция доклада о возрождении Матвеевым скульптуры путём возвращения её в "ничто материала" невольно ассоциировалась с идеей О. С. Булгакова о творчестве художника в "ничто из Божественного что". Чувствовалась не стандартная эрудиция советского искусствоведа, а настоящее знание творений выдающихся русских мыслителей начала века.

Что же: конец венчает дело. Несмотря ни на что, юбилейное торжество завершилось на хорошей ноте.

* * *

30-го сентября состоялся очередной религиозно-философский семинар, посвящённый Л. Н. Толстому. Он был приурочен к 150-летию юбилею писателя. С докладом "Л. Толстой как социальная личность" выступил Б. И. Иванов. Доклад состоял из двух частей: 1) Л. Толстой и культурная традиция и 2) Л. Толстой как пророк.

В докладе ставилась задача реконструировать личность Толстого в чисто экзистенциальном срезе, "вне художественного творчества". В первой части рассматривался "феномен повторяемости культурной традиции". В России, по мнению докладчика, он проявляется в регулярном выпадении литературы за рамки собственно литературы. Духовным родоначальником и апологетом этой внеэстетической функции литературы докладчик считает Белинского ("концепт Белинского"). В России "художник оказывается уже не художником, а общественным деятелем, представителем". Русская действительность содержала в себе изначальную неадекватность реальности. Поэтому "литература – не реальность, а концепт".

На основе этого рассуждения докладчик выдвигает интересную, но спорную мысль о том, что России, описанной русской литературой, не существовало: "это мы думаем, что была Анна Каренина. Не было Анны Карениной". Русская литература не реалистична, а идеологична. В этом пружина её развития. Этой традицией и определилась судьба Толстого. И поэтому переход от роли писателя к роли пророка был для него очень органичным.

Вторая часть доклада была посвящена определению роли пророка в её сопоставлении с ролью вождя. Понятие "пророк" трактуется расширенно: не глашатай воли Бошей, а носитель определённой социальной функции.

Вожди, как утверждает докладчик, появились в конце 19 века, когда этика успеха заменила теорию прогресса. Основное отличие вождя от пророка в том, что пророк заключает от вечности, вождь – от злободневности. Пророчество – тоже актуализация, но не журналистика. Ибо для пророка "истина всегда позади нас". Вождь, напротив, полностью порывает с традицией и стремится к достижению лишь эмпирических целей. Вождизм основан на предельном самоутверждении, лишён скромности и сомнений. В пророчестве же соединены скептицизм и любовь.

Но в то же время пророка характеризует глубочайшая уверенность в необходимости своей проповеди. Очень знаменательны в этом отношении слова из письма Толстого: "Мир погибнет, если я остановлюсь".

На этом доклад и закончился. К сожалению, собственно о Толстом было сказано очень мало, и тема доклада осталась недостаточно раскрытой. Поэтому, видимо, и обсуждение, в центре которого стояла проблема личности Толстого, было лишь косвенно связано с зачитанным текстом. В основном критике подверглась оценка Толстого как пророка. В частности, говорилось о том, что психология вождизма может реализовать себя не только в политической, но и в духовной сфере. За проповедью вечных ценностей вполне могут скрываться чисто эмпирические цели. Говорилось об отсутствии у Толстого любви, как одного из главных признаков пророческого начала. Некоторыми выдвигались предположения, что Толстой вовсе не был христианином. Говорили о его близости Востоку. С другой стороны, подчёркивалось напряжённое правдоискательство и искренность Толстого. В общем прения, как сказал один из выступавших, показали актуальность постановки проблемы о выходе культуры за рамки чисто культурной проблематики.

Закончился семинар выступлением Е. Пазухина, озаглавленном: "О разумности "разумной веры" и действенности социального морализма". Вот некоторые отрывки из этого выступления:

"Толстой так и остался в измерении десяти заповедей, хотя и добавил к ним две-три из Нового Завета. Ведь новое в Евангелии состоит именно в том, что Истина – это Тело... В этом Теле (Теле Христа) мы как бы дополняем до самих себя. Недаром и Христос сказал: "Если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь жизни в себе". И разве Толстой – не тот ученик Христа, который, услышав это, возгласил: "какие странные слова, кто может это слышать..." Таким образом, попытка "разумного обоснования" веры представляется плодом "прискорбного недоразумения", недомыслия. Но сверх того – это симптом закрытости, холодности "необрезанного сердца". Социальные воззрения Толстого С. Булгаков определяет с помощью понятия "социальный морализм". Толстой, видимо, искренне верил, что человечество можно довести до идеального состояния посредством наставления в различении добра и зла. Это – тоже проявление заключённого в самоослепление рассудка. Иначе невозможно объяснить такой абсолютный отрыв от реальности.... "Разумное нравственное учение" оказывается такой же фикцией, как и разумная вера. Для социальности идея Тела Христова имеет столь же радикальное значение, как и для индивидуальной жизни духа. Только влившись в Церковь и, в конечном счёте, преобразившись в неё, мир может обрести "жизнь в себе". Церковь – не только Тело Христово, но и идеальное Тело мира. И она не должна забывать об этом, впадать в грех отдаления от жизни, на опасность которого указывал С. Булгаков. Характерно, что огромным достоинством учения Толстого С. Булгаков считает тот постоянный акцент, который он делает на жизненном значении своей проповеди".

АНКЕТА

ЧИТАТЕЛЯ.

1. Давно ли Вы читаете наш журнал?
2. Какие разделы нашего журнала кажутся Вам наиболее интересными и почему? Не следует ли, по Вашему мнению, внести в журнал какие-либо новые разделы или, наоборот, сократить число существующих?
3. Назовите лучшие, на Ваш взгляд, публикации в журнале.
4. Какое отношение вызывает у Вас произведения, опубликованные в настоящем номере? Что кажется Вам заслуживающим особого внимания, что – спорным или трудным для восприятия? Какими мыслями по поводу опубликованного Вы хотели бы поделиться с нашими читателями и авторами?
5. Ваши пожелания в адрес редакции.

Наш адрес:

Ленинград,
Большой проспект П. С.
Д. 13 кв.7