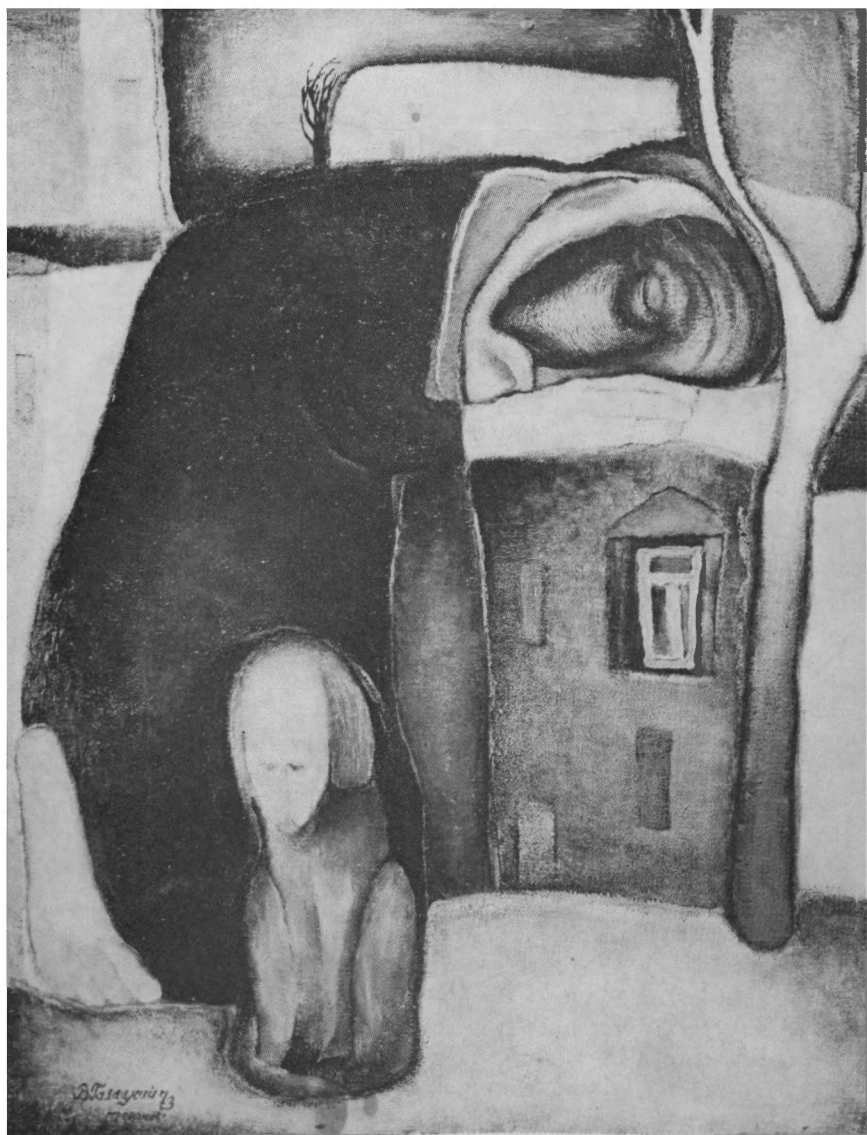


ТРЕТЬЯ ВОЛНА 1



Редакционная коллегия :

Главный редактор — Александр ГЛЕЗЕР
Ответственный секретарь — Майя МУРАВНИК
Зам. гл. редактора — Вера ЮРГЕНСОН

Члены редколлегии :

- Николай БОКОВ,
- Наталия ГАЛАЦКАЯ,
- Татьяна ПАНШИНА,
- Михаил ШЕМЯКИН,
- Люба ЮРГЕНСОН.

На первой странице обложки репродукция картины
Владимира Галацкого «Прощание с домом» 1973 г.
(Из коллекции Л. и К. Бурен).

ТРЕТЬЯ ВОЛНА

Литературный, общественно-политический
и философский журнал

№ 1

Издательство
«Русский культурный центр в Монжероне»
Франция
Февраль 1976

Все права на издание принадлежат журналу
«Третья волна»
и его авторам.

© By «The Third Wave» and its Authors.

Материалы авторов, проживающих в тоталитарных странах,
в том числе в СССР, печатаются без их ведома.

Цена отдельного номера 15 фр. франков.
Стоимость подписки на год — 75 фр. франков.
Пересылка за счет подписчика.

Заказы и рукописи направлять по адресу:

M. Alexandre Gleser.
Château du Moulin de Senlis,
91230 Montgeron, France.

ОТ РЕДАКЦИИ

Название журнала вовсе не означает, что в нем будут выступать представители только третьей эмиграции. Оно говорит прежде всего о том, что «Третья волна» издается ими.

Наша задача — создать печатный орган рождающейся в тоталитарных странах культуры, которая уже не имеет ничего общего с узким соцреализмом и не связана какими-либо предписаниями марксистской идеологии.

Границы журнала, следовательно, весьма широки. Мы приветствуем свободное и оригинальное творчество во всех искусствах. Однако мы не отвергаем и традиций: свободный реализм нам не менее дорог, чем самый отчаянный модернизм.

Выходя раз в два месяца, «Третья волна» даст возможность публиковать свои произведения большому числу писателей, поэтов, философов, искусствоведов. Журнал намерен знакомить своих читателей с последними новостями культурной и общественной жизни.

На обложке каждого номера будет воспроизводиться одна из картин художников-неконформистов.

В разделе «Изобразительное искусство» намечено также постоянно помещать репродукции работ из собрания «Русского музея в изгнании» в Монжероне.

Г е н н а д и й А й г и

УТЕШЕНИЕ: ПОЛЕ

В Образе — в прахе (как в облаке алом):
поля (как в зареве):
поля (как духа):
Ты пребывай
о молитва (бессонница) —
словно окрашиваясь! —
радуя (слабого):

(о из огня его):

долго!

до грусти! —

словно в соборе! —
свободно окрашиваясь:
(зная что будет):
и мысль не приемлющее! —
вечно (как ветер — собор бесконечный):
о независимо:
(ибо без праха):

без столкновения:

поле (как дух).

1967

ИЗ ГОСТЕЙ

Ночью иду по пустынному городу
и тороплюсь
скорее — дойти — до дому,

ибо слишком трудно —
здесь, на улице,
чувствовать,

как хочу обнимать я камни.

И — как собака — деснами — руку —
руками — свои — рукава —

и — словно звуки
прессующей машины,
впечатленья о встречах в том доме,
который я недавно покинул,

и — жаль — кого-то — жаль — постоянно,
как резкую границу
между черным и белым,

и — тот наклон головы, при котором
Словно издали помню себя,

я сохраню до утра,

сползая локтями по столу,
как по воску.

Ю р и й М а м л е е в

ИЗНАНКА ГОГЕНА

(РАССКАЗ)

Молодому, но уже известному в научных кругах математику Вадиму Любимову пришла телеграмма из одного глухого местечка: умирал отец. Любимов, потускнев от тоски, решился поехать, взяв с собой жену — Ирину. В поезде он много курил и обдумывал геометрическое решение одной запутанной проблемы.

Сошли на станции тихим, летним вечером; их встретила истерзанная от слез и ожидания семнадцатилетняя сестра Любимова Наташа, — отец в этом городе жил одиноко, только с дочкой. Сухо поцеловав сестру, Вадим пошел вместе с ней и женой в невзрачный, маленький автобус. Городок был обыкновенный: низенькие дома, ряд «коробочек», дальние гудки, лай собак.

Люди прятались по щелям. Но в автобусе до Вадима долетела ругань. Ругались одинокие, шатающиеся по мостовой фигуры. Несколько женщин неподвижно стояли на тротуаре спиной к ним.

Вскоре подъехали к скучному, запустелому домику.

Ирина была недовольна: успела промочить ноги. Наташа ввела «гостей» в низенькие комнаты.

Опившийся, отекавший врач сидел у больного. Увидев вошедших, он тут же собрался уходить.

— Что возможно, я сделал. Следите за ним, — махнул он рукой.

Матвей Николаевич — так звали умирающего — был почти в беспамятстве.

— Ему еще нет и шестидесяти, — сказал Вадим.

Ирина плохо знала свекра, её напугала его вздымающаяся полнота и странный, очень живой, поросячий хрип, как будто этот человек не умирал, а рождался.

— Отец, я приехал, — сказал Вадим.

Руки его дрожали, и он сел рядом.

Но отец плохо понимал его.

— Наташенька... Наташенька... молодец, ухаживала, — хрипел он.

— Ты, как мужчина, будешь спать с отцом в одной комнате, — заявила Ирина.

Вадим первый раз пожалел, что он мужчина. Ночью Матвей не раз приподнимался и, голый, сидел на постели. Он так дышал, всем телом, что, казалось, впитывал в себя весь воздух. Он действительно раздулся и с какой-то обязательной страстью хлопал себя по большому животу; делал он это медленно, тяжело, видно, ему трудно было приподнимать руку; часто слезы текли по его лицу; но он уже ничего не соображал.

Наконец, Матвей Николаич грузно плюхнулся на бок; и вдруг Вадим услышал, что он запел; запел как-то без сознания, вернее, заныл, застонал что-то своё, похожее на визг резаной свиньи. Но только не с пред-

смертной истерикой, а с небесными оттенками; в этом поющем визге чудилось даже что-то Баховское.

Вадим встал посмотреть, в чем дело, но когда подошел, отец был уже мертв.

Везде стало тихо.

Наутро Ирина сказала про себя: «Быстро отделались». Наташенька плакала.

— Останемся здесь на несколько дней, — решил Вадим. — Успокоим сестру. Может быть, удастся взять её в Москву.

Похороны прошли быстро, бесшумно, как полет летучей мыши. Земля на могиле была красная, мокрая и такая, точно её месили галошами.

В доме Матвея Николаевича стало ещё проще; одна Наташенька рыдала; Вадим, слегка напрягая волю, уже занимался своими вычислениями и про себя очень гордился этим. А Ирина даже на похоронах вязала кофту.

Так прошло три дня.

А поздно ночью в комнату, где спала Наташенька, кто-то постучал; дверь приоткрылась, и вошел Матвей Николаич, её отец.

Когда Наташенька очнулась от обморока, он сидел на кровати и гладил её белой рукой по голове.

— Я жив, дочка, — сказал он, глядя прямо на неё отсутствующими глазами. — Это был просто летаргический сон. Видишь, я только сильно похудал.

— Папочка, как же ты вышел из могилы, — еле выговорила она.

— Сразу же выкопали, дочка, выкопали. Произошла ошибка. Я был в больнице, — каким-то механическим голосом произнес Матвей Николаич. — Ты не бойся. Вот я и похожу.

И он, приподнявшись, неуверенно, как будто гля-

дя на невидимое, прошелся по комнате, но как-то нечеловечески прямо, никуда не сворачивая.

— Я Вадю разбудю, пап, — пискнула Наташа.

— Разбуди, доченька, разбуди, — спокойно ответил старик.

— Вадя, папа пришел, — улыбнувшись, проговорила Наташа, вбежав в комнату Вадима. Ирина крепко спала.

— Ты что, рехнулась, Наташ, — произнес Вадим, спокойно позёвывая.

— Пойди посмотри. Видишь, я сейчас заплачу.

— Э, да тебя трясет. Придется лекарство дать.

Вадим, поискав спички, чтоб закурить, пошел через коридор в Наташину комнату. Сестренка за ним.

Матвей Николаич стоял у окна и ничего не делал; не двигался с места, как статуя.

— Папа... ты!!.. — заорал Вадим, и у него начались судороги.

Он не верил даже в существование галлюцинаций; поэтому он видел то, что — по его мнению — невозможно увидеть; это был почти шок.

Стало выводить его из этого состояния неоднократно повторенное объяснение, которое ровным ледяным голосом давал отец.

— У меня был летаргический сон. Произошла ошибка. Меня сразу же откопали, — повторял он.

Слова «летаргический сон», употребляющиеся в науке, оказали почти магическое воздействие на Вадима; он приходил в себя; лишь щека подёргивалась.

— Ну, мы так рады за тебя, папа, — проговорил он наконец, словно опоминаясь. — Пойдемте к столу... Наташа, надо бы выпить за папино выздоровление.

Наташа быстро вышла в сад, где погреб, за вином.

Вадим, смущенный, стоял у стола; отец был рядом; лунный свет падал на него.

— Это так неожиданно, — теребя сам не соображая что, бормотал Вадим. — Признаюсь, я ничего не смыслю в медицине... Тебя так глубоко закопали... Я математик... Кривизна поверхности...

— Подойди ко мне, сынок, — перебил его старик, правда, без интонации. — Мне было так страшно... Дай, я тебя поцелую.

...Наташенька, взяв из погреба вино, уже подходила к двери своей комнаты, когда вдруг услышала дикий вопль. Сомнамбулически, уронив вино, Наташа бросилась в комнату.

Вадим валялся на полу, а старика нигде не было; Наташенька подбежала к брату; лицо его исказилось, и он прижимался к сестриным ногам; рука металась.

— Он укусил меня, — прошептал Вадим.

Сквозь стон и непонимание Наташа различила, что отец приник, как будто целуя, к голому плечу Вадима; но потом разом впился и укусил его, злобно и непонятно; Вадим от необъяснимости всего этого заорал и стал дергаться, а старик вдруг выпрыгнул в окно.

— Это не он; отец ведь никогда не прыгал в окна, — бормотал Вадим, — тут что-то дико, странно, не то...

Они пошли будить Ирину. В том, что произошло нечто из ряда вон выходящее, Ирину убедило только глупое и истеричное лицо Вадима. Таким она его никогда не видела.

— Вадя, летаргический сон — это чушь, — взволнованно-напряженно проговорила она, внимательно глядя на Вадима. — Всё равно он быстро бы задохнулся в гробу. Как ты на это не обратил внимания.

Просто вы оба перенервничали, откуда срыв... Галлюцинации... они же бывают осязательными...

— А ранка?

— Она могла появиться от нервного потрясения...
Вспомни стигмы...

Вадим утешился: всё, что произошло, получало научное объяснение. Но тут же побледнел: неужели он сходит с ума.

Весь следующий день прошел подавленно.

— Всё это временно, — говорила Ирина, озадаченная, а сама думала: «если бы это произошло с этой слезливой душой Наташенькой — одно дело; ей могло и присниться: но Вадим... с его сухостью, практичностью... Кроме того, ведь Вадим очень здраво любил отца: он почти не переживал на похоронах и потом всё время был спокоен... Это не нервы... Уж не сошел ли он с ума по-настоящему».

Обдумывая всё это, Ирина гуляла по садику и, подкармливаясь пирожками с луком, уже строила планы, как ей проще и выгодней бросить Вадима, если он действительно сошел с ума.

Наташенька плакала, пригревшись на кровати, иногда читала стихи. Она охотно верила, что на нервной почве можно и на луну улететь.

Вадим же был совершенно уничтожен; он чувствовал себя в беспомощности и неразрешимости; и это была совсем не та неразрешимость, с какой он сталкивался раньше, простая и скучная неразрешимость математических задач; он надеялся только на время, которое вынесет его из этого положения... Он просто ждал, пытаясь ни о чем не думать.

Спать легли все вместе, втроем, в одной комнате; Наташа долго не могла успокоиться, но потом, измученная, по-детски крепко заснула.

Под утро, почуввав шорох, Вадим проснулся.

Матвей Николаич, босой, стоял, наклонившись над спящей дочерью; лицо его застыло совсем около наташиной груди; Вадиму послышалось, что он очень смрадно и хрипло причмокивает.

Тогда молодой ученый вдруг начал произносить про себя математические формулы; ему — в дрогнувшем уме — показалось, что от их устойчивой реальности Матвей Николаич пройдет, можно сказать, испарится. Но старик не исчезал, даже совсем напротив.

Как приговоренный, Вадим толкнул Ирину. Увидев зятя, она завизжала. На визг отец обернулся, и они увидели его тяжелый, пухлый лик. Матвей Николаич как-то отсутствующе рванулся и исчез в окне.

Ирина теперь и не обращала внимания на стоны Наташи. Она поглотилась одной мыслью: все они, втроем, заболели массовым помешательством, но самое главное: заболела она.

Наутро они не решились обратиться к врачу. Решено было по возможности скорее ехать в Москву лечиться в «центре».

Вадим стал похож скорее на лешего, чем на ученого, и больше всего боялся потерять свои математические способности.

Но, как ни странно, больше всех перетрусила Ирина; она лежала в саду на траве и гладила свои жирные ляжки; страх перед помешательством пригвоздил её к земле; но и в ужасе она проявляла здравый смысл: эта история сбила её планы, и теперь она уже и думать боялась уходить от Вадима; «кому я такая буду нужна», — мутилось в её нежной голове... Даже травку она испуганно-утробно принимала за галлюцинацию.

...После того, как Матвей Николаич умер, очнулся он у себя в могиле, под сырой и тяжкой землей. И

первое, что старик заметил: он может каким-то странным, непривычно-трудным, но возможным усилием выйти из гроба и этой земли. Словно и он сам, и гроб, и земля стали уже не тем, чем были раньше, до его смерти. Старик пошевелинулся, но ничего не ощутил. Даже когда он вышел из могилы и сел на соседнюю плиту, то почти ничего не почувствовал: его движения стали неподвижны.

Все вокруг изменилось, и в то же время оставалось прежним; две звезды мерцали прямо на него сквозь пелену пространства; но были ли это звезды?! Вероятно, это был уже не совсем тот мир, и не совсем те звезды!

Но ничто не удивляло старика. Что-то замкнулось в нём раз и навсегда для человеческих чувств.

Он мог думать, но как-то формально.

А огромное поле сознания вообще ушло от него; исчезли многие понятия, особенно такие, как Бог, мир, жизнь; другие он помнил, например, «люди», «родные», но отдаленно; их значение было стёрто и совсем не задевало души.

Все прежние, но еще сохранившиеся в нем слова стали, как исчезающие символы.

Старик побрел мимо кладбища. Он видел все прежние деревья, ряды и хаос могил; дальние дома; но всё это приобрело вымороченный, странный вид; как будто в миру появились какие-то новые свойства, которых не было при его жизни.

Как труп, брёл он по опустошенному и выхолощенному миру. По пути ему попались два одиноких прохожих, которые посмотрели на него и прошли мимо. Старик равнодушно отметил, что люди, наверное, видят его так, как будто бы он был человеком, но он видит и понимает их совсем по-другому.

Он не чувствовал никакой, хотя бы просто логической связи между собой и оставшимися людьми; они казались ему существами из другого мира, более далекими, чем раньше — при жизни — казались бы ему марсиане.

Существовал он или нет? Конечно, существовал, но это было ни на что не похожее существование; словно он наполнился каким-то тусклым самобытием, всё время себя снимающим и выталкивающим в пустоту.

Мысли больше не были мощным источником его жизни; тело своё — в прежнем значении — он тоже не ощущал; человеческая речь отодвинулась куда-то далеко-далеко, еле значилась...

Он не заметил, как очутился около своего дома.

И вдруг он почувствовал в себе потребность, первую потребность, которая возникла в нем после смерти.

Она вошла в него сразу, грозно, тихо и неумолимо, как чудовищное, необъяснимое поле реальности. Он и не думал ей сопротивляться; ничему не удивляясь, он трупно пошел через сад, к дому.

Эта потребность была — напиться, напиться до полной потери сознания, человеческой крови, любой, но лучше своих близких.

Но он, однако, не знал: зачем, зачем это нужно делать! Просто он не мог поступать иначе, как будто сосание человеческой крови стало единственной реальностью, существующей на земле. В остальном мир был пуст и мертв.

Осторожно, затаясь, он проник в комнату дочери. И когда она упала в обморок, припал к её голой ляжке, у самой ягодицы, где синела нежная кровеносная

жилка. Надкусив кожу, он, сухо причмокивая, стал пить кровь, и так ясно, как будто уже давно был к этому предназначен. Странно, он не чувствовал при этом никакого удовольствия!

Формально он сознавал, что пьёт кровь собственной дочери, но это знание было такое отдаленное и ненужное, как если бы он знал, что где-нибудь в Австралии идёт дождь.

Наташа очнулась вскоре после того, как он бросил кровососание.

И тут в его мертвую голову пришла мысль объяснить свое появление летаргическим сном. К счастью, Наташа не заметила маленькой ранки на ляжке.

Старик, как мы знаем, монотонно произнёс своё «объяснение»; мысли возникали где-то на поверхности его сознания, и он почти не ощущал их реально, хотя внешне говорил правильно.

Когда пришел Вадя, старик вёл себя точно так же, тихо и приглушенно. Но он обратил внимание на то, что его теперешние, нездешние силы будто бы соответствуют его прежним, физическим силам, хотя, опять-таки, субъективно он почти не ощущает их.

Когда Вадя остался один, старик снова почувствовал упорную потребность; но на этот раз мертвец пустился на хитрость, выдавая кровососание за отеческий поцелуй.

Присосался он так же безжизненно, пустынно. Но оказывается, Вадим не только дернулся, а впопыхах схватил отца за горло, и это была сильная мужская хватка. И тут-то — среди полного безмолвия в своей душе — мертвец вдруг ощутил дикий страх за свою трупную жизнь; он даже почувствовал толчок своего отошедшего сердца. Это было уже настоящее, живое чувство! Извивнувшись, мертвец вырвался из объятий сына и выскочил в окно.

Но этот страх долго не оставлял его.

Каждая разрушенная клеточка его тела содрогалась от желания жить — смрадно и непонятно; это был вопль гниющего, но желающего сохранить себя распада; одинокие, мертвые токи в животе.

Он вспотел и погладил себя по телу; его пот скорее напоминал трупные слезы... Постепенно страх за свою могильную жизнь — единственно доступное ему полуживое чувство, смешанное всё-таки с небытием, — затих.

Он опять погрузился в своё одиночество, в котором ничего не было, кроме абстрактной потребности к кровососанию.

Наконец, он оказался у глухой улочки, с фонарями, уже совсем обычный; он даже позабыл, что с ним произошло. Деревья, домишки смотрели на него неподвижно и парализованно. Лил дождь, но он не ощущал его. По небу проходили скрытые ненужные тучи.

Старик был во власти какой-то трупной бесконечности. Не только себя он ощущал как труп — но и весь мир как продолжение своей трупности.

Но мир не интересовал его. Он заметил, что идёт не к могиле, и неожиданно улыбнулся. Он шел к одному хорошо знакомому дому, где жили его прежние друзья; двое маленьких детей спали там в одной комнате, рядом спали родители.

Оказавшись в палисаднике, он осторожно подобрался к окну.

Вдруг старик по-мертвому вздрогнул: дверь у крыльца приоткрылась, и вышел мальчик лет девяти. Он живописно пошел по лунной дорожке к досчатому туалету.

Старик неслышно последовал за ним и, улучив момент, бросился на него. Мальчик был сразу оглу-

шен или, скорее, парализован от страха; он лежал на траве под мертвецом; его открытые глаза кутенка смотрели на старика, но сознание мальчика сузилось, ушло в одну точку.

Старик пил долго, въедливо шевелясь и дергаясь ногой. Трава вокруг этой возни порядком примялась. Так прошло около получаса. Наконец, старик отряхнулся и встал; мальчишка, мертвый, лежал у него в ногах. Неторопливо старик пошел прочь.

Теперь он знал, куда идти: к себе, в могилу. Он быстро отличил её среди других таких же могил; влез туда — по той же способности, благодаря которой он вылез из неё, — и притих, разместившись в гробу. Вдруг приятный румянец появился у него на щеках; губки сделались красными, налившись кровью; и ногти на руках и ногах, кажется, стали расти.

Самое странное было то, что он не испытывал никакого живого удовлетворения; субъективно это впитыванье и перевариванье было так же мертво, как и кровососание.

Но глаза мертвеца широко открылись, он дышал совсем по-человечески; распух, особенно в брюшке; и даже обмочился под себя кровяной, словно детской, мочой.

Весь день он пролежал в гробу; а ночью опять пошел к родным; это второе посещение было, как известно, неудачным: он не успел напиться наташиной крови.

В следующий раз он вышел к вечеру, ещё было светло; никто не обратил на него внимания, и он спрятался около своего дома, наблюдая. Он ждал, когда Вадим с Ириной отлучатся. Что так тянуло его к дочери?

А его родные, напуганные своим мнимым поме-

шатательством, только что пришли с билетами в Москву; старик терпеливо ждал.

Наконец, Вадим и Ирина вышли пройтись. — «Надо подышать свежим воздухом — это лучшее лекарство», — услышал старик слова Вадима. Они сделали это так эгоистично, что забыли взять с собой Наташу, и она осталась одна, даже не подозревая об этом.

Прождав немного времени, мертвец, чуть наклонив туловище, пошел в дом. Увидев его, Наташа похолодела; по всем её жилам прошел трепет мороза.

Отец подходил к ней с открытыми глазами, в которых были мутная неподвижность и застой. Увидев отца в этой обыденной обстановке, при свете ещё не исчезнувшего дня, Наташа вдруг инстинктивно поняла, что это реальность, а не «галлюцинация», и крикнула из последних слабеющих сил:

— Папочка, папочка, что ты делаешь?!

Старик воспринял эти слова где-то на поверхности своего неживого сознания; и вдруг что-то в нем дрогнуло, надломилось. Он проговорил машинально, сдавленно:

— Деточка... это же не я... не я... это... это...

А что было «это», знал ли об этом сам мертвец!! Но он ещё выговорил: «Я ничего не могу с собой сделать».

В Наташе было встрепенулась искра надежды: ведь произошёл какой-то контакт, какое-то понимание; но всё это произошло лишь в исчезающей, человеческой части сознания старика; лишь оттуда донесся этот слабый знак: «не я»; а внутри... внутри... в глубине его теперешней души он знал, чем стало его «я»; и оно стало дрожью небытия и кровососания.

Поэтому его слова не изменили его действий; произнеся их, он неумолимо приближался к дочери... и впился в неё: Наташа потеряла разум.

Когда Вадим с Ириной пришли, Наташа была уже еле жива. Супруги почему-то чуть не подрались. Наташу на подвернувшейся машине отвезли в больницу, а потом, через несколько дней, перебросили в крупный город, в психиатрическую клинику. Она вышла оттуда без диагноза, формально здоровая, но всё время улыбалась, до конца дней своих.

В дальнейшем Вадим совсем скис; врачи ставили шизофрению; но он просто вдруг отупел математически; это придавило его, как клопа; он стал даже плакать, вспоминал свои «галлюцинации», порывался предложить что-нибудь дельное, но оказывался бессильным, как школьник. В конце концов он опустился, забросил математику и жил дико, грязно и уединенно, жалуясь на неутоленное самолюбие.

Одна Ирина более или менее выкрутилась, благодаря своей животной любви к себе; она быстро бросила Вадима и где-то пристроилась.

Правда, после всего этого у неё до неприличия, до бешенства поднялся сексуальный аппетит, и она отдавалась кому попало, разумно полусуществуя в промежутках между соитиями...

...Между тем старик был раздосадован бегством родных; теперь появилась необходимость искать чужую кровь. После их отъезда он долго бродил, неприкаянный, по перрону, не стесняясь присутствия живых людей.

Следующие два дня прошли для него, как в тумане.

Мальчика, которого старик задушил, громко и помпедно похоронили. Считалось, что его уничтожила местная шпана.

Старик сам немного постоял у могилы после того, как все ушли. Он совсем сморщился и посерел, как опустившая крылья старая птица.

Но ночью он нашел, наконец, объект для кровососания. Это была очень жирная, прожорливая баба лет сорока, которая любила спать на воздухе, в саду, под душистым кленом.

Она спала много, крепко, с вечера, прикрывая лицо томиком Гёте.

Старик приноровился обходиться малым: подкрадывался к ней незаметно, как мышка; и высасывал понемножечку, не теребя, так что женщина не просыпалась. Иногда ей только снились странные, цветные сны. Мертвец считал, что её хватит надолго.

Правда, в первую ночь, когда он уже возвратился и улегся в гроб, его стошнило. Зато больше он уже не лез к её грудям, выбирая более тихие места, у бедер или с бочка.

Взгляд его совсем костенел, пока он сосал. По-своему успокоенный, старик некоторое время не чувствовал «потребности», особенно днем. И тогда он существовал, как в заколдованном круге, в тишине, и очень опустошенно. Вскоре у него появилась глупая привычка прогуливаться по городу, даже по утрам.

Вряд ли кто-нибудь мог бы теперь его признать: после отъезда родных лицо его совсем изменилось, приобретая жуткое, законченно неземное выражение. Однако, один, приехавший с Севера, земляк, не слышавший о его смерти, чуть не узнал его, раскрыв руки для объятий: «Матвей Николаич... батюшки... Как ты переменялся!» Но старик так посмотрел на него, что земляк похолодел и пробормотал, что ошибся.

Иногда мертвец заходил в библиотеку или разговаривал с девочками. Он был весь во власти какого-то бесконечного отсутствия и реальности небытия, насколько это можно себе представить. Девочки не могли с ним долго беседовать: казалось, он дул им

в рот небытие. Они капризничали и плакали. Но он никак не мог понять, живут они или нет.

В библиотеке он выбирал книги наугад; чаще всего ему попадался Кальдерон. Он немного прочитывал, чуть улыбаясь; но всё написанное казалось ему происходящим на луне или в спичечной коробке. Всё было маленькое, потустороннее и нередко принимало характер обратного действия; как будто к обычной земной реальности присоединялась ещё другая, непонятная, и от этого всё происходящее имело уже другой, сдвинутый, не наш смысл.

Точно таким же он чувствовал все остальное, нечитаемое. Даже собачий лай был закутан в плотную оболочку иного смысла. А в себе он иногда чувствовал икание, только это было не физическое икание, а икание пульсирующего несуществования. Взгляд его то мутнел, то становился яснее. Но эта ясность ничего не меняла в мире.

Харкая, он удалялся к себе, в могилу, но уже странным образом хотел так жить, жить в самодовлеющей полутрупности.

Лишь мутное ощущение, что это еще не все, что с ним многое ещё произойдет неизвестное, тревожило его.

Как-то, прогуливаясь по городу, он остолбенел: вдруг увидел двух существ, внутренне похожих на него.

Они шли прямо по улице, друг около друга, и он их выделил среди обычной суетности по мертвому взгляду и особым, безучастным движениям. Подошел к ним и сухо спросил:

— Мертвецы?

Тот, который был побольше, улыбнулся и сказал меньшему:

— Этот наш, оттуда. Разве не видишь?!

— Михаил, — представился меньший.

— Николай, — представился больший. Не говоря ни слова, пошли вместе дальше.

Вышли за склады, где красная стена и бревна.

Присели рядом. Молчание длилось долго. Старик был безразличен даже к себе подобным, но исчезающим умом своим удивился: «Нас много... значит, мы — целый мир!»

Большой мертвец держал в руке портфель.

— Я летел сюда на самолете, — произнес он. — Говорят, здесь хорошие места.

— Я тоже в этой округе недавно. Обжился в соседней деревне, — добавил меньший.

— А где ваши могилы? — равнодушно спросил старик.

— Не всё ли равно, — ответил Николай. — Ты много думаешь или полностью ушел? — обратился он к старику.

— Куда ушел?

— Ну что, не знаешь? — улыбнулся Николай. — Туда, где есть одно нет.

— А я много думаю, — вставил другой, Михаил, — но мои мысли совсем увязают там, где есть одно нет. Я теперь не понимаю их значения. Они мелькают и нужны, чтоб только оттенять то...

— Дурак, — перебил старик. — Я уже совсем не думаю. Оно овладело мной полностью. И это лучше, чем раньше, при жизни...

— У меня тоже нет мыслей, — продолжал Николай. — Если и появляются, то это просто слабоумные, распадающиеся огонечки, через которые я еще вижу ненужный мир.

— Как ладно говорит, — произнес Михаил, — ведь Коля был писатель.

— Значит, дурак, — сказал старик.

Опять помолчали. Летали птицы, уходя в жизнь. Где-то стонали гудки.

— Ишь, луна какая, — проговорил, оскалась на небо, Николай.

— Много мы сегодня говорим. Голова кружится, — процедил Михаил. — Пора жить своим.

— А когда я сосу кровь, я кажусь себе цветком. Только железным, — не выдержал Николай.

— Ну, хватит, ребята, — прервал старик, поднявшись. — Расстанемся.

Мертвецы встали. И пошли в разные стороны, кто куда.

Лёжа в могиле, старик мочился. Но он не чувствовал этого. Что-то укачивало его, и видел он за этим концом ещё и другие концы.

Дня через два Николай поймал старика у кинотеатра.

— Пойдем, с кем я тебя сейчас познакомлю. — прогнусавил он.

Старик пошел за ним, и на скамейке, в уютном уголке, под зелеными шумящими деревьями увидел Михаила, который сидел, положив ногу на ногу, и с ним ещё двоих, тоже, повидимому, мертвецов.

Один-то оказался просто мертвечонок, дитя лет тринадцати. У него были оттопыренные, большие ушки, и он смрадно, до ушей улыбался, глядя на старика.

«Этот свой», — подумал старик, но второй незнакомец озадачил его. Он был живой; это ясно видел «Матвей Николаич»; и от отвращения его пробрала трупная дрожь; но на лице живого виднелась какая-то обреченная, сдавленная печать.

— Кто это? — тревожно спросил старик.

— Самоубийца, — угодливо пояснил Миша. — Будущий, конечно. Но неотвратимо, и по судьбе, и по

желанию его так выходит. Он бы кончил с собой давно, да вот с нами познакомился. Хочет немного погодить. Вертер эдакий.

Миша, будучи мертвецом, мог говорить языком писателя. Коля же, при жизни писатель, не раз заговаривал по-дикому и ублюдочно. Всё это было на поверхности, ведь суть их слишком удалилась от этой жизни.

— Учти, как себя... старик... Самоубийц мы не трогаем... это табу, — сказал Николай.

Самоубийца, смущенно улыбаясь, покраснев, привстал.

— Матвей, — мутно глядя на него, произнес старик.

— Саня... Если бы не ваш брат, то давно бы повесился, ей-богу, — засуетился самоубийца. — Никогда не встречал такого хорошего общества. Как в гробу. Всю бы жизнь на вас глядел.

— Немного истеричен. Плаксив. Чувствуется, из живых, — пояснил Миша.

— Зато Петя, наш Питух, хоть из детей, а мертвенькой, — костяным голосом пропел Николай, — даже из глаз пьет кровь. Петь, покажись.

Петя выглянул из-под бока меньшего мертвеца и молча улыбнулся.

— Очень смущаюсь я, что из меня после смерти получится... оттого и суетлив, — вмешался, опять покраснев, самоубийца. — Вот если б как вы стать, то есть жить небытием... А то вдруг просто «нуль» получится, в буквальном-то смысле... Вот конфуз... Не хорошо, — блудливо бегая глазками, произнес он. — Или не туда угодишь... Или ещё что... Вот на вас только гляючи и умиляюсь: не всех людей загробные ужасы ждут... Утешаюсь, можно сказать...

— Пошли, ребята, в лес, — прервал Михаил, — ско-

ро все слова забудем. И так с трудом говоришь, как заколдованный.

Брели молча, к медленно заходящему солнцу. Петя, щелкая зубами, — эдакий детский трупик — опережал всех, бегая по полю и срывая полевые белые цветочки.

— Неужели он понимает, что делает? — спросил самоубийца у Николая.

Вдали виднелся скрытый, точно загримированный, лес. Щebetанье птиц, звон стрекоз и кузнечиков, порывы ветра — всё было, как предсмертный стон больного, и далеко, далеко.

А старик, от всего мира ушедший, вдруг почувствовал, что ему не по себе даже среди своих. Но он шел, замкнувшись в небытии.

Пришли на поляну. Расположились.

Николай, когда садился, как-то мертво, в пустоту, улыбнулся.

— Устал я от слов, — проговорил Михаил. — Разве это веселие? Надо что-нибудь своё, трупное.

Старику же стал неприятен Петя: он катался по траве, как бесенок, подбегал то к одному мертвецу, то к другому и дергал их за ухо. Но сам не получал от этого никакого удовольствия, и взгляд его был тяжелый, недетский, как у гиппопотама.

Впрочем, старику показалось, что у мертвечонка сквозь его неживые глаза пробивается всё-таки нахальство.

— Ну, споем, — пробасил самоубийца.

Оказывается, под мышкой у него торчала гитара; старик раньше и не заметил этого.

— Пусть Петя, соло, — произнес кто-то из мертвецов.

Мертвечонок сел в центр круга; всюду на него смотрели друзья. Вдруг Петя запел. Рот его разевался

до ушей, обнажая недетскую пасть; и было странно, что у трупа такой подвижный и раскрывающийся рот; оттопыренные ушки его раскраснелись от прилива ранее высосанной крови; личико он поднял вверх, к Господу; неживые глазки прикрыл и пел надрывно, с трудом, даже расширялись мертвые жилки на шее.

Что он пел, было непонятно; кажется, советские песни; но не всё ли это было равно?

Мертвецы сидели вокруг молча, насупившись, и словно застыли в нечеловеческом ожидании самого себя, мертвого. Между прочим, ходил слухок, что Петя единственный среди всех — позволял себе садизм при кровососании. Особенно по отношению к грудным младенцам.

Остальным даже садизм был не нужен.

Сейчас все они устали от глупого человеческого языка, от болтовни, которой они обменивались в новинку, и цепенели, цепенели и цепенели.

Мертвечонок неожиданно бросил петь, пусто и ни с того, ни с сего. И вдруг заплакал мертво, сжато и сумасшедше, обнимая руками трупное личико.

О чём он плакал? Он сам ничего не знал об этом, но уж, конечно, не о своей прошлой, живой жизни.

— Спляшем? — предложил самоубийца.

И вдруг все точно сорвались, и заплясали под остервенелый звон гитары. Ай-люли, ай-люли, ай-люли, лю-ли, лю-ли. Плясали все, извиваясь, поднимая вверх и руки, и ноги. Ай-лю-ли, ай-лю-ли.

Казалось, парализованные деревья качаются вместе с ними.

Однако ж это не был человеческий пляс, а пляс небытия: они даже не ощущали своих движений, подпрыгиваний и своего бешенства; но «что-то» всё-таки плясало в них; это было их существо: комок небытия, который они непостижимым образом ощущали, не-

подвижный писк исчезновения, трупная бесконечность; и всё «это» истерически тряслось в них, завывая и подплясывая, кружась вокруг себя и поднимая в никуда ручки.

Мертвое болотце тусклого небытия чмокало в их телах, похожих на дым; оно по-трупному попискивало и, обреченно веселясь, обращивалось в самую себя. Мира не было. Некоторые из них попадали; потом вставали; Николай провалился в канаву.

Но их «физическое» положение было само по себе; все они превратились в единый визг небытия, всю несущийся по их трупному существованию; небытие пищало, выло, улюлюкало, хохотало и неожиданно сморщивалось, застывая. Даже листья деревьев стали как могильные сущности. Мертвечонок притоптывал ножкой.

Между тем самоубийца уже кончил играть; но веселие продолжалось.

Наконец, незаметно для самого себя, старик отошел немного в сторону, в лес; он уже уgomонился и брёл просто так, около кустов и деревьев; шелуха шишек и листьев посыпала его мертвую голову. Лучи солнца пробивались сквозь чащу.

Вдруг ему захотелось испражниться; как раз этой ночью он чересчур много напился крови; очевидно, часть состава высосанной крови иногда выделялась через трупный полукал.

Он присел у большой ели, под кустом, совсем, как живой человек; затих.

Вдруг, откуда ни возьмись, появился самоубийца; остолбенев, он смотрел на испражняющегося мертвеца.

— Так ты жив! Подлец! — заорал он. — Ты гадишь, значит, ты жив!

Лицо его покраснело и подёргивалось, точно его ударили по щеке или отняли самое святое.

— Ренегат! — закричал он и бросился к старику.
— Шпион... Живая сволочь...

Мертвец не успел опомниться, как самоубийца налетел на него; старик дёрнулся и вдруг почувствовал, как острый, огромный нож входит ему в грудь.

И тут он завопил, на весь лес, ещё сильнее и громче, чем тогда, когда бежал от сына; завопил по-живому, в утробном ужасе за своё мертвое существование; дёрнулся ногой, а по лицу уже стекали трупные слезы, и вдруг, сквозь неживые остекленевшие глаза его, выпученные от страха, глянул призрак человеческого сознания... И наконец что-то оборвалось... И старик услышал внутри себя пение, и увидел надвигающуюся необъятную полосу, растворяющую в себе весь мир... Его душа уходила в новую, неведомую сферу бытия...

На земле остался теперь уже навеки недвижимый труп: но лицо его уже не было таким застывшим, как при мёртвой жизни старика; оно было искажено судорогой человеческого страха и надежды...

Но кто может сказать, что будущее станет лучше настоящего? Ведь нити находятся вне рук человеческих.

Москва. 1964 год.

Из архива В. Галацкого.

Евгений Терновский
СТИХОТВОРЕНИЯ



Когда надо мной пропоют литию
И в руки остывшие вложат
Иконку, хранившую память мою,
Меня ты запомнишь, быть может.

Пускай не нарушит надменного сна
Ни плач, ни слова, ни поклоны.
Когда бы молитвы твоей белизна
Коснулась души обреченной!

Я буду суровым, усталым, простым,
Как будто простил и забылся.
Меня никогда ты не знала т а к и м .
Таким я тебе только снился.

Ты вспомнишь, ты скажешь:
«Он горько любил,
Хоть, может любви и не ведал.
Но он никогда никого не сгубил,
Не выдал, не проклял, не предал!

О Боже, в селениях райских, где несть
Ни горести, ни воздыханья,

Верни ему то, что мерещилось здесь
Посмертное существованья —

Закаты в последние дни сентября,
Последней малиновки пенье
И полузамерзшего снегиря
В метели на ветке сирени!

Акафисты в церкви полупустой
Святителю Николаю,
Что было печалью и красотой,
Которые не вспоминаю.

А больше всего — ту российскую даль,
То плачущее пространство,
С которых начнем мы с тобой, о печаль,
Посмертные наши мытарства!»

Два стихотворения о смерти Б. П. Ярославова

1

Отныне — одному тебе в угоду —
Унижен, одинок и незаметен,
Храня твоих воспоминаний ворох,
Где каждое чем ярче, тем страшней, —

Я буду жить, добрея в непогоду,
И улыбаться старикам и детям,
И узнавать в лицо людей, которых
Ждет смерть, быть может, близкая твоей.

Да, смерть проста и боль неповторима.
Не называй отныне милосердным
Того, кто шел к тебе — как сходит летом
На землю сумрак в золотой пыли.

Не праведник — но только тень от нимба,
Раздумавший существовать бессмертным,
Задумавший — перед апрельским светом,
Веселым солнцем — выбрать горсть земли.

2

А у смерти дорога ровная,
Черноземная даль покатая.
И померкла лазурь церковная,
Разошлась земля виноватая.

И слюдою, и глиной розовой,
И серебряным сном песчаника.
И легла над тремя березами
Неизбывная тень отчаянья!

И сомкнулась, неумолимая!
Покатилась во тьме неистово!
Я ведь жизнь у Бога не вымолил.
Боль предсмертную я не выстоил.

1971

ФИЛОСОФИЯ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ПУБЛИЦИСТИКА

Н. Т.

П Р И З Р А К С О З Н А Н И Я

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ АНАТОМИЯ ИСКУССТВА

Свою работу я назвал «Анатомией искусства». Мне нравится анатомия. Но я не считаю, что анатомией можно чего-то достичь. Тем более в искусстве. Именно поэтому я назвал работу «Анатомией».

Я прекрасно сознаю, что усилия мои похожи на усилия того индийского мудреца, который расколол себе череп, чтобы увидеть мысль. Но поскольку я раскалывал череп не себе, а искусству, мне повезло несколько больше, чем тому мудрецу. Я, по крайней мере, убедился, что червяки там не ползают.

Если мне удастся доказать это и вам, мне будет, конечно, немного грустно оттого, что я стал дежурным хирургом, но я надеюсь утешиться тем, что мои ставки повысятся.

Нам предстоит рассмотреть следующие вопросы:
во-первых — вопрос о месте искусства среди других отраслей человеческой деятельности;

во-вторых — о месте содержания в искусстве и о том, чем отличается содержание искусства от содержания вообще;

и в-третьих — о месте автора в искусстве вообще и в эстетическом суждении в частности.

Р А З Д Е Л I

Приступим к первому.

Испокон века человеческую деятельность делят на четыре рода: деятельность тела, деятельность разума, деятельность души и деятельность духа.

Если оставить деятельность тела для врачей и работников общественного питания, остальные три деятельности будут представлять ту совокупность, которую принято называть сознанием.

В отношении деятельности разума и деятельности души разногласий обычно не возникает. Разуму отдается наука, душе — философия.

Идеал разума — истина, идеал философии — справедливость.

Наука, при всей временной неистинности положений ее, не знает внутренних противоречий — она е д и н а . Полагают, правда, что существует и партийная наука. Но сегодня действительно трудно кого-нибудь убедить, что таблица умножения может быть рабоче-крестьянской.

Единство науки основано на единстве ее принципа — логике. Логика — та пуповина человечества, которая лишает нас индивидуальности, но позволяет общаться друг с другом.

Наука решает элементарный, многократно повторяемый вопрос. Вопрос «Что». Что происходит?

Философия решает синтетический, возникший из многократно повторяемых вопрос. Вопрос «Почему». Почему происходит?

Хотя деятельность души и выливается всегда в

одно — в философию, философия не едина. Не едина, потому что души различны.

Все души стремятся ответить на главный вопрос философии «Почему». Но каждая душа отвечает по-разному. Многие души вообще не отвечают, а только спрашивают.

Если философия отвечает на вопрос «Почему», такая философия будет разумной, рационалистической.

Если такая рационалистическая философия отвечает на вопрос «Почему», исходя из того, что мир устроен по образу и подобию человека, — эта философия будет идеалистической.

Если же на вопрос отвечается, исходя из того, что сам человек устроен по образу и подобию мира, — такая философия будет натуралистической.

И та, и другая философия предполагают гармонию между миром и человеком. И та, и другая верят в совершенство мирового устройства и торжество справедливости.

Если же философия не отвечает на главный вопрос «Почему», а только спрашивает — такая философия считается абсурдной, иррационалистической.

Иррационалистическая философия считает, что мир и человек устроены каждый сам по себе, что они несопоставимы, что и тот, и другой живут своей замкнутой жизнью.

Человек, замурованный в своей жизни, достоверно ничего не может знать о жизни мира. Мир для него за семью печатями. Он знает только одно, что мир существует. Знает благодаря тому, что постоянно испытывает сопротивление мира.

Иррационалистическая философия также полагает

справедливость. Но отнюдь не всеобщую. Только личную. Справедливость без всякого торжества.

Три философии эти дают три различные справедливости:

справедливость натурализма — это справедливость силы, когда прав победивший;

справедливость идеализма — это справедливость рассудка, когда прав все предусмотревший;

справедливость же иррационализма — это справедливость совести, когда прав исполнивший свой долг.

В общем, три эти справедливости — символы трех душ: души хама, души классного наставника и души Дон Кихота. На этом и оставим пока души, чтобы обратиться к духу.



Итак, дух — последняя и высшая ступень сознания. Здесь нет единогласного признания монополии. За эту ступень борются все — и философия, и религия, и искусство, и даже наука.

Что же она такое — эта ступень — и кому она действительно принадлежит?

Сущность ее обнаруживается в самом привычном сочетании «сила духа».

Дух — это сила. Не природная сила, а человеческая. Не физическая, а духовная.

Шопенгауэру казалось, что он развенчал дух в своей антигегелевской философии воли. Но Шопенгауэр сражался в сущности не с духом, а лишь с интеллектом, с разумом. Да и гегелевский дух был не дух, обладающий реальной силой, а разум, обладающий лишь правом силы — логикой. Так что спор между Гегелем и Шопенгауэром — это, по сути дела, не спор

между «духом» и «физиологией», а спор о полномочиях разума. Гегель считал, что разуму принадлежит «Все» — Шопенгауэр считал, что разуму принадлежат лишь профессорские головы.

Духа Шопенгауэр не разбил. Он и не мог разбить его, потому что никогда не выступал против силы духа — против веры. Он посмеивался над верой, как над доморощенным обманом, суеверием. А сам своей верой в слепую волю природы, собственно, открывал дорогу другой вере — вере в слепую волю сознания, т. е. вере в дух.

Главной задачей Шопенгауэра было преодолеть дуализм — дух и тело. Хотя его и считают иррационалистом, он преодолел дуализм весьма разумным путем — представил, что человек устроен по образу и подобию мира. Сделал он это, так сказать, наизнанку. Сперва сказал: в человеке неоспоримо одно — желание, воля — все остальное зависит от этой воли. Затем сделал тривиальный ход: человек есть продукт природы. Нужно же было ему отделаться от дуализма. Ну а дальше провел параллель: если человек функционирует по принципу воли, стало быть, и природа подчинена этому принципу.

Заключение было готово — вся человеческая деятельность, и сознание в том числе, только суть природная воля. Слепая и неодолимая.

Шопенгауэр и не предполагал, что где-то между природой и человеком наступает разрыв, таинственный скачок, вечное «Почему». Что после этого скачка человеческая воля уже не похожа на природную волю, и даже, напротив, оказывается антиподом ее.

Итак, дух есть воля сугубо человеческая — антипод природной воли. Дух — это тот закон, который человек навязывает природе.

Снова оказываемся мы перед дуализмом. Перед

несоответствием человека и природы. Перед стремлением человека одолеть эту дисгармоничность. Подчинить природу гармонии своего «я». Короче, мы оказываемся сразу перед двумя волями:

перед волей к жизни — Шопенгауэра, и перед волей к власти — Ницше.

Воля к власти отнюдь не вытекает из воли к жизни, и отнюдь не солидаризируется с ней.

Воля к жизни — это волеизъявление природы. Собственное волеизъявление человека не может быть ничем кроме воли к смерти. Духовность, доведенная до логического конца, — это отказ от природы, от жизни — физическая смерть.

Фрейд гениально подметил, что человеку свойственен не только природный инстинкт сохранения рода, но и другой инстинкт — инстинкт смерти. Он не разработал этот инстинкт. Но сущность его близко подходит к духовной.

Десятки исторических и поэтических примеров можно привести в подтверждение взаимосвязи духа, власти и смерти.

Вспомним, что у индусов вместе с богом возрождения Вишну существует властный и почитаемый Шива — бог смерти. Байроновский Люцифер, символ высочайшего духа, несет смерть и произносит великодержавные тирады:

«Чему завидовать в пределах тесных рая
Владыке беспредельного пространства».

Принц Сакия-Муни начинает свое поприще Будды с того, что решает раз и навсегда уничтожить жизнь, поскольку видит в этом единственный способ властвовать над болезнью, старостью и смертью.

Стоики Греции и Рима считали себя свободными

людьми, презирали природу и богов. Высшей степенью своей свободы они признавали свободно избранную смерть.

Примеры достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что дух — это восстание «Я» человека против «Оно» природы. Восстания не останавливаются ни перед чем, даже перед смертью.



Там, где дух подымается против природы, но не доходит до смерти, он творит новую природу, духовную — не естественную, а и с к у с с т в е н н у ю .

Эта искусственная природа может быть либо религией, либо артистикой.

В сущности, разделение это условное, потому что религия и артистика — это только две стороны единого элемента — духа, или точнее, веры — слепой преобразующей воли сознания.

Религия — это внутренняя, если хотите, метафизическая часть веры, артистика — это физиология ее.

Религия — глаза духа, искусство — его руки.

Религия дает установку на то, каким видеть человеку окружающий мир. Артистика же непосредственно осуществляет эту установку, конкретно преобразует мир, создавая из разрозненных элементов его новые реальности.

Эти реальности, говоря мертвым языком науки, не имеют модели в природе. Моделью для них служит религия. Религия и артистика не могут существовать друг без друга. Религия без артистики — это уже не вера, а лишь одно голое во-

леизъявление, отрицание, неповиновение, д у х п р о т и в о р е ч и я .

Артистика без религии — это уже не искусство, а лишь один произвол, деформация, антипредметность, д у х р а з р у ш е н и я .

Неэстетическая религия и атеистическое искусство убивают самих себя, отбирая у духа возможность компромисса с миром. Они ставят дух перед альтернативой: либо убить себя, либо убить жизнь.

Существует мнение, и не случайное, что уже в искусстве жизнь погибает, по крайней мере, поэтически.

Гильберт и Кун, авторы известной «Истории эстетики», ссылаются на Стефана Георге, который описывает, как император Альгабал строит целый искусственный мир —небо, реки, луга, но не может вырастить в своем заколдованном саду «темный цветок жизни».

Сколько знает история, религия и искусство существовали н е р а з д е л ь н о — иначе и не могло быть. Раздельно — они только возможности, так сказать, п о т е н ц и и д у х а . Так же как, например, голос и мотив — потенциалы песни. Чтобы песня полилась, необходимо их слияние. Чтобы полилась песнь духа, необходимо с л и я н и е р е л и г и и и и с к у с с т в а .

Если бы мы стали спорить, что первично — религия или искусство, — это напоминало бы спор о курице и яйце

Можно, конечно, сказать, что буддийский храм появляется как реакция на Великого Будду. Но можно сказать и обратное, что строитель постигает Великого Будду, воздвигая величественный храм.

В любом случае очевидно одно — художником движет вера в то, что будет произведено н е ч т о

более значительное, чем может предложить ему природа. Это и есть генетическая сущность искусства.

Здесь следует отметить тот момент, который у Канта зафиксирован как категория незаинтересованности, бесполезности, чистоты эстетического восприятия.

По ходу нашего рассуждения могут заметить, что если искусство — это создание новой реальности, то ведь и плотник создает новые реальности и тоже из элементов природы.

Во избежание подобных недоразумений следует помнить, с чего мы начали, — с того, что заботы тела оставили врачам и кухаркам, поскольку они, эти заботы, свидетельствуют о воле к жизни, а не о воле к власти.

Но мы не можем все-таки, подобно Теофилю Готье, сказать, что искусство бесполезно вообще. Как и ремесло, оно тоже предполагает свою пользу. Но пользу не телу, а духу. Оно не избыточный продукт утонченного сознания, оно неотделимый элемент всякого активного сознания.

У романтиков второй половины XIX века было довольно тенденциозное представление о полезности. Они называли утилитарным то, что способствовало духу буржуазии, и бесполезным то, что способствовало их собственному духу.

Вот одно из заявлений Оскара Уайлда:

«... первое условие критики состоит в том, чтобы критик признал, что область искусства стоит совершенно отдельно и совершенно в стороне от сферы этики».

А вот другое его заявление:

«Если мне удастся создать хотя бы одно прекрасное произведение искусства, я буду в состоянии ли-

шить злобу ее яда, трусость ее жала и вырвать с корнем язык, выражающий мне презрение».

Забавно, не правда ли?

Если, конечно, «вырывать чей-то язык» — не этика, тогда действительно — «Да здравствует «чистое искусство»!

Здесь мы, однако, опять ощущаем определенную опасность либо опустить искусство до ремесла, либо поднять ремесло до искусства.

Недавно в «Вопросах философии» была опубликована любопытная статья под названием «Воображение и познание». Авторы статьи утверждают, что сознание не может пассивно отражать мир, что сознание всегда фантазирует. Претензии художников на некое особое творческое воображение якобы необоснованы.

Позиция авторов актуальна и интересна. Их задача — подорвать теорию отражения, запрудившую психологию. Но вместе с водой они действительно выплескивают и ребенка.

Утверждая, что вся сознательная деятельность человека есть фантазия, они и гвоздя нового не изобретают. Вся современная философия прагматизма построена на этом.

Ницше еще до прагматистов говорил: «Истина — род заблуждения, без которого определенный вид живых существ не может существовать». Что есть ницшевское сознательное заблуждение, если не фантазия.

Я не любитель глубинных исторических обоснований. Попытка объяснить, например, жизнь Экзюпери жизнью какой-нибудь сент-шимпанзе кажется мне не только убогой, но и принципиально неверной. Но часто способ этот оказывается единственным, до-

ступным оппоненту. И к нему в какой-то степени привыкаешь.

Когда волосатый наш предок взял палку и привязал к ней камень, спору нет, он сделал определенный скачок — в природе ведь нет палки с привязанным камнем. Но в природе все-таки есть сучья и кости, точь-в-точь похожие на палку с привязанным камнем. Когда же предок, прежде чем идти убивать своего приятеля, откладывает в сторону свой доморощенный топор, берет палку, рисует на ней носик, ротик, оборотик, бросает ее в огонь и, чувствуя, что теперь-то он наверняка убьет приятеля, берет свой топор и идет убивать — тогда это действительно скачок.

Ведь в природе нет этому аналогии. Никогда предку не приходилось наблюдать, чтобы сожженная дровяшка или даже сожженный человек убивали другого человека — и все-таки он это делает. Он не только вытаскивает этот способ из самого себя, не только материализует исключительно свое желание, дух, — он еще и пренебрегает своим «природным оружием». Топор для него, скорее, атрибут, завершающий ритуал, чем орудие смерти.

Поистине, поговорка «На Бога надейся, а сам не плошай» появилась как гримаса другой поговорки — «На себя не надейся — Бога не забывай».

Весь вопрос в том, о какой «надежде» идет речь. Если, скажем, о надежде забить гвоздь или защитить диссертацию, то здесь, в пору пневматического молотка и научно-исследовательских институтов, Бог действительно ни при чем. Если же речь, например, о надежде разглядеть истину среди всеобщей лжи, или не потерять совесть среди всеобщего хамства — тогда без Бога не обойтись. Так же, как не обойтись и без искусства.

Если мы действительно перестанем дифференцировать фантазию. Если волшебная сказка и квартирная сплетня потеряют свои грани — мы скатимся к голому, недискретному эмпиризму, результатом которого будет однополнейшая мешанина фактов.

Существует художник и существует маляр. Выявлять общее у того и другого — значит возрождать наивный релятивизм просветителей. Релятивизм сам по себе немощь, а наивный — немощь к тому же опасная, немощь, берущая на себя санкции всеобщей значимости. Такой релятивизм допустим в один-единственный момент — в момент подрыва догмы.

На этом его просветительство кончается. Принимать его всерьез нельзя.

Речь идет о принципиально различных способах человеческого созидания. Способы эти лишь по недоразумению названы одинаково «воображением». Один — это созидание подражания. Другой — созидание творчества.

Телевидение и космические ракеты — это лишь способ усовершенствования природы, подражая ей самой.

Христос, Бах, Бергман — это способ создать антиприроду.

Не было в искусстве нелепее и вреднее теории, чем теория подражания. Аристотель — физик, а не поэт по натуре — вдолбил в эстетику свою физиологию так, что она до сих пор — основное оружие реализма.



РАЗДЕЛ II

Итак, очертив сферу искусства, переходим непосредственно к структуре его, к пресловутым — форме и содержанию.

Прежде, однако, необходимо подчеркнуть, что разговор наш станет пустым, если мы постоянно не будем помнить следующее — искусство всегда существует в трех ипостасях, каждая из которых одинаково имеет право называться искусством.

т в о р ч е с т в о ,
т в о р е н и е ,
с у ж д е н и е .

(т. е. автор, произведение, зритель).

Это, кажется, хрестоматийная истина. Однако, несмотря на всю очевидность ее, истиной этой пренебрегают, как только угодно.

Возьмем такую фразу:

»По-моему, этой картине автор должен был дать больше света«. Звучит как норма. Удивления, по крайней мере, не вызывает. И на редком вернисаже не услышите вы подобный пример авторитетной около искусства болтовни.

Вдумайтесь:

— «по-моему»... — стало-быть, кто-то судит;

— «автор должен»... — судит о том, о чем не судят. Творчество — талантливое или бездарное — процесс неразложимый и неотчуждаемый;

— «этой картине дать больше света»... — если этой картине дать больше света, э т о й картины уже не будет, будет т а .

Возможно, картине действительно не хватает света. Но картина не письменный стол, который можно модернизировать, усилив настольную лампу. Даже горбатого можно исправить — могилой. Горбатая же картина навеки останется такой.

Мы привыкли не замечать подобного ералаша суждения, относя его на счет погрешности стиля. Говорящий де имеет ввиду, что сам бы он написал картину по-иному. Но заметим, что подобные «погрешности» случаются исключительно с теми, кто не имеет отношения к творчеству.

Художник или даже дилетант скажет: «Разве так можно писать! Чего он тут натемнил». Это в крайнем случае. Чаше же всего скажет просто: «Недотянул, перебрал» — или что-нибудь в этом роде. Так что это отнюдь не погрешность стиля. Это погрешность мышления. Порой неизбежная, но тем не менее непростительная. Простить ее можно разве что искусствоведам, для которых все, что меньше трех слов, — неотесанное мычание.

Во избежание недоразумения сразу поясним — искусство, структуру которого мы будем определять, — средняя ипостась — т в о р е н и е .

Если принять за аксиому, что творчество — это г о л о с д у х а , тогда творение будет г р а м м о ф о н н о й п л а с т и н к о й с записью этого голоса.

Творчество почти всегда о т д е л е н о в о в р е м е н и от творения. Поэтому творение имеет

свою застывшую во времени форму. В случае с «голосом» — форму диска.

Имеет также обусловленное спецификой записи содержание — в нашем случае — пластмассу.

Разумеется, не будет двух мнений о том, какое отношение пластмасса и диск имеют к искусству. Мы знаем, что диск можно с успехом заменить лентой, а пластмассу — ферромагнитом, и ничего не изменится.

Здесь, кажется, всем все ясно. Путаница начинается тогда, когда диск, например, становится сюжетом, а пластмасса, скажем, — характером.

Тут, вдруг, для «ценителей искусства» вещь превращается в эстетическую пыль. Пыль застилает глаза, да так, что искусства они уже не видят. Видят только пластмассу и диск. Возьмется только с ними.

Из одной лишь потребности фиксации, из сюжета возникает жанр — чем не форма для искусства! Комический, если кто-то страдает за неправое дело; драматический, если страдает за правое, ну, а если не только страдает, но и погибает, тогда, конечно, трагический. При случае можно и все вперемежку.

Раз есть форма, она не должна оставаться пустой — здесь посядут характеры. Из них приготовят содержание.

Онегин в 26 лет охладел к жизни — пожалуйста: духовное обнищание столичной аристократии.

Рахметов на гвоздях спал — извольте: моральное превосходство разночинной интеллигенции.

Скажут, пасквиль. Школьные учебники мусолите. Школьные ли?

Был такой режиссер Иван Пырьев. Царство ему небесное. Был он не школьником. Почти что акаде-

миком. Чем-то вроде Ломоносова — и оды императорам сочинял, и цветные стеклышки делал.

О покойниках не говорят плохо. Но о Пырьеве можно. Потому что любой плевок в кино обязательно в Пырьева попадет. «Свинарка и пастух» — он, «Кубанские казаки» — он, «Идиот» — тоже он. В общем, г е н е р а л и с с и м у с .

И захотелось генералиссимусу быть «владычицею морскою», чтобы жить ему в «окияне мудрости», и чтобы на посылках у него был не кто-нибудь, а с а м Федор Михайлович. Но Бог правду видит, и помирает тов. Пырьев, 67-ми лет от роду, в расцвете творческих сил. Помирает, не завершив главного и любимейшего своего детища — «Братьев Карамазовых».

Недавно стало известно о дальнейшей судьбе этих многострадальных братьев. Теперь в них впряглась уже целая коллегия. Не знаю, куда занесут их коллегиальные «пристяжные», но куда напутствовали их коллегиальные «благословители» — известно.

Мне привелось познакомиться с тем, как обсуждался на коллегии сценарий фильма. Прекрасная иллюстрация к басне «Кукушка и петух». На семидесяти страницах, среди трескучих имен с трудом можно отыскать пару мыслей, определяющих принцип подхода к экранизации Достоевского.

Наиболее характерным является, пожалуй, выступление Степанова. Привожу три последовательных высказывания его.

Вступление:

«Я так же, как и все выступавшие до меня, приветствую идею экранизации «Братьев Карамазовых» и считаю, что сценарий в о с н о в н о м у д а л с я , в основном, потому что передает с ю ж е т и х а р а к т е р ы романа Достоевского. И это,

пожалуй, главное. Отбор, произведенный по материалам романа, дает полное представление о событиях, происходящих в нем, и об основных действующих лицах».

Критика, разумеется, не так наивна, и поэтому тов. Степанов продолжает:

«Но то, что очень ясно и точно сделан сюжет сценария, — для меня в этом большая заслуга Ивана Александровича, — в то же время до некоторой степени где-то иногда мешает мне понять явление Карамазовщины, как таковой. В связи с этим я целиком поддерживаю Веру (имеется ввиду Шитова), когда она говорит, что не хватает связи братьев».

А дальше критика оказывается даже тонкой, что, разумеется, уже несколько не может повредить канату первых утверждений:

«Тогда, когда Иван Александрович писал этот сценарий, он, понятно, выбирал главное, выдвигая на первый план главные фигуры действия. Но сейчас в связи с этим ощущаешь отсутствие второго плана, который всегда присутствует у Достоевского».

И, как водится, заключение:

«Вот вкратце мои замечания. Повторяю, я целиком за постановку этого фильма и хочу, чтобы фильм получился хорошо».

И получится, обязательно получится, тов. Степанов, тов. Пырьев и все другие товарищи. Раз есть главное — считайте, что дело в шляпе.

Итак, оказывается, не школьники — высокие мужи главной заслугой сценария, заслугой, чуть ли не гарантирующей успех будущему творению, считают сюжет и характеры.

Остаются, правда, некоторые сомнения на счет

испарившегося в суете так называемого второго плана. Это, конечно, досадно. Но поскольку «план» все-таки второй, забота о нем — второстепенная. Сперва — сюжет и характеры.

Невольно напрашивается вопрос: для чего, собственно, экранизируется у нас классика, в частности, Достоевский? Для того, чтобы следовать букве сюжета и типу характера, или для того, чтобы классик, в частности, Достоевский, предстал перед нами во всей оригинальности своего творчества и своей личности.

Если важно первое, то стоит ли мучить классиков вообще? Не лучше ли сочинять новые истории и новые характеры? Или экранизаторы надеются пожить чужой славой?

Если же важно второе, то какое значение могут иметь сюжет и характеры (эти сюжеты в сюжете)? Ведь известно, что Достоевский написал не один сюжет и обрисовал не один характер — все они разные и везде достоевские.

Читая Достоевского, будь то какая-нибудь записка или огромный роман, везде видишь прежде всего Достоевского, и только потом уже героев его и истории их.

Наши же горе-экранизаторы полагают, что достаточно назвать братьев по именам и показать, что все связаны карамазовщиной, и это уже не просто братья Карамазовы, а непременно «Братья Карамазовы» Достоевского».

А второй план — дело левое.

Но что же он такое — этот, такой второстепенный и такой неустранимый «второй план»? Он, этот план, есть сама классика, сам Достоевский.

Убрав сюжет, вы теряете только роман, убрав второй план, вы теряете Достоевского.

Пырьев убивает второй план, а коллегия хлопает в ладоши, как будто он возвещает второе присшествие Достоевского. Вот как видит фильм сам Пырьев:

«Вообще вся моя картина, если она будет сниматься так, как у нас принято, — на общих, средних, сидящих, уходящих и тому подобных широких и больших планах, пропадет и будет идти как бытовая картина. В ней б ы т з а г р я з н е н. Мне кажется, здесь больше надо работать на планах первых и крупных, тогда останется и мысль, и настроение, и все остальное, но уйдет этот расхолаживающий иногда бытовой оттенок, бытовая обстановка».

Японские лавры не дают покоя Пырьеву. Будем делать Достоевского не по Достоевскому, а по Куросаве. Но для этого, между прочим, нужно быть Куросавой.

Кто никогда не боялся «грязи быта», с головой погружался в бытовизм и всегда выходил чистым, так это сам Достоевский. Но ведь нужно, чтобы быт был бытом, а не мосфильмовской бутафорией.

Достоевский без быта — это Кафка. Почему бы Пырьеву от великого страха быта не экранизировать, в таком случае, «крупным планом "Процесс"».

От «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых» Достоевский был и оставался одним певцом у н и ж е н н ы х и о с к о р б л е н н ы х. Сперва униженных и оскорбленных л ю д ь м и, потом униженных и оскорбленных Б о г о м.

Достоевский — гений, который взлетел на крыльях н и щ е т ы. Ему суждено было показать не просто нищету — это сделали сотни других. Он единственный, кто показал б л е с к нищеты — алмазы и россыпи нищеты физической и духовной.

В сущности, это даже не нищета, а т щ е т а.

Тщета голодного и оборванного вырваться из кошмара б е д н о с т и .

Тщета незаурядного и изощренного вырваться из кошмара н и ч т о ж е с т в а .

Всю жизнь Достоевский, разжигаемый этим с и з и ф о в ы м д у х о м , искал случая, чтобы воплотить его в творении. Находил сюжеты, характеры, жанры. Все это лишь для того, чтобы снова и снова показать свой единственный блеск.

Этот титан конфликта между человеческим грехом и судом природы превращался в пигмея, когда самому ему приходилось становиться судьей. Чувствуя всю греховность, некомпетентность свою, он, в отличие от Толстого, никогда не становился судьей грешников — только невинных. Их — скромных, безответных, н е т щ а щ и х с я — он мог позволить себе судить, робко, наивно, елейно приговаривая к в е ч н о м у б л а ж е н с т в у . Воплощая свою собственную последнюю и самую страшную тщету — пасть, превратиться в прах, лишиться раз и навсегда этого сатанинского духа, этой ч е р н о й ж е л ч и , этой тщеты вообще.

Поистине анекдотом, объясняющим всю нелепость пырьевской достоевщины, выглядит следующее признание Пырьева:

«... я считаю, что если мне когда-нибудь удастся сделать эту работу, то самый потрясающий фильм, который может быть, — это фильм о том, как судили Достоевского, то есть «Записки из Мертвого дома», прибавить еще суд над Достоевским, сам суд, допрос, и как он на этом суде высказывал свои мысли о красоте жизни, о свободе. Он стоял перед судьями, которых было пять человек и которым вместе было, очевидно, 300 лет, если не больше, и он стоял перед ними, маленький 25-летний рыженький человек и го-

ворил относительно всего этого. Это было невероятно».

Послушаешь такое и диву даешься — отчего это Достоевским в свое время не то что детей — взрослых пугали. Пугали, когда «бесы» его, к примеру, вполне могли бы заменить, ну скажем, «Сказание о Земле Сибирской».

После этого не удивляешься уже ничему. Даже такой тираде:

«Мне очень симпатичен Алеша (Карамазов). Надо сказать, что Алеша в какой-то мере напоминает Мышкина. Из всех трех братьев я волновался больше всего, как выйдет Алеша. Но когда я прочитал, что в третьем томе Достоевский хотел сделать Алешу революционером, мне стало более ясно, куда вести Алешу».

Итак, симпатии Пырьева на стороне революционера. А Достоевского?

Трудно отыскать в русской литературе большего ненавистника революции. «Пр о х о д и м е ц» и «р е в о л ю ц и о н е р» было для него почти одно и то же.

Нужно быть поистине «пырьевым», чтобы, не уставая, стегать мертвую лошадь Достоевского-петрашевца. От «пастушьего» кнута его погибает не только Достоевский со своим вторым планом, но и сам роман, потому как собственные герои его начинают трактоваться уже в духе каких-нибудь «кубанских казаков».



Мы недаром устроили такие нудные и бесславные поминки столпу отечественного кино — теперь нам легче будет осуществлять основную задачу нашей «Анатомии».

Необходимо показать, что в искусстве, в произ-

ведениях искусства главное — это вовсе не то, что принято обычно считать. **Н е п р е д м е т** — не содержание предмета и даже не форма.

Главное — нечто совсем иное. Именно то, что чаще всего считают второстепенным, так называемый второй план — **т о н , а к ц е н т , с т и л ь**.

Второстепенное оказывается не только главным, но вообще **е д и н с т в е н н ы м**, имеющим отношение к искусству. Все остальное относится к гениальности и ремеслу.

Как язык становится **р е ч ь ю** только благодаря интонациям человека, так и **р е м е с л о** становится **и с к у с с т в о м** только благодаря стилю гения.

Признав это, мы необходимо придем к следующему выводу: содержание каждого отдельного произведения искусства, принадлежащего определенному автору, идентично **С О Д Е Р Ж А Н И Ю В С Е Г О т в о р ч е с к о г о п е р и о д а** этого автора, или, точнее, каждому произведению, созданному им в этот период.

Это означает, что кроме **р е л и г и и а в т о р а** другого содержания в искусстве не существует.

Перейдем теперь к доказательству этого утверждения.

**

Чтобы существовать, искусство любого вида, кроме одного, должно переступить творчество, **п р е т в о р и т ь с я** — должно войти в предмет, стать вещью. Процесс этот объективно неизбежен.

Композитору достаточно только слышать музыку внутри себя, и она уже — творение. Перевод ее в инструментальное звучание не составит труда и не по-

влияет существенным образом на само произведение.

Но живописец, видящий картину внутренним оком, необходимо должен эту картину еще создать — о в е щ е с т в и т ь .

В результате создания возникает произведение, находящееся в системе совершенно д р у г и х и з м е р е н и й , нежели внутреннее видение. Произведение со своими специфическими законами, которые оно навязывает этому внутреннему видению.

Чтобы существовать, переступить время, внутреннее видение должно п о д ч и н и т ь с я этим законам.

Подчинение — это и есть претворение.

Но подчинение — это уже не только искусство. Это, с одной стороны, искусство, п р е о б р а з у ю щ и й д у х , с другой — предмет, и н е р т н а я в е щ ь .

В результате претворения дух оказывается с в я з а н н ы м , вынужденным идти на компромисс, принимать личину.

Претворение есть п р и т в о р с т в о духа.

Живой дух притворяется мертвой вещью, чтобы сохранить себя, пронести через время и стать с н о в а ж и в ы м д у х о м , извлеченным из вещи благодаря чуткому глазу ценителя искусств.

Произведение искусства — это мертвая куколка предмета, в которой скрыта живая бабочка духа.

Подобно различным видам гусениц каждый вид искусства по-своему строит куколку.

Способ построения есть о п т и м а л ь н ы е н о р м ы , выработанные с течением времени на основе физиологических свойств гусеницы-художника и физических свойств материала-природы.

Способ построения п е р е д а е т с я п о н а -

следству и никоим образом не может рассматриваться как искусство. Только как ремесло — выучка, навык, осведомленность, круг возможностей.

Нужно постоянно учитывать и подчеркивать тенденцию превращения искусства в ремесло.

В каждом, самом гениальном, произведении искусства вместе с самим искусством присутствует и ремесло. В каждом последующем произведении ремесла будет больше, чем в предыдущем, поскольку художник, создавая то или иное творение, постоянно решает практические задачи овеществления его. В результате решений расширяется круг приемов, используемых художником.

Из одних этих приемов, даже при отсутствии искусства, без всякого преобразующего сознания можно построить произведение, которое профану будет казаться шедевром.

О том, скольких сил художнику стоит преодолеть все возрастающей ремесленности, свидетельствует, например, такое признание Флобера:

«Чем более опытен я становлюсь в искусстве, тем большей мукой становится оно для меня».

Приемы овеществления в искусстве канонизируются и приобретают характер тропов. Хотя тропы эти не имеют ничего общего с искусством, их все-таки называют художественными. С таким же успехом можно называть художественными кисти, резцы или объективы.

В каждом виде искусства таких тропов сотни, и художник, хорошо выученный, художник-профессионал, пользуется ими совершенно свободно и бессознательно.

Нужно помнить, что прежде всего в этом нет ни-

какой заслуги искусства — это заслуга науки, ремесла.

Кроме того, нет в этом и заслуги конкретного автора, потому что чаще всего троп изобретен задолго до него. Но если даже автор и открыл какой-то способ самостоятельно — это опять-таки не имеет прямого отношения к искусству, к тому духу, который стремится преобразовать мир.

Это только способ фиксации духа — его п р и с п о с а б л и в а е м о с т ь . Способ — открывающийся художнику благодаря и з о б р е т а т е л ь н о с т и или у д а ч е . Способ — никоим образом не влияющий на дух, а лишь о б с л у ж и в а ю щ и й его.



Среди собрания муз только одной музе — музыке — посчастливилось сохранить независимость и д у х о в н у ю д е в с т в е н н о с т ь . Только музыка целиком является искусством — искусством в чистом виде.

Все остальное искусство так или иначе с в я з а н о с в е щ ь ю , законсервировано в предметах искусства. Чтобы обнаружить его, необходимо этот предмет в с к р ы т ь , отделить собственно искусство от посредника, к услугам которого оно вынуждено прибегать.

Делать это совершенно необходимо, чтобы ощутить истинный вкус духа, а не жевать вместе с духом м е р т в у ю с к о р л у п у .

Эту редукцию искусства теоретически возможно проделать только благодаря музыке. В музыке и структура и сущность искусства не затемнены.

Два философа, Лейбниц и Шопенгауэр, с одинако-

вой категоричностью подчеркивали а б с о л ю т н о с т ь музыки. Один — абсолютную структурность, — другой — абсолютную сущность.

Лейбниц утверждал «музыка — это слепая практика математики».

Шопенгауэр говорил: «музыка — это слепая практика метафизики».

Соединив оба эти значения, мы, вооруженные порядком и сущностью музыки, можем проникать в любое другое искусство.

Прежде всего, интересно заметить, что тогда, когда во всех видах искусства идут споры о предметном и беспредметном, в музыке такие споры отсутствуют.

Номинально музыку принято считать беспредметным искусством. Когда в музыке проявляются тенденции так называемого «беспредметного искусства», ее как раз начинают называть предметной.

Одна и та же тенденция в искусстве для музыки оказывается вдруг предметной, а для всех прочих муз — беспредметной. Такое разбрасывание категориями свидетельствует только о полном непонимании различия между предметом самого искусства и предметом-посредником. Предметом, который заключается в искусстве, и предметом, в котором оно само скрывается.

Мы говорим — искусство необходимо изъять из предмета. Но это вовсе не означает, что изъятое искусство, искусство в чистом виде будет беспредметно. Напротив, именно после изъятия и обнаруживается истинный предмет в искусстве.

Спор о предметном и беспредметном искусстве нелеп. Беспредметного искусства не существует. Искусство всегда и абсолютно предметно — с у щ н о с т н о .

Но предмет искусства не есть предмет

п р и р о д ы . Предмет природы может стать лишь предметом овеществления искусства, предметом изображения, но никогда не сделается сущностью искусства, его внутренней предметностью.

Внутренняя предметность искусства есть с а м д у х — окаменевший призрак сознания.

Сознание — заявляет Гуссерль — всегда есть сознание чего-то иного.

Стало быть, дух — эта высшая точка сознания — также заключает в себе «что-то». Он всегда есть некая направленность.

Дух не бесплотен. Он н а с т р о е н и е , а даже самое бесцветное настроение окрашено каким-то цветом. В существе своем дух всегда определен, потому что всегда настроен на «что-то».

Даже самое рассудочное, вымеренное искусство, например, картины Дюрера, рисовавшего по клеточкам, или Сёра, складывавшего точки, — все равно обладает духом.

Дух называют по-разному: вера, религия, смысл — в применении к искусству его лучше всего назвать стилем.

Не удивляйтесь — именно стилем. У французов есть поговорка: стиль — это человек. Они не считают стиль лишь совокупностью внешних признаков личности.

Мы также не считаем стиль совокупностью внешних признаков искусства.

Стилем об искусстве сказано в с е . Он даже не визитная карточка, даже не лицо искусства, он — с к е л е т его.

Может потеряться визитная карточка, могут сгнить мускулы лица, но останется скелет, пусть даже одна кость — и в ней для ценителя искусств разом оживет весь дух.



Стиль или дух являются истинным содержанием искусства.

Тогда как содержание посредников искусства всегда вещественно, предметно, содержание самого искусства невещественно, **н е п р е д м е т н о**.

Не следует смешивать беспредметность и непредметность.

Беспредметность есть абстракция, **с х е м а**, **у с л о в и е**.

Непредметность — совершенно конкретна, реальна и **б е з у с л о в н а**. Но одновременно она антипредметна, антиприродна, духовна.

Не следует смешивать также дух и идею. Идея — это только некое условие. Дух не является условием. Он — безусловная сила. Сила сознания.

Чтобы ощущать их различие, необходимо всегда помнить следующее: **и д е я — с о ц и а л ь н а**, **д у х — э к з и с т е н ц и а л е н**.

Так как эти вопросы имеют отношение более к эстетическому суждению, нежели к произведению искусства, я попытаюсь дать им освещение в заключительном разделе.

А теперь несколько слов о **ф о р м е**.



То, благодаря чему содержание — дух или стиль — становится **п р е к р а с н ы м**, является **ф о р м о й** искусства.

Форма есть результат действия законов **г а р м о н и и** или законов ритма. Законы эти **а п р и о р и** присущи сознанию точно так же, как законы логики, пространства и времени.

Но, в отличие от этих законов, законы гармонии присущи не всякому, а лишь творческому сознанию, т. е. такому сознанию, которое обладает не только духом, но и интуицией, позволяющей организовать энергию духа. Благодаря интуиции сознание находит способы компромиссов духа с природой, сохраняет духу жизнь и консервирует его для потомков.

Творческое сознание вырывает у природы ее элементы и в соответствии с законами гармонии конструирует из них то, что мы привыкли называть искусством и что, по существу, лишь предмет искусства.

Расположение этих элементов, композиция и есть форма. Композиция или форма может быть пространственной, временной и логической.

Эйзенштейн утверждает, что логическая композиция — сущность кинематографической формы.

Форма искусства — ни в коем случае не предмет. Только аспект предмета. Определенное отношение, в котором он взят либо к другим предметам, либо к пространству, либо ко времени. В сущности — это мера.

Пока речь идет о музыке, никто не возражает против подобного определения формы. Но как только заходит речь о вещественных искусствах, здесь в один голос начинают кричать об идеализме — и совершенно впустую.

Мера — не условие и не таблица, существующая в голове или в справочнике. Мера — это реальная сила, которая как цемент соединяет разрозненные элементы природы. Без меры они останутся лишь палитрой, складом кирпича или ворохами целлулоида.

Это — хрестоматийная истина. Это знают все. Знают и все же хотят найти еще какую-то форму. Хотят, потому что загипнотизированы формой предметов-посредников.

Мы настолько погрязли в вульгарной предметности, что не только потеряли за ней истинный смысл искусства, мы потеряли и саму форму — гармонию — значит, разрушили эстетику вообще.

В наших рисовальных учат тщательно перерисовывать гипсовые руины и старательно накладывать тени.

В японских школах ученикам дают готовую картину и заставляют вырезать из нее кусок, брать ракурс, соотносить. Это считают японцы искусством.

Нам же подавай обливающихся потом сирот или, в лучшем случае, столичную кокетку в соболях.

Милые, но ведь такая баба и в жизни картинка, зачем же с нее еще дубликат делать.

Научитесь же рисовать кривых старух, от которых в жизни воротит.



В течение тысячелетий цивилизации Востока и Запада создавали свое искусство на диаметрально противоположных полюсах.

На Востоке царил культ хаоса и ничтожества; на Западе — культ порядка и возвышенности.

На Востоке нужно было изобразить только танец, и тут же появлялся дракон. На Западе нужно было изобразить нашествие дракона, но возникал только танец.

На Востоке маски тарасили глаза и разверзали пасти, произнося какое-нибудь будничное нравоучение. На Западе благородные овалы чуть разжимали

губы, испуская предсмертный крик (вспомним Лессинга и Лаокоона).

С одной стороны, было искусство отчаяния и страха, с другой — благодати и надежды.

И то, и другое было искусством. Что более — теперь предстоит нам решить.

Древняя индийская мудрость гласит: «К красоте привыкают, к безобразию — никогда».

Эллинское искусство создавало прекрасный и умиротворяющий идеал. Художник, исполненный желания навязать жестокой природе свой закон, изображал природу разумной, справедливой, человечной. Он укреплял в жизни сознание гуманизма и добра. Он скрывал от ближнего страшную истину смерти. Он как мог оправдывал будущее утверждение Ницше — искусство существует для того, чтобы мы не погибли от истины.

Художник защищал эллина, но лишь снаружи. Словня броня. Мог ли он защитить его изнутри? Нет!

Он прививал человеку ложный взгляд на жизнь, он вселял в него сладкую веру, веру без силы. Эллинское искусство утончало и изнеживало душу — атрофировало сопротивление. Человек привыкал к прекрасному — под броней дрябло сердце. Когда эллин оказался лицом к лицу с истиной — истина победила его. Победила, потому, что была сильнее эллинского идеала.

Оно погибло, это искусство, как только получило удар, способный пробить бронь. Оно пережило возрождение и снова погибло под таким же ударом. Оно остается всегда крохотным уголком мечты о прекрасном, вечном блаженстве. Но стоит уголку этому превратиться в площадь, и его заживо погребает Везувий

реальной жизни. Нет, эллинская красота не спасает от истины!

Только в о с т о ч н а я — способна выполнить этот титанический долг.

Лица, изуродованные гримасами страха и ненависти; чудовища, ошестинившиеся когтями и чешуей; движения, сведенные судорогой агонии — все это ужасно и невыносимо. Все это страшнее истины. Истина кажется забавной перед таким чудовищным вымыслом.

Вот искусство, создающее неуязвимую антиприроду — реальность более жестокую, чем сама природа. К такому искусству нельзя привыкнуть — оно будоражит, пугает, поселяет в вас ад. Когда воспитанному на таком искусстве приходится сталкиваться с истиной, истина оказывается елеем перед этим адом.

Ад не делает человека счастливее — нет. Но он делает его стойким. Подымает человеческий дух на такую высоту, с которой его не могут низвергнуть ни Везувий, ни Фудзияма, ни Хиросима.

Искусство Востока существует действительно для того, чтобы люди не погибли от истины. И оно не становится древним.

Могут возразить некстати, что, поскольку мы изъяли из круга нашего рассмотрения ремесло, восточное искусство не имеет права фигурировать теперь в качестве аргумента. Мол, ремесленность восточного искусства общеизвестна. На это можно ответить лишь следующее.

Мы слишком много знаем о восточном ремесле и почти ничего не знаем об искусстве. Для нас все восточное одинаково удивительно и одинаково безлико. Мы воспринимаем его, как стаю диковинных птиц, в которой отличить одну птицу от другой не-

возможно. Нам и в голову не приходит, что за внешне схожим оперением у каждой птицы свои повадки.

Если бы нам удалось распознать их, мы поняли бы, что восточная ремесленность — это не то, что убивает искусство, а, напротив, именно то, что сохраняет его чистоту.

Здесь автор не поразит вас каким-нибудь эффектным ходом, который он вытащил неизвестно откуда. Здесь мастерская техника в порядке вещей и не вызывает ни поклонения, ни иллюзии гениальности. Она — обязательная дань.

Но, уплатив дань, одаренный художник, художник, сокровищница которого не исчерпывается мощной канонической традицией, такой художник творит истинное чистое искусство. Создает свой стиль. Стиль в н у т р и всеобщего стиля.

Мы, появляющиеся наездами в восточном искусстве, замечаем только то, что можно содрать, взять с собой — всеобщий стиль, туристский колорит. Истинный дух остается для нас за семью печатями.

Я же упомянул здесь восточное искусство не столько для того, чтобы воздать дань его духу, сколько для того, чтобы подчеркнуть восточную тенденцию к изображению жестокого, страшного, безобразного.

Тенденция эта «восточная» лишь номинально — по преимущественному распространению ее. Она была присуща и присуща всем варварским искусствам. Средневековью прежде всего. Она рождается и живет тогда, когда защита образом оказывается н а д е ж н е й защиты мечом или законом. В этом метафизическое значение ее.

Добавим, что в плане практическом она снимает нелепый, странствующий, неприкаянный вопрос — может ли безобразное быть эстетичным, прекрасным.

Может, разумеется, если безобразное одухотворено.

Мир в существе своем безобразен, дух — прекрасен. В многообразии мира есть и прекрасные вещи. Можно изобразить эти вещи. Они будут прекрасными, но не станут более прекрасными, чем сделала их природа.

Но можно взять любую безобразную вещь природную, вложить в нее дух и она... станет прекрасной. И заслуга в этом будет искусства и человека, но не мира.



Р А З Д Е Л ІІІ

Итак, будем считать, что с одной ипостасью искусства — творением — нам худо-бедно удалось покончить. Переходим к следующей — с у ж д е н и ю .

Здесь, как и в предшествующем разборе, нам не обойтись без того, чтобы не задевать ипостась творчества. Но если прежде, говоря о произведении искусства, мы в основном касались о б ъ е к т и в н о й стороны творчества — необходимости овеществления духа, то теперь, — перейдя к эстетическому суждению, мы будем касаться преимущественно стороны с у б ъ е к т и в н о й — автора, носителя духа.

Где-то в получасе тому назад мы, исходя из того, что творчество — это голос духа, определили творение как граммофонную пластинку с записью этого голоса. Теперь, для того, чтобы обладатель пластинки мог заключить что-либо о духе, запись эту необходимо в о с п р о и з в е с т и .

Мы уже говорили о том, как пытаются некоторые распознать дух на глаз и на ощупь. Нам ясно теперь,

насколько необходим инструмент, чувствительность которого коренным образом отличалась бы от любого из шести известных нам чувств.

Таким инструментом является **в о п р и я т и е** — адаптор, снимающий записанный на пластинке голос духа. Именно с восприятия начинается тернистый путь суждения.

Почему тернистый — судите сами: если, например, адаптор неисправен, или вдруг игла тупая, или если даже по части техники все в порядке, но между звукоснимателем и ухом ничего нет — вакуум — во что может превратиться тогда голос? И каким может стать суждение о нем?

Возьмем, к примеру, такую небезызвестную запись, как «Земляничная поляна». Имеем следующие суждения:

С у ж д е н и е п е р в о е .

Фильм ужасов — с привидениями, покойниками, психопатами и автомобильными катастрофами — типичная продукция патологического западного кино.

Здесь, как видно, адаптор если и есть, то в состоянии безнадежном.

С у ж д е н и е в т о р о е .

Чрезвычайно мистическое и пессимистическое произведение, герой которого видит во сне бесконечные кошмары, олицетворяющие кошмар буржуазной действительности.

Здесь адаптор, возможно, в исправности, но игла тупая.

Суждение третье.

Тонкое, изощренное произведение искусства, решенное с помощью фрейдистского психоанализа и символики снов. Автор показывает одинокого, отчужденного человека, сожалеющего о своем отчуждении, но не находящего поддержки в окружающей его социальной среде.

Здесь игла кажется достаточно острой, но в душе судящего — вакуум, среда, в которой услышать звук невозможно.

Суждение четвертое.

Странная и страшная притча о «сыне божьем», который, стремясь к лучшему, неизменно творит зло.

Здесь, пожалуй, уже все на месте, только чего-то как-будто не хватает. Но как только случится добавка этого «чего-то», произойдет удивительное превращение суждения.

Вот суждение пятое.

Потрясающе! Ничего не могу сказать об этом фильме.

Суждение испарилось. Куда?

В поисках следов его мы вплотную подходим к тому, что Лейбниц определял как «ясное, но недостаточное знание» и что считал спецификой восприятия прекрасного.

«Человек — говорил Лейбниц — не всегда разбирается, в чем состоит привлекательность того или иного предмета и какому виду нашего совершенства она отвечает, так как мы ощущаем это скорее душой, чем умом».

Сегодня, когда древние восточные верования о переселении душ обретают новый смысл в экзистенциалистических теориях межличностных контактов, мы имеем возможность достаточно твердо заявить следующее:

неясная, но вполне очевидная симпатия, которая проявляется у нас по отношению к тому или иному предмету искусства, есть не что иное, как слияние нашего духа с родственным духом, скрытым в предмете искусства. Это извечная тяга духа к подобному, вечный страх одиночества.

В результате слияния, наложения на дух произведения, суждение о произведении оказывается абсолютной склонностью, т. е. вкусом.

Вкус выражается альтернативно — принимать или не принимать. Альтернативность — это концентрация суждения.

Вкус — самое концентрированное суждение. Он сосредотачивается исключительно на духе, реагирует только на стиль. Все остальное для вкуса не имеет значения, именно поэтому он почти невыразим.

«Вкус — замечает Лейбниц — в отличие от понимания состоит из неясных ощущений, в которых мы не можем отдать себе полный отчет. Это нечто приближающееся к инстинкту».

Итак, вкус смутен и невыразим. Но то, что выразимо, так называемое «суждение», оказывается куда более смутным, чем любой вкус.

Спросите себя, доводилось ли вам хоть раз слышать суждение, которое удовлетворяло бы вас? Спросите также, приходилось ли вам самим произносить что-либо удовлетворительное?

Самым удовлетворительным суждением было, по видимому, то, когда в минуту чрезвычайного душев-

ного напряжения вы видели вдруг, как кто-то неподалеку от вас стискивает кулаками себе виски.

Всякое суждение, даже самое блестящее — это только танец вокруг духа. Балийские танцы могут поразить воображение, привыкшее к гопаку, но духа они все равно не тронут.

Если же воспринимающий прикасается к духу и если одновременно потребность переживать истинное превозмогает потребность говорить фальшивки, тогда он молчит. Молчит не только в устах, но и в мыслях.

Если и существует суждение, то не потому только, что дух редко воспринимается до конца, но потому прежде всего, что живет в человеке гнусная потребность доверять чужим, заимствованным у словаря словам больше, чем собственному сердцу.

Суждение — это следствие фетишизма мысли. И коль скоро он уже есть, нам приходится теперь иметь дело с его следствием.

Обратимся поэтому к самому суждению и попытаемся в этом нелепейшем виде человеческой деятельности отыскать хоть какое-то рациональное зерно.



Некто Мейман, профессор, последователь Густава-Теодора Фехнера — провозвестника так называемой экспериментальной эстетики, после проведенных многочисленных опросов следующим образом подразделяет виды эстетического суждения:

1. простое обсуждение содержания на основании какого-либо совершенно побочного элемента — обсуждение, которое не в состоянии правильно ценить

содержание самого произведения. Так, например, известную гравюру на камне Штрих-Шапелля «Прощай, моя дорогая родина» некоторые рабочие истолковали таким образом: она изображает жертву капитализма;

2. произведение искусства правильно оценивается со стороны содержания (Мейман, разумеется, имеет ввиду «содержание» в общеупотребительном смысле), но суждение касается именно лишь содержания его, мысль о том, что это — произведение искусства, вообще не приходит в голову. Обе эти степени суждения «внеэстетичны», т. е. лица, высказывающие суждения, еще не возвышаются до эстетического восприятия объекта;

3. содержание пробуждает мысль о художнике, произведение обсуждается и как произведение искусства, и формальные элементы также принимаются во внимание. При этом отправным пунктом обсуждения служит опять-таки построение, содержание произведения, выражаемое в образах и представлениях. Этот характер оценки встречается у детей примерно к четырнадцатилетнему возрасту и у многочисленных художественно одаренных взрослых;

4. суждение опирается исключительно на формальные, в особенности, технические качества произведения искусства и почти не касается содержания. Этот вид суждения преобладает у художников;

5. суждение исходит из элементов как формы, так и содержания, и судит о содержании с точки зрения эстетической ценности, получающейся из того или иного характера выполнения, а формальные элементы с той точки зрения, насколько они способствуют полноте общего эстетического впечатления. Это — высшая ступень эстетического суждения, и замеча-

тельно, что она встречается лишь у художественно образованных лиц, дилетантски занимающихся искусством;

6. от всех этих ступеней можно опять-таки отличить суждение типичного знатока, занимающего особую позицию, поскольку он очень часто зависит от односторонней точки зрения, которая является его, так сказать, излюбленным к о н ь к о м. Таковы, например, вопросы о возникновении художественного произведения, его древности, авторе его, определенном виде техники и т. п.

Особенно важный результат всего этого исследования заключается в том, что граница между эстетическим и внеэстетическим суждением начинается там, где (у ребенка и у относительно необразованных взрослых) возникает мысль о художнике.

Итак, строгий немец сам подводит итог своему утомительному перечню. На первое место выдвигается автор. Осознание творца — это переломный момент в переходе от неэстетического восприятия к эстетическому.

Больше нет пассивного созерцания. Появляется заинтересованность, притягательная гипнотическая цель — с о з д а т е л ь.

Правомерна ли эта цель? Кое-кто, видимо в дискуссионном порядке, предложил убрать автора вообще. Мейман предлагает начать именно с автора. Кто прав? Видимо, Мейман. Ведь первое более или менее внятное суждение о произведении искусства начинается с того, талантливое оно или нет. Гениально — говорим мы, или, напротив — бездарно. Кто, как не автор, имеется ввиду в этом случае.

Интерес к автору может, конечно, иметь и скандальный характер, но в большинстве случаев он о н т о л о г и ч е н.

Искусство, как антимир, таит для человека тот же извечный вопрос, который он постоянно задает миру. Вопрос «почему».

Почему существует это небо, эта земля, эти люди? — спрашиваем мы однажды, глядя в окно. Почему существует это небо, эта земля, эти люди — спрашиваем мы однажды, глядя, скажем, на картину Гогена.

И чем меньше шансов у нас получить ответ на первый вопрос, тем сильнее желание задавать второй. Здесь-то мы хоть что-то можем узнать.

Во времена великих религий мало кого интересовал автор в искусстве. Искусство почти сплошь создавалось руками б е з в е с т н ы х . Сегодня, когда вопрос о Боге — создателе мира, в сущности, уже закрыт, появился другой Великий Бог — художник. Все, что так или иначе связано с искусством, не обходится теперь без него.

Наши социологи объясняют тотальный интерес к художнику причинами довольно скандальными. Разделение между умственным и физическим трудом отдалило-де художника от народа. Художники составили свой класс — э л и т у . Все, что связано с элитой, само по себе взвинчивает интерес.

Отличный пример новой социологической «вдумчивости». Интерес к художнику объясняется так же, как объясняет его кухарка, оклеивающая дверцы гардеробного шкафа фотографиями кинозвезд.

Но для нас важно сейчас даже не это. Важно то, что как бы ни толковался интерес к художнику, сам интерес о б щ е п р и з н а н и сомнению не подлежит.

Одни удовлетворяют интерес с помощью четвер-

той полосы вечернего выпуска. Другие — путем анализа произведения искусства.

Что можно почерпнуть в результате такого анализа? Немногое — но все же можно.

Личность художника, как и всякого другого человека, имеет три измерения: экзистенциальное, идеальное, физическое.

Э к з и с т е н ц и я не выразима в словах, на нее можно лишь намекнуть. Это непосредственное внутреннее состояние чрезвычайно широкого диапазона — от самых элементарных настроений до самых сильных духовных пробуждений.

И д е и — это определенный круг взглядов и заключений о себе, о ближних, о мире.

Ф и з и к а — все, что представляет материальную, телесную сторону человека, включая, разумеется, и нервную систему.

Все три измерения художник объективно переносит в свое произведение. Труднее всего ему с экзистенцией — экзистенция неотчуждаема. Но одновременно она обладает свойством э к з и с т и р о в а т ь — выходить за пределы самого себя. Этот порыв и создает ту часть произведения искусства, которую мы назвали предметом искусства — духом, стилем.

О самой экзистенции ничего нельзя сказать, нельзя ее и увидеть. Но можно ощутить волны, поднимаемые ею. Анализу эти волны не поддаются. Как говорилось уже, их можно либо воспринимать, либо нет.

В отличие от экзистенции физиология и идеология отчуждаемы. И та, и другая довольно просто переносятся в произведение.

Физиология отчуждаема условно. Картина, конечно, не может стать самим электрическим импульсом

художника. Но она довольно точно может зафиксировать этот импульс. Как зафиксировал бы осциллограф. Каждый такой импульс структурно аналитичен. Однако импульсов этих так много, что мы с полным правом можем говорить о человеческом микрокосме.

И этот микрокосм художник переносит на полотно. Переносит и, таким образом, в части предметной закрывает возможность синтетического анализа искусства. Такого анализа, который дал бы не просто отдельные соображения, а цельное заключение.

В качестве примера можно сослаться на того же Меймана. Он в своем экспериментальном институте проделывал различные опыты — брал кривую, треугольник, вертикальный и горизонтальный прямоугольник — и более или менее приближенно выяснял реакцию человека на эти предметы. Более или менее — на самые элементарные части любого художественного полотна.

Можно, конечно, пойти дальше в части подобного анализа. Можно усложнить фигуры, прибавить объем, цвет. Но то, как далеко может все это продвинуться даже в рамках самой примитивной детской мази, кажется, достаточно ясно.

Итак, предметный анализ отпадает так же, как и экзистенциальный.

Остается, таким образом, только идеологический. Именно идеологический анализ и является той же благодатью, которую обретает в конечном итоге эстетическое суждение.

Могут резонно возразить: разве это суждение эстетическое, то, что осталось у нас? И действительно — сперва мы изъяли из суждения форму, как априорную способность к гармонии, не подлежащую

логической оценке. Затем изъяли существо, стиль — как абсолютную склонность, вкус, не подлежащий дифференцированной оценке. Одновременно мы закрыли экзистенцию — как неотчуждаемое и неподсудное состояние. И после всего упразднили, наконец, изобразительную предметность — из-за невозможности достоверного синтетического анализа. Все традиционное эстетическое исчезло из нашего суждения. Осталась г о л а я ф и л о с о ф и я , или то, что в начале называли «литературой» в искусстве.

Не следует, однако, забывать следующие две вещи:

во-первых, наше суждение, каким бы неэстетическим оно ни было, происходит по поводу эстетического объекта, и у нас, как мы показали, нет возможности судить его по-другому;

во-вторых, «наше» суждение существенным образом отличается от так называемого «литературного» суждения начала века. Нужно помнить, что судим-то мы не произведение, как прежде, а автора. Не идею в искусстве, а идею в художнике. Поэтому, если и занимаемся мы литературой, то не тем сюжетом, который в творении запечатлен, а тем, который в самом творце скрыт. А поскольку сюжеты эти далеко не всегда одинаковы, занятие наше может оказаться не таким уж и бессмысленным, тем более, что академики заездить его еще не успели.

Итак, идеологическая оценка — единственно практически возможная оценка и автора и искусства в целом. Возможна она прежде всего потому, что идеология абсолютно и свободно отчуждаема. Идеология, как и отец ее — разум — не принадлежит никому. Она собственность человечества и только арендуется каждым отдельным индивидом. Кроме того, диапазон идеологии вполне измерим. При всем номинальном

многообразии все человеческие идеи можно пересчитать на пальцах. Если быть строгим, хватит даже трех.

Мы уже говорили о трех справедливостях и трех душах, представленных ими, — душе хама, душе классного наставника и душе Дон Кихота. Все мировоззрения происходят от этих трех китов. Теперь, под занавес, я и хотел бы вернуться к ним.



Киты эти иногда так далеки от искусства, что даже фонтанов их не видно, но иногда так близко бывают, что удары их обрушиваются на самое днище.

Не берусь сейчас заключить, при виде каких искусств они обращаются в бегство, а при виде каких подплывают вплотную. Ограничусь лишь общеизвестной истиной: подобный — к подобному.

Поскольку киты — это все-таки идеи, они, видимо, тянутся к тем искусствам, которые более других вынуждены обращаться к материалу мировоззрений. Таким искусством, конечно, прежде всего является литература. Ближе находится и кино.

И здесь случается, что какой-нибудь кит так поддаст в корму, что картина-посудина завертится волчком, нахлебается воды, а то, чего доброго, и вовсе ко дну пойдет. Все шансы такой посуды налицо. Анализировать их, конечно, и скучно, и глупо.

Но когда кит, к примеру, пройдет неподалеку от борта, завернет лихо и не то, чтобы потряхнет судно, а так, чуть срежет по курсу, тогда действительно любопытной становится судьба корабля. И тогда интересно прикинуть, а куда же это придет он теперь после такого деликатного кита. Курс-то он ему ведь подправил.

Не менее любопытно и то, когда бумажные теории

вдруг обретают плоть в знакомых именах. Когда на первом ките оказывается, к примеру, Уэллс, Менцель или Жалакявичус; на втором — Антониони, Форман или Хуциев; а на третьем, скажем, Бергман, Пассер и... (собственных донкихотов отыскать, разумеется, труднее всего) может быть, Параджанов.

Тогда сразу все это вдруг покажется ерундовым, дутым, высосанным из пальца. Закипятишься сразу, ругнешь ненароком «теоретика». А подумаешь, посидишь, перелистаешь, и вдруг легче станет. Будто кто-то в самое ухо тихо крикнул: «Горячо!»

Февраль-март 1968 года

Из архива Т. Паншиной.

ПУБЛИКАЦИЯ

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ — ПОЭТ

Может быть, верно, что поэтом Платонов не был. Хотя невозможно точно определить, кто такой поэт. Мне известен один (может быть, вообще единственный в этом роде) категорический случай, когда Ленинградский союз писателей выдал справку для суда над Иосифом Бродским, в которой было сказано, что он «не является поэтом». Какая четкость! Думаю, что такой справки насчет Платонова выдать нельзя. Стихи он писал, и довольно долго, особенно для него, так рано сложившегося: уже 20-ти лет от роду он пишет и печатает рассказы, стилистика и дух которых мало отличаются от вещей расцвета. Тем не менее еще и четыре года спустя он печатает стихи, много позже выхода стихотворного сборника («Голубая глубина», Краснодар, 1922), хотя, казалось бы, такой

сборник должен был вобрать в себя всё и удовлетворить юношескую страсть к версификаторству — и уже пришла пора искать все его 800 экземпляров и уничтожать, как это водится у больших русских прозаиков. Но, видимо, стихи для Платонова были не случайны. Можно предположить, что он писал бы их и дальше, не пиши он такой прозы, которая во многих отношениях сама есть стихи.

Ниже публикуется одно из неизвестных стихотворений Платонова, впервые появившееся в воронежском журнале «Железный путь» № 2-3, 15 февраля 1924 года, стр. 1, и никогда с тех пор не перепечатанное. Журнал этот, конечно, выходил ничтожным тиражом и почти никому сейчас не доступен. Платоновская стилистика, одно время, казалось, совпадавшая со словесностью энтузиазма советских перестроек, да не совсем, — тут она является в сильном сгущении. Но, как это водится в стихах, форма обнажила мысль, в больших и нерасчленённых прозаических объёмах (как чаще всего у Платонова) спрятанную и от читателя и, возможно, от самого автора. Для меня здесь прочитывается одна из главных тем Платонова — человеческое своеволие, во всей его сладости и отчаянии. Проливает это стихотворение некоторый свет на вопрос о религиозности Платонова. Чего только не писали о ней, предполагая в авторе анимизм, сближая его с Востоком, ибо религиозная идея несомненно управляет его прозой, но какая это идея, сказать трудно. Сам же он, даже по словам вдовы, никогда не был внешне религиозным. Столь ясное осознание бездны своеволия вполне четко, по-моему, хотя и апофатически, отрицательно определяет мышление Платонова как вполне христианское, что и должно быть свойственно серьёзному русскому писателю.

В. Марамзин

Изобретатели!
Громилы мира,
Работники чудес и путники пустынь!
Какая мать свирепой силой обкормила
Тебя, осиротелый, одинокий сын!

Ты видишь: не протоптана земля
И океаны в тьме гремят,
Надеждой тайной звезды веселят
И дух сопротивленью мира рад.

Крепчает тело и кровь густа,
Скрежещет мыслью жаркий мозг,
Пространств пустынных высота
Таит любовь цветов и скорбь ночных дорог.

Какое сердце жизнь вместит?
Какая мысль с дежурства звезды снимет?
Неимоверный случай — жить,
Изобретатель безымянный и незримый.

Урод живет и женщину имеет.
Но скован смертною судьбою,
Кто миром овладеть посмеет —
Изобретатель — мировой разбойник.

Андрей Платонов

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

НАШЕ ИНТЕРВЬЮ

27 февраля в галерее Альтман-Карпантье открывается персональная выставка Михаила Шемякина. Наш корреспондент А. Давыдов встретился с художником и взял у него интервью.

— Это — ваша четвертая персональная выставка в Париже, а если считать экспозиции в Японии, то нынешняя выставка, если я не ошибаюсь, является уже восьмой за три года Вашей жизни на Западе?

— Да.

— Кажется, все они прошли с успехом?

— Судить об этом не мне, но, во всяком случае, и во Франции, и в Японии было много прессы, много рецензий, и все они носили позитивный характер. Меньше всего, к сожалению, пишут русские. Но что поделывать? Как всегда, — нет пророка в своем отечестве.

— Выделяете ли вы как-нибудь предстоящую выставку? Отличается ли она от предыдущих?

— Безусловно. Это наиболее серьезная из всех моих выставок. Наконец-то мне повезло с галереей, хозяева которой поняли, что не нужно мне мешать, что не нужно меня удерживать от поисков или подталкивать к ним. Они дают мне полную свободу делать и по-

казывать то, что я считаю нужным. Поэтому я и думаю, что эта экспозиция получится наиболее интересной из всех моих экспозиций. Метафизический знак, который я ищу...

— Простите, что вы имеете в виду, когда говорите «метафизический знак»?

— В тысяча девятьсот шестьдесят четвертом году в Ленинграде несколько художников, занимающихся метафизическим синтезом, образовали группу «Петербург». В нее входили, наряду со мной, — Анатолий Васильев, Олег Лягачев и Евгений Есауленко. Мы даже отправились в обком партии к товарищу Толстикovu с попыткой утвердить существование новой группы и обосновать наше кредо. Однако, едва его выслушав, сановные чиновники выгнали нас чуть не взащей, посоветовав поскорей забыть ересь.

— Почему свою группу вы назвали «Петербург»?

— Это название неслучайно. Во-первых, оно является как бы данью любимому городу, который меня воспитал. Во-вторых, — выражением преклонения перед великим императором. Оказавшись за границей, я продолжал поиски новых путей, начатых в России. Наши усилия были направлены на поиски нового метафизического знака, новой религии для живописи. Когда разглядываешь наскальные рисунки древних, например, в пещере Ласко, где исполинские белые фигуры фантастически чередуются с черными, то невольно охватывает мистическое ощущение космического, понимаешь, что находишься перед символикой неведомой древней религии. Чувствуешь, что создатели этого искусства не баловались, не рисовали для развлечения, но поклонялись некоему божеству. Да, да, их рисунки поражают прежде всего своей верой, религиозностью. Что же делают художники в этом плане сейчас? Пытаются, главным образом, изобразить церквушки,

иконки, впадая в конце концов в откровенную, отвратительную пошлость, что особенно наглядно продемонстрировал Илья Глазунов.

А я мечтаю о том, чтобы найти новую форму для выражения веры, истинной духовности и религиозности, о том, чтобы, глядя на мои работы, люди испытывали такие же чувства, какие испытываю я, встречаясь с произведениями тысячелетней давности, скажем, с мистическими знаками на гробницах фараонов.

На нынешней выставке мне не удастся продемонстрировать все, что сделано в этом направлении. Однако одну картину из будущей выставки (той, которую уже отчетливо вижу сейчас) — я покажу. Постараюсь подготовить публику к будущей встрече.

— Вы на Западе уже четыре года, видели практически все наиболее интересные экспозиции. Сравнивая современных западных мастеров и русских неофициальных художников, что бы вы могли сказать?

— Мог бы сказать, что, не уступая в мастерстве, русские художники превосходят, если не всех, то большинство западных в чем-то очень важном другом. Мне, например, пришлось выходить на дорогу авангарда в полном смысле слова «с лопатой в руках». Девять лет работал грузчиком и дворником. Но никого за это не упрекал, не чувствовал себя обделенным, обездоленным, ибо понимал, при каком режиме живу, и что сознательно выбрал свободное творчество. Потому-то, оказавшись на Западе, я не дал заклевать себя галерейщикам, застыть, писать так, как они хотят, на потребу публике. Был, так сказать, закален на родине. А посмотрите на французских художников! Едва начинают они свой творческий путь, как уже надо думать о заработке. Едва они найдут себя и, не приведи Господь, придет к ним

успех, как хозяева требуют от них продукции на-гора, запрещают поиски, консервируют. Так кончается творчество. Это самое и произошло с Бюффе, которому галерейщики не дали развиваться, а требовали повторения самого себя. Вот он и исписался очень быстро. Когда же русский художник, испытавший давление тоталитарного государства, попадает на Запад, то владельцы галерей чувствуют, что лучше его не трогать — потеряешь.

— В России вы писали маслом. Чем объяснить, что на Западе вы отказались от этого?

— В Париже мне пришлось начинать с пустого места. Меня никто не знал, не было средств на приобретение холстов, красок, подрамников, которые здесь стоят бешеные деньги. Поэтому я начал работать на бумаге и изобрел новую технику, которая, кстати, даже запатентована, чтобы ею не могли воспользоваться другие, то-есть, просто-напросто украсть. Но теперь, когда самое трудное позади и мне удалось твердо стать на ноги, я начал вновь писать маслом. Думаю, что к тысяча девятьсот семьдесят седьмому году успею подготовить персональную выставку, которая, очевидно, состоится в США.

— Почему за океаном?

— Теперь я пишу картины очень большого размера, два на три метра. В Европе же — галереи, как правило, маленькие, и экспонировать в них мои полотна по существу невозможно.

— Жаль. Ведь таким образом все уплывет в Америку и никто в Европе не увидит этих ваших работ, не узнает вас с этой стороны.

— Где же выход?

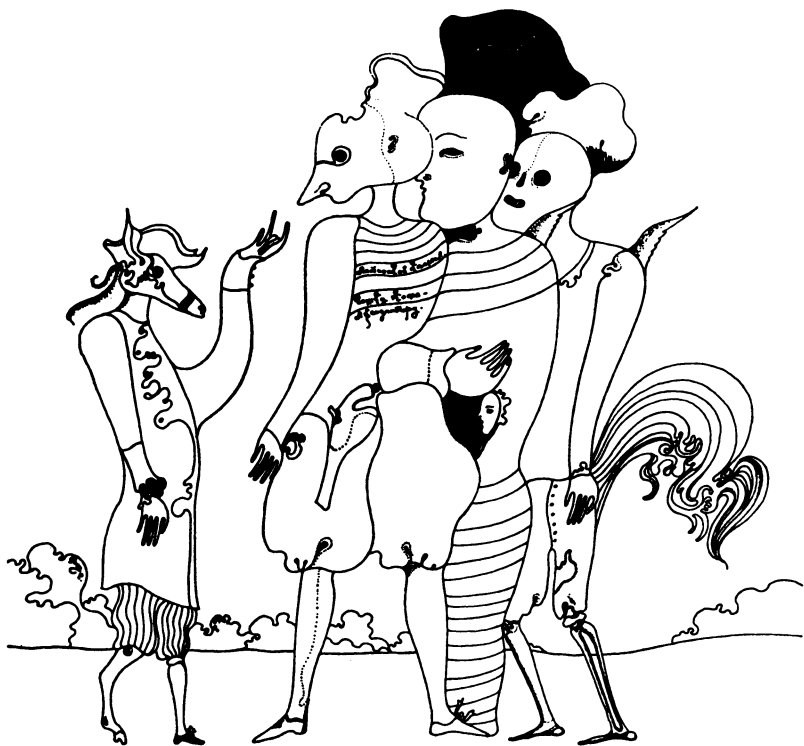
— А что, если перед прыжком за океан устроить

выставку этих работ в «Русском музее в изгнании» в Монжероне? Художественный совет Музея несомненно будет приветствовать эту идею!

— Я ее тоже целиком приветствую.



Михаил Шемякин «Голова с голубем» 1972 г.



М. Шемякин. 1973 г. Репрод. Мухоморова.

Михаил Шемякин «Петербургские бредни» 1973 г.

О ВЛАДИМИРЕ ГАЛАЦКОМ

Несколько слов о художнике Владимире Галацком, чья работа воспроизводится на обложке нашего журнала.

Он родился в 1929 году в Москве. Учился в художественной школе им. Сурикова и в Московском Полиграфическом институте на факультете художественного оформления. Участник одной из первых выставок неофициальных русских художников, организованной Э. Белютиным в 1962 году.

В 1965 году Московский союз художников решил провести персональную выставку картин Галацкого, но на четвертый день стало известно, что выставку намерен посетить тогдашний президент Академии Художеств СССР В. Серов, и перепуганные устроители попросили художника срочно, ночью, увезти свои полотна.

С тех пор В. Галацкий был лишен возможности выставляться и все контакты со зрителем сводились к показу картин в мастерской. В конце концов эта искусственная изоляция привела художника к решению покинуть СССР. В июле 1974 года он эмигрировал и в настоящее время живет в Швеции. В 1974-75 гг. у него состоялись персональные выставки в Триесте, Риме, Стокгольме, Хельсинборге.

В основе творческого метода Владимира Галацкого лежит представление о пространстве в живописном поле как самостоятельной форме. Его картины,

при всей их абсолютной фигуративности, очень далеки от повседневных реалий. Это достигается тем, что формы, создаваемые художником, приводятся к той степени трансформации, когда их реальное прочтение оказывается возможным, благодаря «ключам», которые всегда оставлены зрителю.

В живописных работах Галацкого обращает на себя внимание полная замкнутость картинного пространства, в которое художник вводит минимальное число элементов, обязательно несущих смысловую нагрузку.

В своих рисунках, о которых следовало бы говорить специально, художник пользуется иногда графической техникой для решения чисто живописных задач. Такой тип рисунков отличается плотностью тона, замкнутостью пространства и филигранно отделанными формами.

В то же время Галацкий много работает с линейным рисунком. Здесь ему удается точной и скупой линией заставить работать белое поле бумаги, превращая его в напряженное и динамичное смысловое пространство рисунка.

Лотта Петерсон

БАРАНИЙ РОГ ИЗОБИЛИЯ

(Письмо заграничному другу)

Оставим в покое понятия, в данном случае опыта, — то, что последний бывает дурным, ясно, а другое — в незаконченности, то-есть время опыта истекло, а испытуемый еще дышит, и впору продолжить опыты, но в связи с окончанием пятницы дышать придется до понедельника.

Поговорим об ином и по-другому, но не в стихах, увольте, а если в стихах, то, умоляю, гекзаметром или на худой конец, ради Бога, пентаметром, — в остальных, более привычных размерах слышится стук колес или еще чего-нибудь похуже, и разговаривать не захочется.

Помолчим! Но не так, как молчат смельчаки, а иначе, не привлекая к себе внимания, поскольку последнее вызывает опрос и, в случае пристрастия к спиртным напиткам, — ответы, после которых разговор кажется естественным продолжением молчания.

И думать не будем, потому что это произволит мысли, а часто и блеск в глазах; поскольку же мысли и, убереги Господь, идеи рождаются в молчании, то мы вновь приходим к тому, о чем обстоятельно говорили выше.

Не лучше ли пообедать, но осторожно, не называя блюд, упоминание о которых может привести к плачевному опыту; не нужно спрашивать и о причине отсутствия некоторых, если не сказать большинства, существовавших ранее продуктов, поскольку подобные вопросы равны в известном смысле попытке к бегству или даже покушению на что-нибудь такое, о

чем невозможно подумать, не вызвав на своем лице сладкую, да и светлую улыбку, что могут расценить как верный признак мысли о покушении на что-нибудь невозможное, следовательно, преступное и подлежащее немедленному уничтожению.

Прощайте!
Иван Пузырьков

Мартобря 24-го,
День колесниц, Третий решающий,
Москваград

К-т



Однажды, возвращаясь с пьянки,
Я наклонился над одним окном:
Товарищ Сталин жарил обезьянку,
Он медленно пытал ее огнем.

Потом он вынимал ее кишочки
И пожирал торжественно, урча.
С тех пор его я не прочел ни строчки.
Читаю только Ильича.

1957

А ТЕПЕРЬ АНЕКДОТЫ

«Анекдот в чистом виде демонстрирует чудо искусства, которому только на пользу дикость и ярость диктаторов...»

Абрам Терц



— Кто по национальности был Ленин? — говорит русский. — Конечно, русский. Во-первых, Ульянов. Во-вторых, вождь мирового пролетариата.

— Да нет, татарин он был, татарин: глаза косые, в Симбирске родился! — говорит татарин.

— Вы с ума сошли! — вмешался еврей. — Букву «р» не выговаривает, пальцы за отвороты пиджака кладет, — так «рубль двадцать» в Одессе танцуют, — понятно, еврей.

— Он чукча был! — говорит чукча.

— Да почему ж чукча?!

— Шибко умный был.

*

В 2000 году спрашивают школьника, кто такой Гитлер. Не знает. Спрашивают его папу. Не знает. Спрашивают маму. Не знает. Спрашивают дедушку. Тот достает энциклопедию, долго листает, ищет, наконец, находит примечание петитом: «Гитлер. Мелкий тиран сталинской эпохи».

*

Ленин — это Сталин позавчера и сегодня.

*

Художник приносит картину на юбилейную выставку. Картина называется «Ленин в Польше».

Жюри спрашивает:

— А кто эта женщина в кровати?

— Надежда Константиновна Крупская.

— А мужчина рядом с ней?

— Дзержинский.

— А где же Ленин?

— А Ленин в Польше!

*

Читайте в последующих номерах нашего журнала произведения: Андрея Амальрика, Сюзанны Астрахан, Николая Бокова, Василия, Марата Векслера, Александра Галича, Давида Леви, Владимира Максимова, Владимира Марамзина, Виктора Некрасова, Татьяны Паншиной, Владимира Рыбакова, Алексея Цветкова, Виктора Е. Франкля и других авторов.

Directeur responsable

A. KHONELIDZE

Commission paritaire N

**Imprimerie SIPE
32, rue de Ménilmontant
75020 Paris**

СОДЕРЖАНИЕ:

От редакции	3
Геннадий Айги. Стихотворения	4
Юрий Мамлев. Изнанка Гогена (рассказ)	7
Евгений Терновский. Стихотворения	30

ФИЛОСОФИЯ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ПУБЛИЦИСТИКА

Н. Т. Призрак сознания. Экзистенциальная анатомия искусства	33
Андрей Платонов — поэт (публикация В. Марамзина)	78
Наше интервью	81
Лотта Петерсон. О Владимире Галацком	90
БУФЕТ ПИСАТЕЛЕЙ	92

Репродукции на обложке и в тексте:

© Troisième vague.

СВОБОДУ ЭРНСТУ НЕИЗВЕСТНОМУ!

Председателю Президиума Верховного Совета СССР

В. ПОДГОРНОМУ

Господин Президент!

В соответствии с Конституцией СССР, в соответствии с Декларацией прав человека и гражданина, в соответствии с подписанными недавно в Хельсинки документами каждый человек имеет право жить в той стране, которая ему по нраву.

Скульптор Эрнст Неизвестный уже на протяжении многих месяцев безуспешно пытается получить визу на выезд из СССР. По совершенно абсурдным причинам он получил в ОВИР'е отказ, вместо обещанного ему представителями советских властей разрешения. Мало того, у него отобрали мастерскую, его лишили работы.

Мы просим Вас лично вмешаться в это дело, мы требуем немедленного освобождения Эрнста Неизвестного, выдачи ему визы на выезд из СССР и права вывезти без пошлины собственные произведения, которые советское государство никогда не покупало, не считая их художественной ценностью.

**Н. Боков, А. Галич, А. Глезер, В. Максимов,
В. Марамзин, Н. Некрасов, Е. Терновский,
С. Татищев, Э. Татищева, А. Толстая, М. Ше-
мякин и другие (более пятидесяти подписей).**

**

Французские художники, а также деятели литературы и искусства обратились ко всем тем, «кто защищает свободу» с просьбой «требовать от советских властей обеспечения Эрнсту Неизвестному права на выезд из СССР, чтобы он имел возможность заниматься творчеством».

Среди подписавших: поэты **Жак Преввер** и **Франсис Понж**, актриса **Доминика Лабурье**, кинорежиссёры **Пьер Преввер**, **Ален Корно**, **Надина Тринтинья**, художники и скульпторы **Этьен Мартен**, **Жак Герольд**, **Жерар Фроманже**, **Рене Артозул**, **Клод Лазар**, **Ройе Рено** и другие.

ТРЕТЬЯ ВОЛНА...

У «первой волны» был кем-то придуманный собственный шуточный кодекс. И в кодексе этом одной из первых заповедей было: «Не издавай журнал!»

Третья волна не вняла этому разумному совету, и появился на свет Божий «Континент». А за ним вот и «Третья волна». Чего доброго и до «Девятого вала» доживем. Вот тогда-то...

Но, стоп! Не будем забегать вперед. Издавайся! Покажи себя! Успеха тебе, «Третья волна»! В путь-дорогу!

Виктор Некрасов

Думаю, что никому из нас на родине никогда не приходило в голову издавать журнал. Кто у нас может подумать об этом даже во сне? Разве что журнал рукописный, неофициальный, подверженный риску ещё прежде выхода быть закрытым КГБ (авторов тоже закроют надолго) — а это уже отдельный от литературы поступок.

Но вот такая мысль пришла Александру Глезеру и, не скрою, показалась многим недавним эмигрантам дерзкой. Но ведь, в конце концов, в чем дерзость? Французское правительство абсолютно равнодушно, издаётся в Русском центре в Монжероне журнал или нет, даже если он будет всю поносить местные власти. И тут начинаются уже другие опасения: а что там будет напечатано? а интересно ли? талантливо ли? Вот об этом пусть и судит читающая публика. Неужели мы попали в старые милые времена, когда писатель пописывал, а читатель почитывал и решал, что чего стоит?.. Лично я, если собрат по перу спросит меня о своих вещах, я отвечу из Крылова: «Ваши сочинения все прекрасны, сударь; в них греческая простота».

Владимир Маразмин