

Группа художников и литераторов, определяющая идеологию журнала, состоит из следующих лиц: А. фон-Визен, Сергей Герасимов, Николай Григорьев, Лев Жегин, К. Зефирова, К. Кадлубиский, Николай Ливкин, Е. Машкевич, Вера Пестель, Амфиан Решетов, М. Родионов, Неол Рудин, С. Романович, А. Тришатов, П. Флоренский, Василий Чекрыгин, Алексей Чернышев, Н. Чернышев, А. Шевченко, Е. Шиллинг.

НАШ ПРОЛОГ. *)

Последние достижения современного искусства не выходили за пределы лабораторных изысканий по выработке отдельных элементов формы, исчерпывающих узко-материальные свойства профессионала мастера (ровно живописца или литератора), абсолютно исключая духовную сущность художника созидающего.

В виду полного отсутствия руководящего художественного идеала, никогда не было так сильно желание обособиться, как в современности. Неистощимое разнообразие этого обособления, так же как работа над изобретением узко субъективных средств выражения, столь овладели художником, что уничтожили в нем всякую возможность связать мир и свое представление о нем в одно целое. Отсутствие общепризнанного художественного идеала заставило каждого художника установить себе как высшие цели творчества, так и формы выражения я его, придав произведению тип затаенной гениальности.

Стремление выявить форму странной конструкции, при сцеплении представлений о своей необычайной точке зрения, нельзя вывести ни из какого начала оправдываемого законами творчества. Это стремление явилось следствием бессознательного влечения, по линии наименьшего сопротивления, к тому художественному деланию, которое позволяет быть выразительным при полной произвольности приемов, заставляет обманываться видимой законностью даже и там, где явно отсутствие всяких принципов, основанных на природе искусства.

Все это показывает, что художники не в состоянии были перейти за пределы скудости художественного содержания, которое силится вознаградить себя доктринерским преувеличением, анализом и индивидуальным толкованием малости добытых результатов. В этих произведениях глубокого упадка и нравственного одичания, доказательством от противного, обнаруживается вся осязаемая основа истинно высокой, никогда неразрушимой дисциплины художественной мысли.

Мы знаем, что в каждом цельном объективном художественном произведении мир не есть рубая масса бессвязных частных, но каждая деталь, каждое явление обусловлено великой связью, великим соответствием. Вечный порядок, отраженный во всех вещах, кажет их смысл бесконечным и необъятным, озаряя одним своим бытием религиозную сущность подлинного художника.

Искусство, охраняя народную мудрость, растущую из седых веков и дающую художнику простор для проявления его личности в могучем и дышащем творчестве, должно вести народ к высокой культуре познания и чувства, к участию в творчестве и способности оценки и суждения. Искусство должно проникать в жизнь, придавая ей гармоническую и всеобъемлющую грацию.

Таким образом, самым значительным из результатов, достойным человеческой деятельности, является *объективное художественное созидание*. Если жизнь и наука исследуют отдельные источники бытия, то только одно

*) В виду того, что Пролог выдвигает главным образом вопросы живописного порядка, предоставляет право литературной группе выступить со своими предложениями в последующих номерах журнала. Кроме того, все пункты Пролога, изложенные в жатой, конспективной форме, в дальнейшем будут освещаться специальными статьями.

Синтетическое объективное искусство черпает из полной чаши его.

Мы объективно переносим соотношения и связь вещей, представляя их именно такими, какие они понятны человеку, зная, что только в своей великой объективности образ не потеряет силы при всей дробности темных блужданий индивидуального чувства. Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей одиночные лучи света, рассеянные рефлектирующим мозгом современности.

Мы видим конец искусства аналитического и нашей задачей является собрать его разрешенные элементы в мощном синтезе.

Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Наше искусство выходит не из изобретательских фантазий, не из одного чувства формы, неизбежного для художника. Мы ценим то высокое чувство, которое порождает искусство монументальное. Мы знаем, что монументальным искусство становится, лишь овладев высокой степенью мастерства. Отсюда нашей задачей является обратить чувства в представление, найдя пределы взаимоотношения стороны материальной (формы) с духом (чувствами и переживаниями художника).

Мы ощущаем природу не в виде обстановки, мы знаем ее в том истинном состоянии, которое открывается лишь с помощью глубокого постижения. Ее творческие проявления – наши общие, однородные,

И мы представляем в сосуществовании с природой ее как бы притаившееся от нас бытие. Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния целостных образах.

Если наш образ совершенен в своей ясности, то он не только творческое видение, влекущее к своему реальному просветленному воссозданию, но он является верным уяснением и духа его породившего и сердцем своей современности. Мы видим не призраки, являющие сомнения, но действительный поток бытия и чувствуем себя его сынами, сынами жизни, как и всего вечного искусства.

Объединяясь на нашем мироотношении, для выявления большего, целого, монументального искусство коего невозможно достичь усилиями одиночек, мы будем воспитывать в себе общий дух и твердые традиции.

Мы ни с кем не боремся, мы не создаем какого-либо очередного изма.

Наступает время светлого творчества, когда нужны незыблемые ценности, когда искусство возрождается в своем бесконечном движении и требует лишь яростной мудрости вдохновенных.

Мы верим в то, что русское искусство, как и русская мысль, пройдя через великое горнило испытаний, несут миру радость очищения.

Уверенно идем мы своим путем среди необозримой жизни и видим перед собой всю тайну образов, как светозарную, ослепительную реальность.

2. Авель и Каин

В думе ль на луне аль в яве ль
Против друг друга сидят.
Каин с овцой, с лозой Авель,
Агица виноград едят.

Каинова винограда
Ягоды выются в венцы.
Чище белей крупы града
Авелевой молоко овцы.

Ягодами налитыми,
Капельками молочка
Неба лоза, неба вымя
Меня манит старичка.

Наклонился к брату Каин,
Поскользнулся упал тот.
А луна свет полный таит,
Смеха, стона ливня льет.

Как в трубе подзорной с кралей
С луной счеты ведены.
Нам видиктион пасхальный
Челси через «круг луны».

«Ключ границ», титл, вруцьяъято»,
Юлжан, Григорян,
Епакт, марта, - то да это, -
Мудрость всех подлунных стран.

Звездочеты – астрономы
Пасху счесть как и когда,
Оным опьянясь вином,
Мы
Знали
И вели года.

3. Петух.

Не борзый конь серебряной подковой,
Венец создания, краса красот, -
Большой петух пурпуно - головый
Трехперстной лапой разорвал испод.
Сырой тюрьмы
Я выпрыгнул на свет,
Венец красы, создания цвет.

Малиновый рассвет журчал.
Царь околотка, всех венков начал,
Меж тем,
Освобожденный,
Крыл струи
Каскадом развернув,
Так громко закричал,
Что лопнули во всех темницах двери,
Раскрылись окна, истекли ручьи,
Убийце убиенный кровь прощал,
И, скорлупу пробив, цыплята из яиц
Мильоном желтеньких братцев, сестриц
Приветствовали отроков, отроковиц.

Е. Шиллинг.

1921.

ДО ВСЕГО ЭТОГО БЫЛА ЗИМА.

В занавесах кружевных
Воронье.
Ужас стужи уж и в них
Заронен.

Ветер за руки схватив,
Дерева
Гонит лестницей с квартир
На дрова.

Это кружится октябрь,
Это жуть
Подобралась на когтях
К этажу.

Снег валится, и с колен –
В магазин.
С восклицаньем: сколько лет!
Сколько зим!

Что ни просьба, что ни стон,
То – кряхтя
Заступаются шестом
За октябрь.

Сколько раз он рыг и бит!
Сколько им
Сыпан зимами с копыт
Кокаин!

Мокрой солью с облаков
И с уди л
Боль, как пятна с башлыков,
Выводил.

Борис Пастернак.

*

Он мчался беззаботный, качая мягкий дым –
Походкой неисетной по рельсам голубым;

И ветер , закаленный о плечи рычагов,
Носился, упоенный, и масла и цветов;

И мелкий, пылкий, жаркий, несносный и сквозной,
Песок вметался в яркий вагонный душный зной.

В прохладную клеенку проход свой завернув,
Впивался в эту жженку вагонный пышный пуф;

Но гладил желтый ворс ты и с ветерком вел торг,
Ты, кушающий версты, и полдень и восторг –

Ты мчался беззаботно, высокий великан.
Походкой неисетной в полденный океан.

С. Бобров.

1921.

РОССИЯ ИЗДАЛИ

Три года гневалась весна,
Три года грохотали пушки,
И вот – в России не узнать
Пера и голоса кукушки.

Заводы весен, песен, дней,
Утрите каменные слезы,
В России – вора голодной –
Земные груди гложет озимь.

Россия – сонь, Россия – синь,
Россия - брошенный ребенок.
Россию, сердце, возноси
Руками песен забубенных.

Теперь там зори поднял май,
Теперь там груды черных пашен,
Теперь там – голос подымай,
И мир другой тебе не страшен!

Теперь там мчатся ковыли,
И говор голубей развешан
И ветер пену шевелит
Восторгом каменных черешен!

Заводы! Слушайте меня,
Готовьте пламенные косы :
В России всходят зелены
И бредят бременем покоса.

Николай Асеев.

НАСТУПЛЕНИЕ ЗИМЫ

Зима на поля скундые
Точит тощий снежок.
Выползает на скуконного спутка лоскутного
Сонный небесный жук.

Ветра мирные рыбы
Мочат бессильные плавни
В мутном предутреннем баке.
То табунам матерых кобыл
Скачут на крыши и трубы,
Бьют в помертвевшие ставни.
Воег проржавленный болт,
А в предместье продрогли собаки.

Зима, зима, еще немного!
Блеск болотных блох
Сумеешь ли к утру заместь?
Боже молиться тебе не устану
На этих капустных промозглых полях, -

Горечи хлеба земного
Даждь нам днесь!

Амфиан Решетов

ПЕРЕУЛОЧЕК ПОГЛУШЕ

1.

Отдаешь себе отчет? Такая фраза: станции твоего сна – замедление и в а рассказа. Писатель становится сквозной и сквозь него люди целуются и прощаются. Это очень сладко и вся Россия проходит в вас с ее электричеством и историей. А какой-нибудь переулочек поглуше, так, на окошечка с видом на смерть – ведь и в рвоте слов тянутся сердце, сперма и целые куски сегодня. Так случилось, что подпись в конце рассказа нужна для коллекции подписей об отречении. Выдуманный из букв овладел страницей. Он стряхивает с себя буквы, как путешествия и он сам выбирает город в который войдет. Эта на пыли тень протискивает свои мешки. Он так устал, что прежнее слово о цвете глаз становится лишним. Он дышит по деревянному тротуару в город перетаскивает за ним свои доски и пыль. В грязную худобу губы опять делают на одну пятнадцать. Тогда улицу пополащую севозь медленные костыли с медленной злобой каждый дом выдвигает почти до рук, худобу темных бревен, черные этажи где высоко обтянутое окно обведенными полосками на краски белой как бумага. Угол ли стен стучит так ставень, где вывеска состарившихся пятен. Войны узнаются по обложке английских сигарет в увеличение портретов конечно больше собора. Тогда собаки сворачивают в переулок поглуше и черная становится как выдырявленный тротуар. Дом первый к реке. Двух этажей деревянного кораблекрушения, черная твоя вода – пол из бревен в отворенные ворота. Баба... и вот такая фраза – Думала пароход пришел из Минусинска. Окна становятся как маленькие, столько сразу в них прячется рук, слов, тряпочек и несчастья.

- Длинный дядя, устрой переночевать товарищ... и что-нибудь еще. Такие записки пишутся у телефонных будок, в комнате пропусков рядом с солдатом, штык второго сотен награжденных

Бумажек напоминает про вербы. Это трогает даже чье-нибудь сердце в окне, и тогда кофточка выглаживает свою вежливость правильной расстановкой слов.

Он понимает, что лестница это угроза о том, что жизнь может быть выше комнат. Приблизенно к краю крышив конце концов тоже реальность, и из чердака кошка выходит как лунатик, не закрыв за собой дверь. Может быть грузчик на купол так качается, втаскивая свое истощение. Чердак переводится в черная череда отчаяния.

- Чего вам? – Тогда кашель трясет железо и видно как человеку жалко сна упавшего от рта и смятых щек. В незакрытую дверь свет входит узким четырехугольником, чтобы отрезать руку с вытянутой запиской, и горбатый качается как танцор, так ему хочется падающими горбами поднять вздох от земного пола. Теперь он дышит быстро, быстро и волосы плачут темной грязью по венку лобной кости и дорожке висков.

Дядя возится на своем матрасе - и рукой разрушает стену бренок - стаскивая их вниз.

Он кашляет короткими словами.

- На восток? На запад?

- На восток!

- С востока свет. Не унывайте коллега. Видели вы Москву?

- Я из Москвы.

Слово загорается как иллюминация, и дрянный встает. Слова жмутся в его рот, и часто повторяемое «Москва» делает его красивым.

- Я землемер. В разъездах. – Усталость стряхивается в гулких а. – Поедешь в деревню – глушь, сифилис. Жрут тухлую рыбу. – Он рассказывает высокий как старый писатель. – Соли нет, и рыба тухнет. Угощают. Дайте хоть на чего. Дали горшок с ручкой. Лет пять акушерка в лодке плыла в Нарых – так позабыла. Нам все равно хоть из акушеркиного горшка, но там почему в Москве...

Чердак стареет. Это время вытекающее из памяти. Слова сдувают пыль с губ, выглаженных годами.

- Николай Николаевич ночует на дежурстве. Просил чтобы вы занесли ему шинель и хлеб. – Длинный повторяет «хлеб», и слово падет как стук о пустой ящик. Через полчаса он уходит с шинелью в руках. В маленькую дверь застрявший крест. Железо глухими волнами аккомпанирует его смущению.

- Глупо что мы с Николаем не имеем кровать. Во всяком случае вы, товарищ, без стеснения стащите все с тех веревок, что над вами. Спать будет жарко, и не покрываясь. Через минуту голое снизу взбирается по ступенькам.

- Если вы увидите Веру Ветрову тоже нашу небесную коммунистку...

2.

Может быть защитит руками, так он борется с зверем облизывающим жару. Рот стонет к земле, красными рубцует щека, но губы шевелятся ко сну замученному и короткому. Но сон убивают в лоб. Так выдергивают подушку. С открытыми лицами, когда ухо до ужаса медленно уничтожается, его заменяет крик.

- Гидра идет, антанта идет, конт-революционер идет!!!

Ну, ну. Разве руки не упрутся в большое светлое небо. Все предметы как их знают все расставленные на земле. Это книга, это – зеленая краска, это сидит девушка и смотрит вниз.

Она оборачивается. Фотограф меняет фотографические пластинки. Новая проступает в розовом отблеске, как под красной лампой. – Ничего не случилось. Это внизу Володя. – Чтобы у каждого душевная бумага унесла и отпечатала застигнутый момент.

Деревянные крыши плывут над городом. Розовые облака выстраиваются над рекой. Дерево в саду не успокаивается от ветра, оттуда, с реки. Кто-то смеется и женский голос быстро говорит по-французски. Мимо стройки по деревянной настилке собака уходит осторожно, как человек.

Девушка в кофточке из шоколадных квадратов. Ее глаза высокие как ясный вечер.

- Вы товарищ Николая Петровича?

- Да.

- Он дома?

- Он на дежурстве.

- Вы спали? Не задохнулись?

- Кто-то кричал, - говорит он оправдываясь.

Вдруг она спугивает голубей. Голуба – ее руки. Лицо делается мягче.

- Как же вы спали? Вы товарищ вот что. Вы ляжете на кровать. Вы видели кровать? Это моя. Вы ляжете на нее.

- А вы?

- Я уйду сегодня вниз к французенкам.

- И все-таки не понимаю.

- Товарищ, говорит она, - Будьте проще. В нашей коммуны надо быть выше.

- Ветра, - смешно напоминает он.

- Да, моя фамилия Вышеветрова – говорит она строго.

Она сидит в своей гордой позе. Внизу двор, угол старого дома, где стекла нарисованы детьми.

Тогда он ищет слов простых и обыкновенных, которые помирили бы их.

- Вы из России?

- Нет.

- Значит, сибирячка!

- Нет. Я родилась в Верном.

Он видит город в степи, город во время землетрясения.

- Поэтому вы не любите, вы боитесь земли. Вы сидите всегда так высоко над землей! –

В ее глазах растет снисходительность более умной и серьезной. Она останавливает его почти ласково,

- После вы мне расскажите чего хотите и чего боитесь, а сейчас...

Комната так распаивается, что зеркало, которое вы держали в руке покрывается вашим дыханием. Вы больше не называете стул стулом, вы только плачете, потому что тот, кого вы кого вы столько ждали и столько любили, пробежал к своему несчастью не оборачиваясь и не замечая вас.

Но сознание пишет адрес: Подалкин переулок. Дом номер первый. В переулочке ямой по берегу. Грязь сочащаяся по дереву дома, разлагающегося в своем гробу. Это несчастье изношено как синие рейтузы и гимнастерка разорвана от ворота вниз до половины груди. В петле завязок полосы нижнего белья над грязными ногами. Жестом вины откровенных рук, и только два слога просящим и хитрым звуком, одно и тоже ровное как дыхание Ве-ра, Ве-ра, Ве-ра, Ве-ра. Так тикают часы, так стучит метроном – Ве-ра!

- А кто там – крикнул он – там за дверью?

С мягкой заботой успокаивающей и ласковой она нагнулась к нему.

- Ну что т! Это высокий дядя.
 - Высокий, так нагна нагоном!
 Злоба и раздражение его в крик , где и завернуты в страданье.
 Гидра идет, антанга, конт-революционер идет.
 - Довольно же, Володя!
 Он сделал движение – хитрый игрок увернулся от брошенного меча и убежал.

Кто-то пел внизу голосом таким громким, что здания потеряли свою отчетливость и земля напомнила дорогу.

Матрос молодой,
 Куда ты шагаешь?
 Я в Сибирь за мукой
 Разве ты не знаешь?

- Я сейчас, - сказала она и пошла вниз.

Сел на доски откуда встала она. Голова кружилась. Это голод, когда рот уговаривает себя: голод, голод, голод. Опиум усталость, злой ковер с зеленой каймой. Может быть темнота скроет его терзанье.

- Держите, товарищ. – Снизу протянутая рука. Кусок хлеба намазанный маслом.

Неблагодарив, не все ли равно, он стал есть. Она вернулась через пять минут с тарелкой. Но первый утоленный голод вернул стыд.

- Почему вы мне это даете.

- Ешьте товарищ, Это мой ужин, вы никому не одолжаетесь. Сейчас я вам достану чая. Только простите больше одного стакана я не могу вам достать. Во сколько часов вам надо встать завтра?

- В семь.

- Вы ляжете на мою кровать. Спите спокойно. Вы в дороге, а я дома. Не благодарите меня. Каждый из нас должен помогать другому. Вы видите я на земле и я не боюсь земли.

3.

В поезде умирает девочка. Переवेशивается по ногам головой. – У вредная! За окном бабайка с таким мешком! - Плач как выплеснутый чай. Скисшее главное. – Да оторви ты ей пальцы. Волос изо рта возьми. Стекланный с бисеринками вшей. – Ну спать мне нужно. Ну посмотри же дите не понимает. Что же на ногах тебе повеситься? – Россия!

Встанут на тифа, на ребер, на кашля, из прокисшей ночи, сна испортившегося как мясо! Все. Где дом их? Где их счастье?
 Вошь лопающаяся на списке!

Т-с-с-с. Выгибая по железу. Темнота не найдет рукой. Все сердце вобранный в иголку – такая в нем боль.

Тогда он бежит к двери, прыгая через балки.

Ночь светлее неба, покато скатывающееся вниз и сквозь мчащейся голубой пара немного внизу и прямо – тот человек.

- Это ты, Вера?

Еще страшно слушать его приглушенный смех.

И присевши на ступеньки молодое животное блеском ногтя большого пальца упершейся ноги. Так без движения почему бояться под неподвижными глазами, сделанными из драгоценных камней, и тихий ад идет от него, запах больницы и запрещенья. Этот человек принес эфир. Он нюхает его пустое горло и бросает. Стекло блестит в голубом изломе и катится по доскам.

Все предметы, как их видят все, возвращаются на место.

- Что же вам здесь нужно ночью?

Тот улыбается хитро и босой ногой к пузырькам.

- Это я украл у mademoiselle Vene, - французская мода!

В голубом пару его глаз загорается как изгиб стекла – тогда видно, что он безумен.

Они сидят борцы упершиеся глазами, и голубая ночь мчит над городом. Ночь или город?

Так мучается кто уйдет первый. Город становится невероятным. Дерево окрашено изумлением, отражением улыбки разрезанной как сумасшедший плод. И улыбка шепот.

- Почему ты не женщина?

Но глаза следят. Это битва за жизнь и ни одно движение не ускользает.

Зверь берется за ушибленное место и воет, но что-то человеческое, как воспоминанье проступает сквозь лицо. Он раздражается криками, он вспоминает, он бормочет.

- Нас расстреляли в Киеве тридцать офицеров. Знаешь, - говорит он, - когда мы стояли у стены. - Он становится на колени и беспомощно

Мучится страхом нескрываемым, обнаженным и смеется - забавно, знаешь, в ту минуту я испугался что меня стошнит и я все облюю. Ко мне подбежал один солдат с кулаками – ты офицер? Я сказал нет. Я испугался больше расстрела и меня тошнило. Он ударил меня по лицу снизу по подбородку – врешь ты, сволочь, ну скорей отходи, одевайся. Я подбежал к одежде, а тех уже убивали. Знаешь, в штаны ногами не мог влезть. Почему это нога скользит и не попадает в штаны. – Он взялся за грудь, стоная. - Меня тошнит опять, когда я вспоминаю, - и без перехода он заплакал, стуча зубами. Сколько слез в одном человеке. На четвереньках, как зверь, вполз на чердак, в ткнулся в матрац, все плакал.

Тогда другой по ступенькам пошел вниз. Его тошнило.

Стена старая стояла черная среди голубого разлива, и вдоль стены стояли тридцать голых офицеров, тридцать тех, с тупыми глазами, жаждающими удара. Собака долго лаяла и когда стало опять тихо, голубой пар поднялся к небу и луна потухла как удушенная.

Он поднялся наверх. Мальчишка спал разбросав ноги, страшно запрокинув горло.

Он прошел вглубь, и черню яму, под виселицы чердака. Нашел мешки и так сидел в позе измождения.

4.

Теперь опять горбун. Доски мокрые от утра. Небо еще не сняло себя с черных крыш и мокрый край пол дымится как в бане.

Ворота были широко раскрыты и в них стояла девушка, та, в кофточке из шоколадных квадратов.

Он кивнул ей головой, но она не увидела его мешков. В ее фигуре было настораживающее прислушивание и тени у глаз дрожали нескрываемой тревогой.

Тогда он сказал со злобой.

- Прощайте.

Она не услышала его злобы, но поклонилась головой низко.

Переулок придвинулся сзади своей рассыпающейся кучей. И в рамке теса воротона одна своей молодостью трепетала как бабочка сплошная в ящике со своей мертвой пластинки.

Тогда желанье раздавить, да, злоба, словами как пропало.

- Вы умная и молодая. Посмотреть на вас, вы могли бы... Вышеветрова... Если Россию рвет, зачем вы возитесь в ее блевотине?

Край рта дрогнул как от укола. Она сделала жест, поднимающий ее выше оскорблений и быстро на ходу сверкнув своей умной, связывающей их навсегда, насмешкой, она спокойным голосом сказала ему три слова.

- Я ваш товарищ.

А Тришатов.

1, СТАРАЯ ДЕРЕВНЯ

I

- Сынок мой ненаглядный, сходи поди за отцом.

Под медовыми волосенками глазята. Лазурные, круглые, чистые.

Вот она, вот улыбка.

И дорога белая, закинутая вдаль через сердце. Оттого и идешь по ней без конца, еще и еще, захлебываясь волнами недостижимого.

А как после работы солнце надетен рубаху, а с огорода потащится кочан луны- клади земной поклон Богу.

Легли. В алые подушки.

Думает Егор, думает Андрюша, думает Марфа. В тот час воздух гнется от человеческих дум.

Покой. Тяжело, как снег, упала тьма Одна. Другая. Третья. И долго мраком. Потом вскрикнул петух. Как огонек. Восвояси полетел нечисть. Стих домовой. Птицы стали склевывать звезды. Воздух легче, прозрачней. Тихо, холодно.

Откуда ни возьмись пьяное солнце прямо на земь. И еле поднимая разбитую голову, кровью залило мир.

Первые закричали козлята.

II

За плугами, за сохами идут молодые да старые, приземистые, с грудью крепкой и кряжистой... издыхающей запах земли целыми комьями. Со лба и подбородка стекает рыжий пот, тяжело падая на землю. А мошкаре лоб запах его и дегти. Мужик не отбеливается. Все равно. Весь запарился. Это только кобыла хлопает ушами, разбрызганным хвостом себя хлещет.

Есть думы у человека?

Идет.

- Тащись, ты леший! Жарко-то... ух-ты... Но-о, домовый!

Синие и малиновые земли распластаны до горизонтов. Скрылись. Взойдет на них, заколышется рожь пламенная.

Помнит Андрюша: словно огнем занимается... Вот земля треснет, полопается, лицо расплавится. Мозг чумной. Весь мир висит и не дышит. В тишине. Раскаленным до бела полднем выжжется душа – людей, скота...

А обязка? Да, ходят.

О, это подул ветер. Если пашешь – легче врезать землю, легче коням ноги тянуть, на шагу головой дергать. Косишь – косить легче. Снопы вязать. Возить. Это только мужик все. Также ступит на землю, тяжело и крепко прильнет ее.

А тучи пошли по полям, а тучи ходят вокруг деревни... Зайдут, подкрадутся...

Ветер буреет, дует, теребя бороду, то развешивая как солому, то острым серпом обивая ее на сторону.

Поливало солнце. Вот-вот зазвонят ко всенощной. А ночью будут грозы. Тучи нарыдают. Ночь. Вострая молния заколет тьму. Взбесятся. Сердце ждет.

III

Набухла сестра, порченная. В приданое сивую кобылу дать придется.

- Огонь – мелькнуло у него.

По утру копали картофель. С загорелых женщин крепясь и мускулясь скапывал круглый пот. На проснувшуюся землю, рыхлую синюю.

- Должно в такую-то Бог душу вдул. Бессмертную.

Проворной рукой отделяли от матери живые сочные плоды. С теплым земляным запахом.

От утра воздух еще хмельной. Ждут. А она в лес вышла. Одинешенька.

Кто-то плачет навзрыд? В чаще.

В речке сучек плеснул. Деревянно прокричала птица. И осина сучку откликнулась, затряслась, заньла. Поперхнулся шорох лесной.

- Ой, Леший, что то ты затеял в глуши?

IV

Сидят на завалинке.

Когда пройдет стадо когда коровы, став передними ногами на кочку, промычат вытягивая шею, обреченно протяжно, тало запахнет парным молоком, когда вернутся измаявшиеся за день бабы, растрепав по ветру жаркую песню, издали прогогочут гуси; протащится телега с тихим мужичонкой... - думы пойдут тогда вновь... забродят по деревне как нищие.

Замохнатились сумерки. Петушиным пером повис полумесяц. Из лесу птица свистнула. За рекой тлеет гармоника.

Темней, темней...
 Хороводы водят. А на деревне Иван помер, а у сытовых дочь родила, а другая...
 - Тащи ее, тащи! Веселую бабу – Смерть. Щекочите ее, ребята...
 Кто причитает?
 А бабы: родимый, и-и-и... Меня сироту, и-и-и... Одна я, и-и-и...
 Ночь, только ветер в трубе подтягивает эту песню. Идет Андрюша. Идет. Молния сердце палит. Читает молитву, крадется. Ближе, ближе... К плетню, к риге...
 - Стой! – И слышит, сестра кличет. Мертвая. На погосте колокол дрогнул, и следом молния... Яркая, сшибающая. Раскат подножкой валит...
 Ослеп... Сунул в солому... Царю Небесный... Побежал. Сквозь дождь литой крупный. И зарево.

Мужики ночь как лапоть встрепали. Иступленную. Кричит. Ревут. Бегут. В смятении. Красная метелица сугроб к Богу валит. Обезумели.
 «Девки наши, еште кашу, Не надейтесь на горох»...
 То младенец пропал, то скотина на утро воем взмалывает. И бабы...
 Юродивый: все, все ко хлеву князьями сядем! А петух все громче, неистовой. Изодралась деревня. Смертной ужастью. Горе...
 Гробовеет.
 Тучи размыкались. Ржавую ковригу звезды зубами зажевывают. А по зубам кровь течет. Огненная. Душу жжет. До слез выедаст... Православную.

2. СТАРИК

В иззябший вечер, когда дождь фонари, и ветер обсасывает и х, и шумит, шумит по мостовым и крышам – чей сгорбленный стан у чужих ворот притаился?
 Проходите, люди! Проходите!
 Ползет.
 Разве по ночам остаются на улицах? разве холод не лезет за ворот и не греется о тело? заставляя его плакать и зыбиться?
 Парикмахерская.
 Мимо, мимо! кареты, автомобили...
 Кто ты?
 Улицы, версты! захлестывайте, заматайте следы огня пустоты...
 Но полдень, синий и тусклый...
 На полях в мусорном бассейне бродит человек. Клюет как воров. Безмолвствует.
 То ветер осенний седой и грозный.
 Ловите душу его! Изгнанного короля Лира. Изломан и порван старик. В прозрачных суставах. Невесты ног его чужим альковам; мать, рождающая вопли – борода несмолотая. И зрачки в кольцах проклятия.
 Ястреба! ястреба! одичал дед. Летите к нему.
 Ночью протрубил человек. Грудь труб долетела до звезд, и металлическим волнам – аллилуйя серебряных коров. По крутым терассам и скатам, через головы полюсов в глухие тартарары. .

Это филин кричащий во мраке. Сфинкс из многих столетий.
 Молчащий от иступленности.
 Вдруг, такую хулу плеснул в рот в Бога, и она поползла по тротуару.
 Он вспомнил небо... звезд гололедицу... где также скользко как на земле.
 Сверкнул глаз обугленной злобой...
 И второе богохульство, бешенное и печальное выскочило из самого сердца, и обожгло лица идущих, в зловещем озарении проплясало в воздухе.
 Чей ты, сын человеческий? Кого ловит дождь во тьме?
 На ком скачут фонарей усмешки?
 Стал сплевывать слова кощунственные, вместе с зубами и кровью, пьянел от них... рот истекал в чумную улыбку, глаз загорелся от жара.
 Снизу, из тротуара прозвучал голос: подайте больному священника...
 Пока Мрак, сдавив ему горло, не прекратит навсегда хулу Бога. Неведомого.
 Старик сухой. Длинноносый, суровый. Сухой, коричневым, как изюм –
 Тяжело поднимает крыло и единственный глаз, чтоб улететь... в безумие...

Неол Рудин.

ЗОРИ.

Когда наступает
 Эта тревога сердца,
 Как пепел развеваемой ночи,
 И серебряные губы
 Вновь рожденного неба выют
 С медных
 И жарко дышащих труб,
 Воспевающих зарю, -
 Песнь пробуждения и бодрости,
 Бодрую зорю поступи
 Свежего утра и холода,
 Зорю восстаний и скованности
 Железных эскадронов...
 Труби, трубач! И плачем долгой ночи,
 Как похоронный марш она встает
 Над днем, -
 И разве мы живем!
 И разве мы умрем!

Как сердце жить или не жить захочет.
 Разом к утру!
 Спрва по шести
 Дню навстречу любым аллюром!
 Но день, конечно, обычен,
 Конечно, хмурый
 И, конечно, не будет расти...
 Он догорает, день, осеннюю листвою
 Тяжелым цоканьем копыт
 Роняет четкий шаг. В листве сухой
 Оттенков золота, соломы и рассвета
 Он догорит. Потом
 С горячих губ и медных труб
 Другим губам, как будто бы на небе,
 Как будто жарко пышущим губам, -
 Испить всю до конца
 Разлук мужских мучительную песнь
 И догореть.

Янв.1922

Константин Большаков.

ГОЛОСА МАТОРОСОВ.

Помню узкие черные шатуны, груженные ромом,
 Ночные гавани, с языком огней во рту.
 Маяки, мерцающие материнским взором.
 Морских свечей разбрызганную ртуть.

Помню в пасть океана падающий якорь,
 В макинтоше на рубке небу молящийся капитан.
 Сквозь саван степей в душе моей морю плакать,
 Звенеть и звать голосами матросов в туман.

Николай Липкин.

ВЗГЛЯД В НЕЧТО

Трудно, необычно трудно говорить о современном искусстве. Его серьезна затеняет даже воспоминание о прошлом и предположения о будущем. Есть опасность оказаться «свиньей под дубом» по отношению к прошлому на плане преемственности, т.е. не оценить или охулить то, от чего мы, допустим,, вкушали, чем может быть росли. Но есть маленькое оправдание этой «свинье» - она не столько «свинья» по своему попустительству, сколько в силу положения, как бывает ведь, что «красота наша» делается личной «безобразной, бесславной, не имущей вида». Так и то, что под дубом (если дуб – дерево искусства) было Психеей, вместо крылышек и хитона получило другие атрибуты- нос пятаком и хвостик. Какой же это фен Карабосе волшебная палочка заколдовала Психею? Или чья пуховка с пудрой столь иронично загримировала прежнее одухотворенное личико? Другими словами: что нас поставило в такое положение? Какая сила? Если продолжать в этом приточном тоне, то ответим, примерно, так: искусство, которое должно было быть «гласом вопиющего в пустыне», незабвенный долг коего «подвязать сандалии» восхотело само чтобы ему были они подвязаны. Но ты ли Продромосеялин, прообразом которого мы пользуемся, ты ли изменил своей роли?

Едва ли мы сможем определить место этой метаморфозы в истории. Если скажем – «Ренессанс», то многое надо добавить, усложнить постановку вопроса и т.д., а главное - тогда надо было бы войти на нежелательную для нас историческую плоскость. Мы же пока во всем, во всех планах и ходах, хотим быть верными одному опыту (может быть от неши же немощи, чтобы мы укрепились в нем, и он стал бы краеугольным) – принципу единой жизненности настоящего дня, принципу, непосредственности «птиц небесных».

Итак, примите во внимание только то, что не иное, а именно это словечко (Ренессанс) втиснулось в строчку. Но никакого утверждения, никаких точек над «и».

Употребляя широкий термин «искусство», мы имеем в виду главным образом только ту его часть, которую принято называть литературой, а из «литературы» (тоже очень широкого термина) берется лишь то, что мы назовем «полномочных словах», это же последнее понимается нами так –

речь обладающая всеми привилегиями каноничности, не в силу каких либо традиций, культурных, исторических и прочих отношений, а в силу своих собственных свойств, своего качества, своей природы. В такой речи не может быть ничего

случайного, ничего такого, что могло бы быть заменено другим или выражено иначе даже в пределах самого небольшого объема ее. Она обладает признаком формулезности (от слова формула), т.е. каждый ее законченный ход есть завоевание некоторой реальности, одевание и плоть, воплощение соответствующего хода из области слова безмолвного.

Слово дней наших возрастает по обычному и прекрасному закону «горчичного зерна», но в сторону дурной бесконечности. Самый факт роста радующий, но вместо лика взшла личина. В одной плоскости возникает дифференциация; и ее возможностях выросла техника, мастерство. В другой плоскости соответственно явилось разложение, штамп, проституирование. И обе плоскости совместились. Уже цветы *) зацветают в этой дурной бесконечности, - искусство слова входит в область игры, орнамента, приобщается, грубо сказать, - беспредметности или, лучше сказать, - безмолвию, этому «венцу славы» слова. Но увь-увь, это дурное безмолвие, дурной орнамент, дурная игра, дурная радость, так как нет здесь завоеваний реальности, нет накопления в обобщения новыми телами фонда нашей плоти, «нашей красоты». И бессознателен, бессознателен за всем этим идеализм (о, какая ирония), идеализм принятия мира, не принятия плоти. Впрочем, простите нас за это обобщение, и если угодно, примите его так, как мы просили принять вас втиснутое упоминание о Ренессансе. Наше же мнение, думается, постепенно выясняется перед вами. И даже самый метод говорения - приточный диалект, его репертуарная сторона, утверждение мироощущения лишь на плане настоящего дня («птицы небесные») и прочее, - все это выясняет наш взгляд и нечто. В нас горячая любовь к миру, к плоти, к «нашей красоте». В нас постоянно к ним *miserere*, освежающее и укрепляющее их. Ради них мы не хотим терять надежды, что дело о сандалиях будет пересмотрено и полномочному слову поверят и вернут Продромоселинское достоинство. В самом таком положении, что полномочное слово для нас является каким то «про» (про-логом, про-дреммом и т.п.) в самом этом положении видно наше противление к нему в самом себе, ибо оно само весьма не совершенно, облекает плоть в безмолвие, проекцией которой является, а во-вторых (да! да! конечно иначе быть не может) несет функции посредника. Сознаем, что здесь нас могут уязвить (-а возлюбленная ваша плоть как же?) Но ставьте на точку зрения логической противозаконности (так нас понимать надо), и все отпадает.

Итак у нас жажда «красотой нашей», плотью заполнить все пространства, продолжить реализацию мира.

*) Коли цветы, то конец скоро.

Мелькают мысли, весьма, кажется, фантастические - хорошо бы составить словарь безмолвия на плотском плане, сгруппировать новорожденных в варианте настоящего дня. Тогда многое будет видно. А главное – любовь, приятие. Как верно сказал недавно в Москве один замечательный человек – «писать надо для определенных лиц, а иначе писать - безнравственно» (неточные го слова), мы готовы неустанно оглашать этот принцип любви. Сознаемся, нас пишущих

Сильно удерживали эти слова, потому что протитутирование словом и прочие черты дурного безмолвия настолько насыщают воздух современности, что климатически думается, пронзят даже ангельские бронхи. Слова эти пережились в миге. Да, да. Попробуйте писать не для себя, не ради себя, ни ради гордости, ни ради чего-либо иного, а с какой-нибудь определенной любовной или мизерной целью, пусть хоть бы в виде опыта. Мы ни на чем не настаиваем

Е.

ХРАМОВОЕ ДЕЙСТВО, КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ*)

Мне хотелось бы высказать перед вами несколько соображений общего характера. Однако, мысли, оторванные от жизненного фонда, из которого они возникли, не понимаются правильно; пусть же предлагаемое так и остается мыслями «на случай» конкретно-теоретическими размышлениями в виду едва ли не первого по степени важности живого музея русской культуры вообще и русского искусства в особенности. А с другой стороны, только на почве правильной установки общих принципов и, главное, - единомыслие в понимании основных линий общекультурной и специально-художественной работы, возможно планомерное осуществление ставимых вам историческою действительностью задач. Практическая деятельность непременно должна идти рука об руку с теоретическим пришифыванием сотрудников одного дела и, более того, - с разработкою на месте, среди самой гущи работы, теоретических вопросов искусства; к тому же, в занимающей нас своей части, именно в проблеме церковного искусства, как высшего синтеза разнородных художественных деятельностей, теоретические вопросы искусства приходится признать почти еще не затронутыми. Если бы позволительно было то ближайших задач простереться фантазией в область возможностей, хотя впрочем и не особенно далеких, то тут была бы развита перед нами мысль о необходимости создать систему целого ряда научных и учебных учреждений при Троице-Сергиевой Лавре, как образцовом памятнике и попытке осуществить верховный синтез искусств, о котором столько мечтает новейшая эстетика.

Мне представляется Лавра, как своего рода опытная станция в лаборатории для изучения существенных проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Асинам, так чтобы теоретическое обсуждение проблем церковного искусства происходило не отвлеченно от действительного осуществления этих задач искусства, но перед лицем эстетического феномена,

теоретические рассуждения контролирующего и питающего. Из дальнейшего, может быть, станет ясно, что Музей, - доведу свою мысль до конца, -Музей самостоятельно существующий есть дело ложное и, в сущности, вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не есть *ἐϋεργεσα*, не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности. Но должен быть понимаем, как никогда не иссякающая, вечно бьющая струна самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще не отделяемая от него, все еще переливающая и играющая цветами жизни, всегда волнующая *ἐϋεργεσα* духа.

Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности - своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от условий своего художественного бытия -именно художественного - взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза, перестает приниматься, а порою - и существовать, как художественное. Между тем, задача Музея - есть именно открыть художественное произведение, ложно понятого, как некая вещь, которую можно унести или увезти куда угодно и поместить как угодно, - уничтожение (- беру задачу предельно -) художественного предмета, как живого. Скажем образно: Музей законченную картину подменяет образом ее, хорошо еще - если не искаженным. Но что бы сказали мы об орнитологе, который вместо наблюдения птиц по возможности в свойственных им условиях жизни, занялся исключительно коллекционированием красивых шкурок. Естествоиспытатели нашего времени ясно поняли существенную необходимость изучения природы, в по- возможностях конкретных естественных условиях, и сами музеи естествознания, по силе своей превращаются в зоологические и ботанические сады, Но не с клетками, а с естественными, на сколько только удастся осуществить, условиями жизни: напомним о знаменитом зоологическом саде в Гамбурге. Но почему то мысль о том же, бесконечно более веская при изучении духовных деятельностей человека, чрезвычайно мало усвоена в соответственных дисциплинах. Несколько музейных тряпок или бубен шамана суть

*) Настоящая заметка есть доклад в Комиссии по охране памятников искусства старицы Троице-Сергиевой Лавры. Она затрагивает, по поводу совершенно конкретного случая, вопросы большой сложности и большей важности. Автор оставляет ее в первоначальном и эскизном виде доклада; так беглость рассуждений имеет свое оправдание. При иной форме изложения потребовался, конечно, целый трактат.

именно тляки и бубен и при изучении шаманства столь не мало имеют цены, как шпора Наполеона в военной истории новейшего времени. Чем выше человеческая деятельность, тем выше выступает в ней момент ценности, тем больше выдвигается функциональный метод постижения и изучения, и тем более бесплодное делается доморощенное коллекционирование раритетов и монстров: - мысли столь же бесспорные, сколь и мало памятуемые, когда требуется их применение. Сознаю, что затрудняю ваше внимание этим, слишком простыми истинами, но я вынужден к тому весьма нередко встречающимся неумением или нежеланием считаться с ними, тем элементарным художественно- археологическим хищничеством, тою *rabies museica*, которые готовы, кажется, вырезать кусочек картины лишь бы иметь возможность поместить его именно в определенный дом, по определенной улице, именуемой Музеем; поистине *lucus a non lucendo*: но Муз не засадить в воланы. Во имя интересов культуры должно протестовать протии в попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и наклеив на них ярлык, поместить под стеклянный колпак. Этот протест, следует надеяться, не останется без отклика, - если не сейчас, то в будущем, - ибо музейное дело явно направляется в сторону конкретизации, насыщения жизнью и полноты жизненной совокупности вокруг предметов искусства. Среди страниц П.П. Муратова нахожу несколько, которые готов включить в контекст музейно-эстетического законодательства. «Может быть вовсе не в свете музеев следует искать источников подлинного энтузиазма пред античным» - пишет автор «Образов Италии». - «Кто решиться утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах Лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый Странд или спустившись к по-северному мечтательным дымчатым и романтическим рошам Хайд Парка. Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенова и Деметра Киндская, и не ближе ли к воздуху, каким питали свою жизнь эти невидимые существа античного мира, тот воздух, которым дышит каждый из нас на обширном дворе, пусть не имеющего таких прекрасных вещей, Римского музея Терм... Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно колеблемого ветром ланчато-лиственного фигового дерева. У старых кипарисов среди двора играет фонтан, плюнь обвивает жертвенных белых быков. Установленные тут во множестве обложки и саркофаги залиты солнцем, делающим их травертин голубым и прозрачным, их мрамор теплым и живым. За прекрасное бытие этих вещей можно отдать совершенство хранимого бережно в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались на складках платья женщины, изваяно неизвестно кем и когда, украшает ее еще более, чем все суждения ценителей и споры ученых. В этих лепестках, в этих скользких по мрамору тенях листьев и ветвей, и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного с нашим миром, которая одна дает сердцу

Узнать его и поверить в жизнь». Тот же автор говорит далее о правоходной мысли устроителей Национального музея вынести под открытое небо и на солнечный свет часть хранимых в нем античных коллекций. Для античной скульптуры музей более гибелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения... Скульптура нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем». «Глубокое волнение, - говорит Муратов, - охватывает путешественника в ихом углу форума у источника Югурны, не которого Диоскуры поили своих лошадей». Но, - спросим себя, - много ли цены было бы у камней этого самого источника, увезенных в Берлинский музей и разложенных на полках вдоль хотя бы отлично просушенных стен?

Не жизненный ли фон этих камней, не функциональное ли их созерцание волнует и возвышает душу? Самое страшное для меня деятельности нашей Комиссии и всех подобных комиссий и обществ, в какой бы стране они ни работали, это возможность погрешить против жизни, соскользнув на упрощенный, на легчайший путь умертвляющего и обездушивающего коллекционирования. А разве не так бывает, когда эстет или археолог рассматривает проявление жизни некоторого организма, функционально единого целого, как самодовлеющие, вырезанные из жизненного духа вещи, вне их функционального отношения к целому.

В описи Лаврской ризницы мы уже встречаем опыты такого умерщвления. Так говоря об известном потире из рудо-желтого мрамора, пожертвованном великим князем Василием Василевичем Темным, составитель описи делает пометку: «А мрамору столько-то фунтов, по столько-то, всего на 3 рубля 50 копеек». Не будем обмарывать себя наивной откровенностью этой пометки: *pamine de te fibula narrator*. Хотя и в осложненно-уточненном виде, а формула: «мрамора на 3 рубля 50 копеек», можно сказать, канонична для сторонников отвлеченного коллекционирования вещей, вне совокупности известных жизненных условий не имеющих или почти не имеющих смысла. «Можно только мечтать, - скажем с П.П. Муратовым, - что когда-нибудь все нейденные из форуме и Платине рельефы и статуи вернуться сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь поймут, что для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее» - децентрализация музеев, вынесение музея в жизнь и внесение жизни в музей, музей - жизнь для народа, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собиравшие редкостей только для гурманов искусства, - всестороннее жизненное усвоение человеческого творчества, и при том всенародное, а не для замкнутых кучек нескольких специалистов, в художественном целом часто понимающих менее специалистов, - вот лозунги музейной реформы, которые должны быть противоположны тому худшему в культуре прошлого, что воистину

заслуживает эпитета «буржуазность».

В одном из своих докладов, Ю.А.Олеуфьев определяет стиль как результат накопления однородных художественных восприятий (я бы добавил, творческих наших реакций) определенной эпохи, и, потому, говорит он, - в согласии стиля и содержания лежит залог истинной художественности, подлинности искусства данного времени». Таким образом жизненность искусства есть единство содержания и способов выражения этого содержания, но эти способы выражения легко понять упрощенно, вырезывая из полносодержательной функции воплощения какую-нибудь одну грань. Тогда сторона., одна только сторона, органического единства принимается за нечто самодовлеющее уединенно от прочих граней воплощений, хотя на самом деле она есть фикция, в не целого не имеющая реальность краска, соскобленная с картины, или совместно звучащие звуки симфонии. И если эстет на основании этого своего упрощенного предчувствия, попытается разрезать нити или, точнее, кровеносные энергии, связующие усмотренную сторону художественного произведения с другими, им, эстетом, не замеченными, то он разрушает единство содержания и способов их выражения, уничтожает стиль предмета искусства, или искажает его, а искажив или уничтожив стиль, обессилив произведение, тем самым лишает его подлинной художественности. Художественное произведение, повторяем, искусство – не иначе, как в полноте необходимых для существования условий, в расчете на которые и в которых оно было порождено. Устранение части этих условий, отвод или подмена некоторых из них, лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и даже делает антихудожественным. Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля, - часто бывают отвратительными, если только не произведено нового творческого стиля. Афродита в фильмах так же была бы невыносима, как маркиза XVII-го века на аэроплане. Но если в этой примитивной форме целостность художественного произведения общепризнанна, то далеко не так же ясна всем общеобязательность и широта высказанных здесь предусловий художественности. Конечно, всякий знает, что для эстетического феномена картины или статуи нужен совет, для музыки – тишина, для архитектуры – пространство, но уже не с такой степенью ясности помнит всякий, что эти общие условия, кроме того, должны иметь и некоторые качественные определенности и что, в таких своих определенностях, они, - вовсе не свеиходящая заслуга, не милость к ним их созерцателя, но конститутивно входят в самый организм художественного произведения и, предусмотрительные творцом его, образуют его продолжение, хотя лежащие и за пределами того, ради краткости и упрощения дела, мы называем собственно художественным произведением. Картина, например, должна быть освещена некоторым определенным светом, рассеянным,

Белым, достаточной силы, однородным, а не цветным, не пятнами и т.д., и мне это того требуемого освещения она, как предмет искусства, т.е. как эстетический феномен не живет. Осветить картину красивым светом, если она написана для освещения белым – это значит убить эстетический феномен, как таковой, ибо рама, холст и краски – вовсе не произведение искусства. Подобно сему, поместить архитектурное произведение в пространстве туманном, или слушать музыкальное произведение в зале с плохой акустикой – это опять значит исказить или уничтожить эстетический феномен. Но более того: есть условия восприятия художественного произведения, так сказать, отрицательного характера; нельзя, например, смотреть картину или слушать симфонию в помещении наполненном невыносимо зловонными газами, и эти отрицательные условия роз не соблюденные в некоторой определенной их качественности, вклиниваются в стиль произведения, разрушают единство формы и содержания и тем уничтожают произведение, как таковое. Как положительно, так и отрицательно, художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно, как художественное и вне своих конститутивных условий оно, художественное просторнее существует. Для станковой живописи мы подбираем раму и фон, для статуи – драпировку, для здания – окружающую его совокупность цветных пятен и воздушных пространств, для музыки – общий характер одновременных с нею впечатлений. Чем сложнее условия жития данного произведения, тем легче исказить его стиль, тем легче сделать ложный шаг, незаметно уводящий с плоскости подлинной художественности и ведущей к бессилию.

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному. Эстетика недавнего прошлого считал себя в праве свысока смотреть на русскую икону; и в настоящее время глаза эстетов раскрылись на эту сторону церковного искусства. Но этот первый шаг, к сожалению, - пока еще только первый, и нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, случайно помещенная в храме, но с успехом могущая быть перенесенной в аудиторию, в музей, в салон или, еще, уже не знаю куда. Я позволил себе назвать недомыслием этот отрыв одной из сторон церковного искусства от церковного организма храмового действия, как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой и только в которой икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности. Даже самый легкий анализ любой из сторон церковного искусства покажет связанность этой стороны с другими, - я лично убежден, - со всеми, -но нам сейчас достаточно отметить хотя бы некоторые, почти на удачу взятые, взаимно-обусловленности церковного искусства.

Возьмем, например, ту же сторону икон. Конечно, далеко не безразличны способов, какими она освещена, и конечно для художественного бытия икон освещение

ее должна быть именно то самое, и в виду которого она написана. Это освещение, в данном случае – отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателье или музейной залы, но порванный и неравномерный, колышущийся, отчасти может быть мигающий свет лампы. Рассчитывая на игру трепетного, волнуемого каждым ветром, пламени, заранее учитывая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящее через цветное, порою граненное стекло, икона может созерцаться как таковая, только при этом сгустке, только при этом волнении света, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, – света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответственных условиях, и напротив того, мертвеет и искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, – я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея. И многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями полепи – все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная апатичность, а как необходимый, безусловно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т.е. как единство стиля и содержания или иначе – как подлинная художественность. Золото – варварское, тяжелое бессодержательное, при дневном рассеянном свете, – волнующимся пламенем лампы или свечи оживляется, ибо искриться мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, не земных светов, заполняющее пространство. Золото – условный атрибут мира горнего, нечто вздуманное и аллегорическое в музее, есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадками и множеством зажженных свечей. Точно также, примитивизм иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффекты церковного освещения. Тут, во храме, вся эта преувеличенность, смягчаясь, дает силу, недостижимую, обычным изобразительным приемам, и в лице святых мы усматриваем тогда, при этом церковном освещении, лики, т.е. горнде облика, живые явления иного мира, первоявления, *Uhrphänomene*, – сказали бы мы вслед за Гете. В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.

Но пойдем теперь далее, и от искусства отия, необходимого входящего в синтез храмового действия, перейдем к искусству дыма, без которого опять таки не существует этого синтеза. Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание

икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы о которой не может мечтать и которую не знают музеи. Нужно ли вспоминать, что этой атмосферю, непрестанно движущейся атмосферю материализованную, атмосферу видимую взору, и притом как некая тончайшая зернистость в росписи и иконы приносятся совершенно новые достижения искусства воздуха, которые однако новы только для светского отвлеченного, уединенного искусства, но будучи вовсе не новым в искусстве церковном, заранее учтены его творцами, и следовательно без которых их произведения не могут не искажаться.

Никто не станет спорить, что электрический свет убивает свет и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и фиолетовыми лучами в электрическом свете лучами, то едва ли кто-нибудь станет спорить со мной. Всякий знает, что электрический свет как ожог, уничтожает психическую восприимчивость. Это пример отрицательного условия художественного искусства. Но если есть условия отрицательные, то есть тем боле, и положительные, совокупностью соево определяющие не только храмовое действие, как нечто целое, но и каждую сторону его, как органическую соподчиненную всем прочим. Стать требует известной полноты круга условий, некоторую замкнутость художественного целого, как особого мира, и вторжения в него элементов иного характера ведет к искажению, как целого, так и отдельных частей. Целым, имеющим свой центр и начала равновесия. В храме, говоря принципиально, все сплетается во всем: храмовая архитектура, учитывает даже такой малый провидимому, эффект, как выющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. Но мы говорим доселе о небольшой части храмового действия и, притом, – сравнительно очень однообразной. Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например, при каждении, об игре и переливов складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных проветриваниях атмосферы, конизированной тысячей горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но увлекая в свой круг искусство вокальное и поэзию, – поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики, – музыкальной драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту Кафаренса этой музыкальной драмы, и поэтому все, соподчиненное тут друг другу, не существует, или по крайней мере ложно существует, взятое порознь. Поэтому, оставляя в стороне мистику и метафизику культа и обращаясь исключительно к автономной плоскости искусства, как такового, я все же изумляюсь, когда мне приходится слышать речи об охране такового памятника высокого искусства, как Лавр, с ограничением внимания на какой-нибудь стороне и с антикультурным и антихудожественным равнодушием к другой.

Если бы любитель вокальной музыки стал указывать мне, что в церковных напевах, так тесно связанных с античностью, мы имеем высокое искусство, может быть и даже вероятно высшее вокальное искусство, сравнимо в области инструментально разве только с Бахом, если бы во имя этой культурной данности он стал бы требовать охраны певческой стороны Богослужения, в частности ссылаясь на хранимые Лаврским преданием местные особенные распевы, то я, разумеется, пожал бы ему руку. Но мне трудно было бы при этом удержаться от горечи и упреки: «Неужели же вам все равно что разрушаются своды высоких архитектурных достижений, что осыпаются фрески, что осыпаются и перемазываются иконы?» Подобно сему, любители пения и вместе ценители изобразительного искусства, я не мог бы противопоставить соевей заботы об охране памятников древней поэзии церковной до сели сохранявшей особенности распевного способа чтения, древнего скандирования, и об охране рукописей былых веков, полных исторического значения, осуществивших в совершенстве композицию книги, как целого. А всем им, ценителям искусства вместе, я не мог бы не напомнить о входящих в состав храмового действия более вспомогательных, но однако весьма существенных в организации этого действия, как художественного целого, искусства забытых или полузабытых современностью: об искусстве огня, искусстве запаха, об искусстве дыма и т.д., включительно до единственных в мире Троицких просфор с неведомым секретом их печенья и до своеобразной хореографии, проступающей в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, восхождении и восхождении ликов, в обхождении кругом престолов и храма и в церковных процессиях. Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности – священной трагедии Эллады. Даже такие подробности, как специфически е прикосновения к различным поверхностям, умашенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконном, притом прикосновении чувствительнейшем из частей нашего тела – губами, - входит в состав целого действия, как особое искусство, как особые художественные сферы, например, как искусство осязания, как искусство обаяния и т.п., и устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого. Я не буду говорить об оккультном моменте, свойственном всякому художественному произведению вообще, а храмовому действию по преимуществу: это завело бы нас в область слишком сложную; не могу говорить я здесь и о символике, необходимо присущего всякому искусству, в особенности искусству органических культур. С нас достаточно и внешнего, поверхностного, можно сказать, учета стиля, как единства всех средств выражения, чтобы говорить о Лавре, как о целостном художественно-историческом и единственном в своем роде историческом памятнике, требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе.

Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть связанным «музеем», не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самом разностилии эпох, собиравшейся в течении Московского и Петербургского периода нашей истории. Как памятник центр высокой культуры, Лавр бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытом, с ее своеобразностью, отошедшую уже давно в область далекого прошлого жизнью. Весь своеобразный уклад этой исчезнувшей жизни, этого острова XIV-XVII веков, должен быть государственно оберегаем, по крайней мере с не меньшей тщательностью, чем в Беловежской пуше оберегались последние зубы. Если бы в пределах государства оказалась, хотя и чуждая нам по культуре и стоящая вне нашей истории, учреждение, подобное Лавре, магометан или ламантов, то могло ли бы государство колебаться в мысли о поддержке и охране такого учреждения. Во сколько же раз более внимательно должно быть государство к этому зародышу и центру нашей истории, нашей культуры научной и художественной? При этом я считаю весьма не проникновенным и эстетически недочувствованным замыслом передать пользование Лаврой из рук монахов в руки приходских общин. Кто вникал в несоизмеримость в качественное различие – быта, психологии и, наконец, Богослужебной манеры иноков, хотя бы, и плохих и – людей вне монастыря живущих, хотя бы весьма добродетельных, тот же не может не согласиться со мной, что было бы великим бессилием передавать служение в Лавре белому духовенству. Даже красочно, в смысле световых пятен в церквях или на площадях Лавры, замена черных фигур с их своеобразною монашескою посадкой, какими-либо другими, иного стиля, или вовсе безстильными, сразу разрушила бы целостность художественного впечатления я от Лавры и сделала ее бы из памятника жизни и творчества мертвым складом случайных вещей. Я понял бы фанатическое требование разрушить Лавру, так, чтобы не осталось камня на камне, - во имя религии социализма; но я решительно отказываюсь новить культуртрегерство, в силу случайного преобладания в наше время специалистов именно по изобразительному искусству, а не по каким-либо иным - культуртрегерство, ревностно защищающее икону, стенописи и самые стены, и равнодушные к другим, не сколько не менее драгоценным достижениям древнего искусства, главное же- не считающееся с высшей задачей искусства – их предельным синтезом, так удачно и своеобразно разрешенную в храмовом действии Троице-Сергиевой Лавры и с такой неумной жаждою искомую покойным Скрябиным.

Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где- не только тексты, но и все художественное воплощение «предварительного действия».

*Сергиев Посад
1918, X, 24*

П. Флоренский

Редактор издатель А.М. Чернышев





А.Шевченко

Рисунок





