

## СОДЕРЖАНИЕ

Посвящается а.....	4
Слово Айги.....	11
Есмость (Жозефина, возможно, умерла или просто ушла.....)	15
Поэт и власть (еще раз о назначении поэта)	19
Уроки Миттова.....	24
Просветленный	27
DRONNIKOVЪ (семь дескрипций к образу русского мастера в Пари- же)	33
Возвращение мифа.....	39
Петр Петров: чувашский метафизик.....	46
От Киреметя к Гималаям (эскиз к портрету художника в чувашско-индийском интерьере).....	50
Чаять воскресения Бога.....	53
У-топия Геннадия Айги.....	54
Художественная экспозиция как небулярный объект (опыт прочте- ния)	
Литература.....	
Список иллюстраций.....	
Об авторе.....	



*Я хотел бы назвать экстраординарного поэта современного русского авангарда - Геннадия Айги: он говорил недавно, что для него Малевич - "первый среди художников, наиболее любимый, не только первый среди живописцев, но вообще первый - как художник-мыслитель, Художник с большой буквы".*

Роман Якобсон, 9 декабря 1975 г.  
("Change", Paris, 1976, N 26-27).

## ПОСВЯЩАЕТСЯ А

"И я сказал: а-а-а, Господи! Я, как  
дитя, не умею говорить".

Иер. 1,6 (Вульгата).

Для того, чтобы понять "метаграмматику" и "метапоэтику" (в конце концов: и метафизику) Геннадия Айги, мне нужно было обнаружить в его текстах некий перво-элемент. Некое подобие "белого квадрата" Казимира Малевича, который, по его определению, есть "чистое действие" и "несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни" ("Супрематизм", 1920). Таким перво-элементом, безусловно, для Айги является фонема и буква а. Его при-страстие к знаку а на уровне архетипа, вероятно, отталкивается от начальной буквы его родового имени (< Айхи = Айги).

А - это сияющая световая точка-знак в поэзии Айги. В а присутствует полнота дыхания, открытость, ослепительность мира, как при "вздросе ребенка". В дзэн это состояние именуется Екаcitta (санск.- "вневременная одномоментность мысли, когда дзэнский монах не испытывает раздвоения, состояние до того, как одно станет многим, момент до-рождения мысли самой"). Нам всем знакомо это ощущение - мир-и-я-еще-в-нем, "я" не отдельно от мира.

это а-а колыбельное

(перводогадкой

как первотвореньем)

(В МЕСЯЦЕ ЧЕТВЕРТОМ: ПРОБЫ НАПЕВА)

Дитя и а это не случайная тема. Наиболее полно, может быть, она сказалась в трепетном состоянии тишины "Тетради Вероники" (1983-1984). В беззвучном, бессловесном общении дочери и ее отца. Лепет, улыбка, шевеление ручонкой или ножкой, просто младенческий взгляд - все это мимолетные и возвышенные ощущения, предшествование а. Согласно звуковым законам детского языка, соответствующим закономерностям общей фонологии, вокализм ребенка начинается с А. Освоение ребенком системы гласных открывается с А. При расстройствах речи (лингвистических афазиях) гласный А исчезает последним. Это последняя фонема, которая сопротивляется распаду. То есть, А это и перво-элемент в самом строгом (фонологическом) смысле слова и, одновременно, конечный элемент, или, если выразаться по-малевичански, элемент, предшествующий концу белого мира.

В поэзии Айги можно встретить оба типа употребления а.

а, колебало, а,  
впервые просто чисто  
и озаряло без себя  
и узко, одиноко  
  
и выявлялась: полевая!  
проста, русалочка!

(УТРО В ДЕТСТВЕ)

Поразителен комментарий самого поэта к этим строкам: "Было задумано, как три ярких, "совершенно идентичных" света (как три явления или три действия),- как троекратное "действие Бога" (...). И, как "частная реализация" вычлененной из этой силы, возникал образ "русалки".

Отметим для себя этот смысл: а как чистое действие, как проявление светлой силы Бога. Есть у поэта и прямые трансцендентальные дефиниции а. Например:

а - бог среди звуков  
среди деревьев

поляна

(ЛЕС СТАРИННЫЙ)

В последующих стихах ПОЛЯНЫ (места в лесу), действительно, становятся, элементами топологии возможного Божьего присутствия, или хранящими Его след. Классическим стихотворением – воплощением этой "лесной" метафизики - является текст "И СНОВА - ЛЕС" (1969):

что за места в лесу? поет их - Бог  
и слышать надо - о уже пора! -  
их не во времени  
а в высшем голосе:

где как идея ночь светла  
и ясен день как Бога ум:

пусть - так поют ся! это наше счастье  
что так их можем представлять! -

но есть - не только представляемое:

есть светлое один - в любой поляне:

как важно это для меня! -  
то рода с в е т (одно и то же гласное:  
  
поет - во всех местах в лесу  
его один и тот же Бог)

В тексте присутствует (не явно) тот же самый гласный ("поется Богом"), он - один, несет белизну,\* и это есть в ы с ш и й голос. Ср. другие "лесные" стихотворения: "СНОВА: МЕСТА В ЛЕСУ", "И ВНОВЬ: БОЯРЫШНИК", "МЕСТА В ЛЕСУ: ВАРИАЦИЯ" и др. В а мы находим свойства всех основных типов знаков - иконичность, индекс и символичность (в понимании Р. Якобсона). Конфигурации потенциальных смыслов связаны, как это было показано выше, и с акустической природой гласного А (иконичность "белизны"), с другой стороны, а индексирует невидимые духовные силы (указывает на явление Бога) и обозначает основные метафизические места (местопребывания "идей"), то, что великий Платон называл "наднебесными местами" (hyperouranios topos). А, обладая такой полнотой смыслов, как универсальный вектор, может вывести нас на любую точку инвариантного семантического пространства ("поэтического мира") Г.Айги.

---

\* С точки зрения акустической среды гласных А является наиболее хроматическим звуком ("... оптимальным гласным, princeps vocalium"(...)) оказывается Мы уже упоминали о "лесной" метафизике sub specie а. Для Айги не менее существенна и "полевая" метафизика (ПОЛЕ как прообраз душевной свободы).

была а-а

и все: была  
светящаяся изнутри  
/пределы проявляя/  
беззвучною молитвой  
с движеньем - лишь чуть-чуть  
чтоб небо  
тоже  
было  
а

(ХОЖДЕНИЯ К БЕРЕЗЕ В ПОЛЕ)

В этом стихотворении речь идет о ПОЛЕ в прошлом времени. И образ этот светлый, взятый в треугольник из трех вершин а. А - как ни парадоксально - беззвучной молитвой возносится к небу, чтобы исчезнуть там бесследно? Береза осью белого мира, как древо жизни и/или сын Божий - Киреметь - соединяет ПОЛЕ и НЕБО.

Хотя сама идея ПОЛЯ претерпевала на протяжении лет в творчестве Айги самые разные - вплоть до трагических - метаморфозы.

---

как вершина хроматизма" (Р. Якобсон). Исходя из понимания, что хроматизм это свойство солнечного луча разлагаться на цвета и, следуя синтезии (естественному смешению звука и цвета), можно приписать А смысл "белого", "белизны" (что и, собственно, делает Айги).

Есть и другие а в текстах Айги. Они встречаются в самом начале стихотворений; "а когда Освещают // и Смотрят в лицо"; "а сколько раз!.. // всегда белея"; "а вам отдохнуть не придется // и в ясном присутствии гроба его"; "а **родину** любить - **Меня** не видеть"; "а в зренье



было - словно что-то белое". Здесь а в роли союза - в противительном, присоединительном и усилительном значениях. Но так как первая часть (против "чего", "к чему" присоединяется, "что" усиливается?) остается неизвестной нам, стихотворение выплывает из некоей энигматической смысловой туманности и мучительно кристаллизуется на наших глазах. При этом семантическое напряжение не оставляет читающего, ибо ощущаешь себя стоящим у края некой бездны, без привычных грамматических указателей на пространственно-временные локализации происходящего в стихотворении события.

Близко к этому употребляется также начальное и, а также а, и в начале внутренних строк.

сама "я" - красота

вдруг: т а м :

которую мы помним?

как смерть: и рядом и недостижима? -

не-действующая:

:

а чистым бого-голосом:

(РОЗЫ В ГОРАХ)

Что здесь а в последней строке? Чему оно "противится"? Я склонен воспринимать а в этом тексте как усиление инварианта СМЕРТЬ, как знак-индекс т а м о ш н е г о Не-бытия. В автокомментарии к такому употреблению а(и) Г.Айги говорит о своем долгом стремлении к "мнимой изначальности совершенного" (Ницше), к "нерасторжимой цельности" текста.

Как перво-элемент а изначально, но по своему смысловому весу оно и пред-конечно. Оно - предшествует **тишине**. Пред-стоит самой смерти, указывает на нее, свидетельствует о ней. Поэтому а обозначает смысловую конфигурацию, где находятся б о л ь , а – б е л и з н а , к р и к ( г о л о с ) , р о з ы ( ф л о к с ы ) , с в е т (ослепительный). Конечно же, это не окончательный список смыслов, относящихся к топологии "Не-бытия", которое существует по Платону "ничуть не меньше", чем "бытие". **Небытие** существует как и н о е бытия .

в прахе нет гласного... смерть - это звук:

к богу ли - крик?

(И: КАК БЕЛЫЙ ЛИСТ)

Еще более очевидна звуковая схема крика с использованием фонологического различия а/и в стихотворении "ПОЛЕ И АННА -II".

таааааАААААаааааааааа:

лиИИИик:

/крика/

Локус т а м ( и н о е по отношению к з д е с ь - пре-быванию), содержащий 15-кратное а ( а), нисходит, сужается до 4-кратного и ( и), после чего в последней строке опять, но в зеркальном отражении возникает: --и-а. Удивительно, что в этом 3-х строчном стихотворении с образом крестьянки Анны Кулешовой спустя 18 лет точно, хотя и более экспрессивно, воспроизводится звуковая схема раннего стихотворения 1963 года:

с местами для голоса мамы навечно:

"ай - ии"

## (НАЧАЛО ЛЕСА)

В этих двух текстах а (Ср. также "ПОЛЕ И АННА") становится знаком страданий двух крестьянок, которые они терпеливо и смиренно сносили в этой жизни, а сами ПОЛЕ и ЛЕС лишь выступают в роли усиливающего резонатора их пред-смертного **крика**.

В стихотворении, посвященном памяти Пауля Целана опять возникает эта тема - одна из важнейших для Айги в контексте всего его творчества - Бытия-при-смерти (zum Tode Sein).

а Белизна-а?... -

/нет - меня/ -

а Бели-изна...

## (ФЛОКСЫ - ПОСЛЕ "ВСЕГО")

Можно быть чрезвычайно многословным и красноречивым или - наоборот! - косноязычным, впадающим в глоссолалию, бормотание юродивого ("Мой друг, ты спросишь, кто велит, Чтоб жглась юродивого речь?" - Б. Пастернак). Можно быть устремленным к молчанию как Айги. Мексиканский поэт Октавио Пас писал: "Сутра "Сатасагашрика" излагает учение в ста тысячах строф; "Эксаксари" - в единственном звуке "а". В нем весь язык со всеми своими смыслами и вместе с тем последнее упразднение смысла и языка, и мира". У нашего поэта тоже есть стихотворение, заключающееся в этом единственном звуке и букве.

## СПОКОЙСТВИЕ ГЛАСНОГО

**а**

/1982/

Но равняется ли сутра "Эксаксари" этому айгиевскому спокойному (на этот раз!) а? Этот а - текст входит в "Тетрадь Вероники" и в ее составе соотносится с "о тихим моим богом", шире - в общей топологии Г. Айги он потенциально способен держать все те смыслы, которые были отмечены выше мной. Я не знаю знаком-символом чего является а в сутре "Эксаксари" и в какой буддийский (дзэн) контекст входит этот - вне всякого сомнения - гениальный текст.

Все а разнятся в мире. Но каждое а, как и атом, неисчерпаемо. В метаграмматике и метапоэтике Г. Айги а это безусловно первейший звук (фонема)-ключ к его "на гибель занесенному доверчивости матерьялу". Но закончу я свои наблюдения над употреблением фонемы и

буквы а ( а ) в поэтическом мире Айги все же текстом, обращенным от "есмы" прямо к слушающему (ты):

ты а чиста ты лист язык листа

ты тайна та

зачем

я больше жизни? -

чище

а - а себя

(В ЧЕСТЬ А)

Тайна "ты" пусть останется тайной, укутанная белым облаком -

а.

## СЛОВО АЙГИ

Мое собрание европейских книг Геннадия Айги увеличивается с каждым годом (прежде всего благодаря самому поэту) и сравнительно недавно появилась книга "Пять стихотворений" (Берлин. Шторквинкель. 1993. Набор: Галина Айги. Печать: Агнес Претцль).

Это уникальное ручное издание в количестве 40 нумерованных экземпляров. Всего пять лаконичных стихотворений, которые, тем не менее, дают повод поговорить об основном круге образов и мыслей нашего Поэта, обладающего пан-европейской известностью.

Мы вместе будем читать эти стихотворения.

\*\*\*

## I

сна-шевеленье - побольше меня!

а в подспудье

дальнее "а-это-ты":

огнь-узнавание (все более - лес

озаряясь поляной)

... Все начинается со Сна, который всегда играл важную роль в мире поэзии Айги, а здесь даже о-владевает личностью автора. Но где-то вдалеке есть тайное "а-это-ты". Кто она? Любимая? "Женщина справа"?

Огнь часто у Айги ведет к не-бытию, к теме Смерти. В этом стихотворении "я" и "ты" узнают друг друга, знакомятся через Огнь. Узнавание происходит в ЛЕСУ. ЛЕС - святое место для нас и нашего поэта, которое является одним из ключевых архетипов чувашского мирозерцания.

что за места в лесу? поет их - Бог

(И СНОВА - ЛЕС)

Он сам признавался в своих "простых" желаниях: "Желания в искусстве могут быть весьма простыми. Простое желание что-то рассказать об облике своей страны другим, - людям иных ландшафтов, иных культур. Так и возникали "мои" поля и леса, возникал снег, белая до символа".

ЛЕС озаряется светом через поляну, единственное место, куда нисходит Отец-Солнце. "А-это-ты" согревается теплом солнечного света и "моим" осязанием. Поэт в пелене сна, смутно через огонь-узнавание ощущает Родину (Тăван Çĕр-Шыв).

## 2

пусты как в поле дома и деревья свободны  
и есть  
только оставленное  
в мире  
всеми - спокойствие  
словно для воли бескрайней  
(блики из окон мертвы)

Вот появилось и ПОЛЕ. Свобода деревьев. Покой. В мире оставленный. Кем? Люди покинули этот мир, свои жилища. Ушли куда-то своим неведомым путем. Горькое одиночество. Заброшенность человека в этом пустом мире. Ты никому не нужен?

Но и в **таком** покое, в **таком** тихом отчаянии рождается воля. Это не "воля к власти" (как писал когда-то Ницше). Это воля к сотворению мира и она бесконечна, потому что хранится в людских душах, в народной душе. Хотя может иметь простые, наивные выражения: семья, дети, круг родных и людей "сельских и полевых". Это чувашская

природо-сообразность (сүтсанталак), этимологически - "светлая вселенская сфера".

Но есть трагическая необеспеченность нашего существования (экзистенции). Пустые дома с мертвыми бликами. Угасший (угасающий) свет в Чăваш Ен, в чувашских селах?

### 3

и вдруг с вещами чувствую:  
не делаем ли что-то как с людьми  
а чувствуем ли мы с людьми  
что делаем мы что-то как с вещами

Да, мы можем чувствовать вещи как одушевленные существа. Одиночество нас приводит к этому ощущению. Сам Айги говорил: "есмь всего что вокруг // и я все вещи всех возможных "где" (К ТЕБЕ С КОНЦА:).

И возможно обратное. Мы обращаемся с людьми, как с вещами. Не ощущаем их душевных порывов, тревог, забот и боли. Такова обыденная реальность, в которой мы живем. и тогда мы страдаем, бьемся в этом противоречии "вещей" и "людей".

### 4

а жизнью живых  
как кружащимся снегом  
будто подчеркивается  
мертвость мертвых



Снег, становясь белым символом, объединяет живых и мертвых. Великий Платон говорил, что небытие есть **иное** бытия. О возможности (и необходимости) общения с ушедшими из этой жизни гласит и чувашская духовная традиция согласно канону нашей чувашской веры.

Через белизну, ее ослепительное сияние мы способны видеть **их** лица, слышать **их** голоса. Надо уловить момент кружения Снега, осязая через боль сердца отсутствие стены между бытием и небытием.

## 5

и

будто Работою Мира твоя голова

звезды - ум вырывающие ввысь

ветры за звездами - свет вырывающие

(все шире - Туманность)

Голова, как место рождения наших мыслей, работает над миром, или просто работает в мире, его сотворяя. Но мир обволакивается разреженной туманностью, где сверкают так высоко и по-своему ослепительно наши звезды.

По Канту, наш ум устремлен к этому Небу. Как будто он бежит от здешнего призрачного существования. Широко известна чеканная максима кенигсбергского мыслителя: "Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, - это звездное небо надо мной и моральный закон во мне". Звезды - это также свет, гонимый ветром. Мы обречены видеть этот звездный свет и понимать "звездный" язык Геннадия Айги. Мы живем - хотя этого порой и не осознаем - в "светлой вселенской сфере", где наши поступки и действия определяются особой этикой. Ее унаследовали мы от наших пра-

дедов и отцов. Небо - вечность, и наша этика также не является базарной ценностью.

\*\*\*

Мы прочитали все пять стихотворений из книги поэта. Это очень простые тексты (едино-песни Айги). Я попытался изложить критическим слогом и по-своему понять его суждения. Не сомневаюсь в том, что Слово Айги с его стоической эстетикой тихо мерцает звездному небу, Лесу, Полю, свободным деревьям, Сну, а также друзьям и любимым. Оно может быть и Словом-Огнем. Или оно обитает среди "перегородок снов бога"?

Нам остается одно - каждому отдельно, приложить свои душевные усилия и воспринять Слово, войти в круг его образов и мыслей.

**ЕСМОСТЬ (ЖОЗЕФИНА, ВОЗМОЖНО,  
УМЕРЛА ИЛИ ПРОСТО УШЛА...)**

"... Бог нарочно пропел прекраснейшую  
песнь устами слабейшего из поэтов"

ПЛАТОН, Ион, 535 А.

В свое время поэт Геннадий Айги отказался от диалога с читателем, учитывая жалкую судьбу нашего народа. Он отказался в определенной степени и от чувашского языка, и от русского языка, пытаясь сотворить собственный "язык Мира-этого-Боли... с его внутренней нищенской вещественностью". Он как бы со-творял "иероглифы бога", которыми можно было записать разряженную туманность (nebula) его метафизической поэзии.

где **есмь** как золотую пыль -  
как обрамленье красное приснившееся книги  
"neant de voix"-  
от сердца высоко во сне над ним висящее -

"neant de voix" как цитате из рассказа Франца Кафки "Певица Жозефина, или мышинный народ" (1924) соответствует немецкое dieses Nichts an Stimme, что может быть переведено как **никакой голос**. Это и есть "Жозефинин жидкий писк", свидетельствующий о "многотерпеливом"..., "бестрепетно глядящем в глаза смерти" народе.

Этот прекрасный рассказ, который, как ни странно, удивительным образом проецируется на социокультурную и даже политическую ситуацию чувашского народа 90-х годов в условиях постперестроечного, постимперского и постчувашпрезидентского развития. Еще остались те, кто могут быть названы чувашской интеллигенцией, певцы, элли, художники, поэты, юхмы, скульпторы, эстеты и т.д. Единственное, что они могут использовать - это возможность писка, как это храбро делала певица Жозефина.

"Все мы пищим, но никому и в голову не приходит выдавать это за искусство, мы пищим бездумно и безотчетно, многие даже не подозревают, что писк - наша особенность" ("Певица Жозефина...").

Писк это тоже значительное явление. Это очень важно - открыть рот и запищать. Потому что этот писк во времена перестройки поддерживали и так называемые "новые" политики. Это был как бы подъем мышинового народа, его защита от политических и экономических трудностей. И, тем не менее, сам народ, воспринимая этот писк, не доверял ему, считая это слабым, беспомощным и бессмысленным мероприятием. "Наш писк"- подобно писку Жозефины - не стал голосом масс. "Новые" политики за редким исключением не принимали во вни-

мание этот писк. Это был слабый, беспомощный писк. У нас было много пискливых чувашских певиц (и певцов). Но редко кто осмеливался повышать голос и поднимать свой кулак.

В рассказе Ф.Кафки тот народ по-своему доверял Жозефине, был предан ей ради ее пения. Но, с другой стороны, он не хотел идти в политику и оставался сам по себе.

"Наш народ, пожалуй, никому безоговорочно не предан; этот народ, который больше всего любит свою безобидную хитрость, свой детский лепет, свою невинную болтовню - лишь бы чесать языком,- этот народ не способен на безоговорочную преданность..." ("Певица Жозефина..."). Это очень и очень близко чувашскому ощущению...

Последние 6-7 лет нашей политической ситуации, пожалуй, подтверждают такое отношение чувашского народа к себе, а также недоверие к чувашской интеллигенции со стороны номенклатуры, избранных народных депутатов и других, прорвавшихся в коридоры власти. 1-й Президент ЧР также плохо осведомлен о координатах чувашского мира и векторах чувашского сознания...

о так сжигают **есмь**:

Жизнь остается без надежд. То, что называется политикой после последних депутатских и президентских выборов, не получило внутреннего биения сердца, движения чувства нашего народа. Большая чувашская масса руководствовалась страхом, трепетом и отличалась потерей национального сознания и совести (это сохраняется и сейчас!).

"Наша жизнь полна тревог, каждый день приносит свои неожиданности, страхи, надежды и разочарования, ни один из нас сам по себе не выдержал бы таких испытаний, если бы он в любую минуту дня и

ночи не чувствовал поддержки товарищей..." ("Певица Жозефина..."). Но и эта поддержка товарищей не дает о себе знать. Каждый лишь обречен на самого себя.

и жизнь - как некою его: умершею!-  
она - разрозненную красною  
как в плаче перерывы  
мои теперь со сна!-

"Этот писк, что возносится ввысь там, где все уста скованы молчанием, представляется нам голосом народа, обращенным к каждому из нас в отдельности; в этот критический час Жозефинин жидкий писк напоминает нам жалкую судьбу нашего народа, затерянного в сумятице враждебного мира. Жозефина утверждает себя - этот никакой голос, это никакое искусство утверждает себя и находит путь к нашим сердцам..." ("Певица Жозефина..."). Все мы имеем в том же качестве. Наши уста скованы молчанием, судьба народа жалкая, потому что нет политиков, которые открыто и сильно могут говорить о его праве на самоопределение, о его боли и его будущем. Нам остается одно: **"...никакой голос, никакое искусство"**. В этом смысле прав Айги в своем стихотворении "ЗАРЯ: В ПЕРЕРЫВАХ СНА" (1965), которое я постоянно цитирую здесь.

... Я вижу какой-то чудесный сон о Жозефине, которая исчезла и не захотела больше издавать свой писк, "она больше не хочет петь, не хочет даже, чтобы ее просили петь". ОНА ПОКИНУЛА ТОТ НАРОД. Возникнут ли новые герои, которые смогут преступить сомнения, земные муки и в нынешних, честно говоря, недемократических условиях жизни в стране смогут подать свой голос (хотя бы писк?!), который будет услышан, дойдет до ушей так называемых властителей?

Боюсь, что придется увидеть все тот же красный цвет, как оформление этого же НИКАКОГО ГОЛОСА. Жозефина, возможно, умерла или просто ушла от любящих ее людей. Мне кажется, что и чувашская, якобы, интеллигенция тоже ушла от боли, тревог и проблем нашего народа-Властелина. Часть, возможно, спряталась в свою грязь. Кто-то умирает в этой ситуации. Умирает морально. Кто-то пытается питаться, хотя и весьма неудачно. Но есть и другие айгиевские - тамошние - и н ы е цесветы. Есть "одежда Огня", Боль, Контора-Мир, "чужой для родины!". Можно быть и (хотя это страшно!) "жертвами: жертв".

и лишь сознание где-то сплавом ангельским  
над тенью здесь затерянной -  
иное  
далеко

Являются ли чувашаи мышиным народом, который не почитает свою историю, не готов слушать голоса своих новых героев (их так мало!) в этой "новой" политической ситуации?

**ЕСМЬ** должно быть сохранено даже в нынешних условиях, пусть оно будет иметь НИКАКОЙ ГОЛОС и развивает НИКАКОЕ ИСКУССТВО, в которых мы сможем коснуться здешней затерянной тени. И тогда мы приблизимся к искомой величине:

о свет безымянный  
людей бессловесных

**ПОЭТ И ВЛАСТЬ**  
*(ЕЩЕ РАЗ О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА)*

Поэзия на службе у лжи есть ложь.

*Х.Вайнрих, “Лингвистика лжи”.*

Чӳваш поэт пуличчен тӳлӳх турат пулас-мӳн...

*Илле Тӳхти, “Чӳваш поэтсене (мухтав юрри)”*

*Согласно учению великого Платона об обществе и его идеальном политическом устройстве поэты должны быть изгнаны из государства.*

*“[Сократ]: ... поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются (...), тот, кто творит призраки – подражатель (...), нисколько не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость (...) Подражательное искусство, будучи и само по себе низменным, от совокупления с низменным и порождает низменное (...) Ясно, что подражательный поэт по своей природе не имеет отношения к разумному началу души и не для его удовлетво-*



*рения укрепляет свое искусство, когда хочет достичь успеха у толпы (...) Такой поэт (...) творит негодное с точки зрения истины (...) Таким образом, мы по праву не приняли бы его в будущее благоустроенное государство, раз он пробуждает, питает и укрепляет худшую сторону души и губит ее разумное начало: это все равно что предать государство во власть людей негодных, а кто попрличнее, тех истребить... ”*

*(Государство, X 601 a,b, 603 b, 605 b.)*

Платон, как всегда, **абсолютен** и проблему “поэты и власть” решает радикально. Поэтов надо гнать, в его утопии (“благоустроенном государстве”) для них места нет. Мы же живем в **относительном**, неблагоприятном чувашском государстве, и потому сама власть, с одной стороны, и чувашские поэты в основной своей массе, с другой, охотно идут навстречу друг другу. Между тем, в истории чувашской словесности были и абсолютные поэты: Кесьтентин Иванов, Сеспель, Митта. В наше время абсолютным поэтом назвал Геннадия Айги Антуан Витез. Они действительно не “подражатели”, “касаются истины” и “разбираются в подлинном бытии”, “укрепляют лучшую сторону души” и не шли и не идут на компромисс ни с какой властью.

Мало кто сомневается в том, что сегодня наше государство “*предано во власть людей негодных*”, и тем не менее находятся поэты-оборотни, которые от всей души якшаются с чернью и даже прямо или косвенно идут к ней в услужение. (Александр Блок так определял чернь: “Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы “не” о них можно сказать только одно: они люди; это – не особенно лестное; люди – дельцы и пошляки, духовная глубина которых

безнадежно и прочно заслонена “заботами суетного света” – “О назначении поэта”).

Два конкретных случая контакта чувашских поэтов с властью заслуживают особого упоминания. Один стихотворец, как смола, влип в аппарат нынешней “демократической” номенклатуры и помимо своих бойких служебных отчетов также бойко слагает оды во имя НВФ, которые услужливо распечатывает республиканская пресса. Другой, как птичка божия, чирикает и порхает вокруг власть предержащих во всякого рода выборных кампаниях, на празднествах, торжественных заседаниях, пирушках и т.д. При этом, естественно, изрекает свои опусы. Отчасти оба стихотворца – *“подражатели”*, *“производят лишь призраки”*, *“знают одну только кажимость”* (власть – это и есть “кажимость”) и полагают, что, контактируя с властью, *“укрепляют свое искусство, когда хотят достичь успеха у толпы”*.

Относительно последнего тот же Блок писал: “Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов...” (“О назначении поэта”).

Впрочем, политический и душевный конформизм – это характерная примета “деятелей” нашего времени, в котором можно жить хорошо только во лжи (вспомним знаменитое солженицинское “жить не по лжи!”). Наши же герои-стихотворцы хотят жить хорошо. Кто же может отказать им в этом? И совершенно искренне они начинают лгать. *“Mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi”*. Augustin, De Mendacio, Kap. IV. – “Ложь – это сказанное с желанием сказать ложь”. Блаженный Августин, О лжи, гл. 4. Впрочем, чувашские поэты не одиноки в этом своем “законном” устремлении. Один умный немец перечислил целый ряд “профессий, которые сразу перенимаются народами; они заставляют лгать своих представителей, например, теологов, поли-

тиков, проституток, дипломатов, поэтов, журналистов, адвокатов” и т.д. и т.д. (Г.Кестен).

Говорить правду (приближаться к истине) всегда трудно и опасно. Ее может прошептать **смиранный поэт**, следующий Богу в своей тихой молитве (Митта). Ее может высказать **поэт-сотворец**, который стремится воссоздать словом некое подобие Божьего творения (К.Иванов). Ее выкрикивает **поэт-мятежник, бунтарь, богоборец**, восстающий против мира (Сеспель).

Во лжи вырастает лишь низменное. И прав Платон в том, что *“низменное от совокупления с низменным и порождает низменное”*. А кто усомнится в простой истине, извлеченной из *“тьмы низких истин”*, что и в России, и в Чăваш Ен структуры власти представляют собой нечто низменное: *“Покажите мне этого человека...”* (С.Есенин). Нынешняя власть далеко не *“добродетель”* и не исходит из *“разумного начала души”*. Если она столь охотно приемлет ложь, то она, естественно, отрицает идею блага, чурается истины и тем самым строит отрицательный тип государства, в котором граждане озабочены лишь материальными заботами и стимулами. Похоже на то, что **эта** власть своего уже доби- лась.

И наши поэты пытаются выжить (что вполне объясню) и потому не способны *“защитить аристократизм духовной культуры, аристокра- тизм мысли, защитить (...) бескорыстное созерцание и творческую про- блематику...”* (Н.Бердяев).

Они давно утратили духовную вертикаль культуры и потому спо- собны двигаться только в горизонтальном измерении культуры (низ- менны). Наша чувашская власть это приветствует. Все на продажу в эй- фории совокупления!

O tempora! O mores!

И в заключение хочу перефразировать три “веселых истины здравого смысла”, которыми Блок завершает свою пушкинскую речь “О значении поэта”. Сейчас никаких особенных чувашских поэтов не имеется; не следует давать имя поэта тому, кто называется не так; для того, чтобы создавать поэзию, надо уметь это делать.

## УРОКИ МИТТОВА

Анатолий Миттов (1932-1971) совсем недолго проработал в чувашском искусстве. Самостоятельный период его творчества занял всего каких-нибудь десять лет: с 1961-го года по 1971-ый. Неполных 39 лет художник ушел из жизни. Но и сейчас его имя является своеобразной точкой отсчета в становлении национальной школы, ибо он как никто другой был нацелен на открытие собственного художественного языка чувашской живописи и графики и поистине выстрадал идею национального своеобразия чувашского искусства.

А. Миттов в своем творчестве смог выставить для следующего поколения основные ориентиры духовного пространства, в рамках которого могло бы развиваться чувашское мировидение. Его творческий порыв удивительно целен и по-своему завершен, хотя, очевидно, что художник шел трудным путем исканий и обретений и в самом конце этого пути приблизился к новому уровню художественных задач и открытий. Но слишком много душевных сил потребовал этот прорыв через безликость, через грубую реальность периода застоя. Миттов со своими миниатюрами в темпере, сериями работ, в которых он пытался реконструировать мерный и спокойный ритм жизни чувашского крестьянина - орабая, сеятеля, жнеца - с архаичными ритуалами и празднествами ("Чувашская старина", "Чувашская народная песня "Алран кайми

аки-сухи", "Земля наших дедов"), со своими попытками интерпретации чувашской поэтической классики плохо вписывался в ту картину чувашского искусства, которая сложилась в концепциях искусствоведов и неофициальных мнениях бюрократической аппаратной касты. Тогда "лидерами" чувашского искусства были ловкие, бездушные "рисовальщики", которые поднабили руку на парадных портретах, профанировали само понятие реализма за счет иллюзорного внешнего сходства с натурой, громоздили на своих гигантских холстах многофигурные ложномонументальные композиции. Лишь немногие чувашские художники того периода сохраняли верность своему внутреннему видению и не обманывали самих себя, угодливоконформистски реализуя социальный заказ на помпезность, ложный оптимизм. К чувашскому искусству того периода вполне можно отнести слова А.Якимовича о том, что "некая фальшь, подделка, некая подтасовка имели место в самих основах такого искусства - лучезарного и парадного, торжествующе нетерпимого" ("Декоративное искусство", 1987, N 8).

И был Миттов, который вызывающе (думаю, что такое поведение расценивалось тогда именно так) неподкупен, не добивается никаких жизненных благ, не имеет даже мастерской и все свои работы создает в скромной комнатухе коммуналки, перенося все тяготы бедного, полуголодного существования. Его "ушли" с художественно-графического факультета пединститута, но он предпочел спокойную сосредоточенную работу наедине со своей совестью участию в потасовке за место у кормушки, перебивался не столь уж частыми и денежными заказами от книжного издательства.

Художник тяготел именно к книжной графике. Его дипломной работой в Институте им. И.Е. Репина при Академии художеств СССР было оформление для отдельного книжного издания шедевра чувашской дореволюционной поэзии поэмы Кесьтентина Иванова "Нарспи".

Диплом был высоко оценен известными графиками Е.А. Кибриком и Г.Д. Епифановым, живописцем В.М. Орешниковым. Но характерно, что сама книга была опубликована только через пять лет после смерти художника. Тут же она удостоивается Диплома первой степени на Всероссийском книжном конкурсе (1977 г.). Несмотря на то, что художник поработал немало в книжной графике, все же и здесь ему не удалось полностью реализовать себя. Причина - одна. Начиная с чего-нибудь малого, Анатолий Миттов затем, в процессе вхождения в эту сферу, отдавался делу со всей мучительной страстью, целеустремленно, выкладывался полностью. Его понимание книжной графики было шире узко понимаемых задач прикладного иллюстрирования, он давал свое глубоко продуманное прочтение поэтического текста, понимание судьбы автора. Он читал классику чувашской поэзии концептуально. Даже выбор его не был случаен - художник шел вслед поэтам, жизнь которых складывалась трагично. К.Иванов - гений дореволюционного периода развития чувашской словесности, умирает в 25 лет; Мишши Сеспель - подснежник среди революционного вихря 17-года, "огненный ангел" новой чувашской поэзии 20-х годов, кончает жизнь самоубийством на Украине, не достигнув и 23 лет; Васyleй Митта - поэт, который прошел через 17 лет сталинских лагерей и ссылки и сохранил кристальную чистоту духа и веру в нетленность добра... Убежден, что эти имена для Миттова были своего рода воплощением жизненного и творческого идеала и потому он прочитывал их произведения не сиюминутно, не актуально, а *sub specie aeternitatis*.

Впрочем, под знаком вечности осуществлялось все творчество мастера. Он был сознательно архаичен, его станковая графика была лишена конкретных примет времени, ибо художника прежде всего интересовали изначальные категории чувашской духовности, сущностное проявление национального характера. Вещи Миттова при всем их внутреннем переливчатом содержании, иной раз и остром - хотя и

скрытом от досужего взора - страдании (неотменимость боли), внешне спокойны, статичны, а иногда обезоруживающе наивны.

Есть "машинное", бездушное производство вещей, а Миттов создает рукой. "В произведении руки человеческой, каково бы оно не было, в самом грубом всегда есть таинственное мерцание, в какой-нибудь раковине, камне, обточенном морскими волнами, в сложности агата и ли сердолика, в тончайших сплетениях жилок листа. Машинная же вещь не мерцает, а блестит, лоснится мертво и нагло" (о. П.А.Флоренский, "Пристань и бульвар").

Его вещи требуют внимательного и несуетного к себе отношения, долгих минут созерцания, и тогда может раскрыться их скромная тайна. Композиции его просты, человеческие фигуры угловаты и незащищены ловкостью позы и отрепетированным жестом, потому что они помещены не в обыденное трехмерное пространство, а в сферу ритуального, сакрального, взяты в срезе напряженно-психологического состояния. Плоскость листа (за счет тонкой цветовой нюансировки) становится экраном ирреального, которое, однако, сохраняет легкость и не давит зрителя апелляцией к темному, бессознательному началу. Миттов - светел и прозрачен. Недаром московский художник Владимир Яковлев говорил: "Миттов мне сложен, он весь построен на воздушных формах, вообще он - художник воздушный".

Урок Миттова заключается и в том, что, глубоко ощущая корни народного миропонимания, он обретал **свой язык** на пути "ускоренного усвоения" опыта мирового искусства, в диалектическом притяжении и отталкивании относительно персидско-индийской миниатюры, русской иконописи, живописи Возрождения, импрессионизма, нон-фигуративного искусства, примитивизма, творчества Ван-Гога. И все же, как определял сам художник, "содержание моих работ... чисто чувашское... Пока я стараюсь найти чувашскую форму изобразительного



искусства, чтобы можно было говорить о чувашском национальном изобразительном искусстве в такой мере, как существует чувашский язык, чувашская музыка, чувашская поэзия, чувашская вышивка и т.д. ... Я думаю, если мы хотим найти действительно национальную форму, художники в своей среде должны опереться на язык, понять мелодию духа нации, должны любить народ, свою нацию, проникнуться ее идеалом".

Эту свою трудную миссию А.Миттов осознавал вполне и смог реализовать ее даже в период торжества "виляющего и привирающего псевдореализма" в чувашском изобразительном искусстве. Атмосфера застоя, когда честный художник задыхался от тщеты своих одиноких усилий, была во многом причиной того, что на немногих выставках, в которых ему довелось участвовать при жизни, работы Миттова сминались огромными разукрашенными холстами официально признанных "мэтров". Как писал друг художника, поэт Геннадий Айги, в стихотворении, посвященном его памяти:

и боль отменима - бесследно - лишь новой  
болью: ее неживой очередностью!..-  
существованье - как действие? - скомканья  
- словно рассчитанного!..-  
"все" - как понятие? - есть - как обертка!..  
- чтобы шуршать и коверкаться...

Вот это "комканье", "шуршанье" и "коверканье" хрупких листов - работ Миттова - сопровождало постоянно как некий аккомпанемент его драматический путь в искусстве. Ему отказывали в основном праве художника - праве выразить по-своему понимание прекрасного.

И Миттов беседовал сам с собой на страницах своего дневника: "Кто я, что представляю в жизни, нужны ли мои работы людям, обще-

ству, народу? Выставят ли когда-нибудь мои лучшие работы? Многого я не знаю.

... Я знаю, к этому времени меня не будет, но я сделал то, что считал своим долгом. Следовал за истиной, своей истиной. Любил землю. Любил свой народ. Свою Родину. Ее прошлое и будущее". Действительно, лучшие работы художника - наследие в значительной его части (но не во всей полноте до сих пор) открылось только на пяти посмертных выставках. Открытие Миттова оказалось полной неожиданностью для многих его коллег-современников. Его эстетическое пространство оказалось многомерным и неоднозначным, в нем переплетались чувашские архетипические мотивы с тонким воспроизведением психологических состояний, ощущение трагического смягчалось воспоминанием о чистой поре золотого детства. Лес, холмы, поля, дорога, качели являлись зримыми знаками реального ландшафта родного Тобурданова и одновременно знаками-символами мира Миттова в плоскости "мифа", где сходятся все концы, воображение и мысль,- и сам этот миф, как идеал, устремлен в будущее. Строго аскетичный подвижник, стойк в повседневном быту, он был удивительно щедр, по доброму расточителен (но не избыточен!), изыскан в своем творчестве. Свои лучшие работы он отделявал тщательно и скрупулезно, как старинный миниатюрист, в свои графические листы вкладывал всю боль и радость души.

... Остались холсты, листы картона и бумаги. Хрупкая темпера, которая может осыпаться, трепет сердца - в линии, в сложно выстроенном цвете... Оказывается, дух человека нельзя "скомкать" и "исковеркать". Миттов прошел свой путь мужественно и достойно. Дух отлетает и возвращается к нам, чтобы утешить и ободрить. И в этом тоже - **урок Миттова.**



**ПРОСВЕТЛЕННЫЙ**

*Из точки во мраке, из светлой точки  
дойдет незримый свет, он здесь,  
он у порога...*

А.Миттов.

Входя в мир Миттова, в его эстетическое пространство – сейчас, после того, как минуло более четверти века с момента его ухода из земной жизни, мы, не знавшие его при жизни, можем лишь попытаться представить его личность, его жизненный путь и судьбу. Есть воспоминания, есть суждения искусствоведов и напряженное размышление самого художника о жизни, об искусстве, о своем предназначении, которое он осознавал в полной мере. В контексте выставки Анатолия Миттова, прошедшей в Художественном музее (1998), самооценки художника представляются особенно важными, потому что если эта выставка впервые в таком объеме показывает его “земное” творческое бремя, как активное, трагическое преодоление “жизни – смерти” (Г.Айги), то в лаконичных по-дзэн-буддистски дневниковых записях А.Миттова можно обнаружить некоторые ключи к шифру “мифа” Миттова.

Трудно выделять какие-то периоды в творческой эволюции художника, ибо датировки многих его вещей весьма приблизительны, а сама “вариантность” (“серийность”) его творческого самовыражения, настойчивое возвращение к некоторым инвариантам (лес, стога, двое (он и она), миттовские девушки – “... под сенью девушек в цвету”, качели, пахарь, сеятель, образ Сеспеля) позволили доктору искусствоведения Никите Воронову говорить о “движении без развития”, “тематической статике”, как одном из творческих принципов художника. Действительно, порой на выставке кажется, что разнонаправленные миттовские поиски (которые невозможно толковать однозначно) происходят почти одновременно. Хотя можно выделить острые, “взрывные” полу-

абстрактные композиции (“Красный деспотизм”, “Мясорубка” и др.) и женские портреты начала 60-х годов, которые противостоят торжественным, ритуализированным и отчасти умиротворенным вещам из условных серий “Чувашская старина” “Алран кайми аки-сухи” и прилегающей к ним серии “По мотивам “Нарспи”. Юные, весенние и взволнованные девушки более раннего периода, попадая в эту сакральную сферу поэмы “Нарспи”, берясь за руки в миттовских хороводах, так же повинуются канону традиционной чувашской этики и эстетики.

Для себя А.Миттов определил три нравственных императива: “спокойная уравновешенность”, “лучезарное спокойствие” и “целомудренность в мыслях”. Реализовать эти императивы в ТО время, когда мы дышали отравленным воздухом “созревшего” социализма, было весьма нелегко, и потому оставалось “посвятить жизнь познанию искусства”, “пребывать с искусством наедине, с глазу на глаз, до восхода солнца” и... “смирненно делать свое дело”. Такая позиция изначально вступала в противоречие с нормами поведения партийно-официозного (в основной своей массе) и “народно”-слащавого чувреализма того народа и обрекала А.Миттова на отчаяние, скудный быт и положение полуизгоя.

Сам художник как бы осознавал свою обреченность (при этом не теряя надежды). Об этом свидетельствуют его чуть ли не анатомические автопортреты, начиная с относительно раннего “Автопортрета с Голгофой” (из дневника: “Не каждому дается крестный путь. Кому дано, пусть несет свой крест безропотно”) в серой свинцовой технике гризайль, до более поздних (тушь, перо, карандаш) и невыразимо странного “Автопортрета (в детстве)” (1969 г.). Объединяет их одно: глаза художника, направленные внутрь себя. Он как бы не видит вас, а весь погружен в мучительный процесс самоопределения. Отмечают его “стальной лоб” и “стальные скулы” (Е.Лисина), товарищи по учебе за истовость называли его “железным Миттовым”.

Хотя, как говорилось выше, трудно выделить какие-либо периоды в ускоренном развитии художника, в его мифологическом “шифре”, духовной диалектике четко прослеживается основная оппозиция Света и Тьмы (из дневника: *“Не приходит ли к нам белое рядом с черным?”*). Наиболее концентрированное выражение эта оппозиция нашла в цикле 1968 г. “Жизнь и смерть”. Сумрачные изображения самого себя, жены, тень креста, образы молодых женщин, как несущих свет... То же мы видим и в “сеспелевском” цикле, образе самого поэта, иллюстрациях к его стихотворениям...

Если в работах темперой с их тонкой нюансировкой цвета с их ирреальным национальным началом мы постоянно ощущаем “таинственное мерцание жизни” (о. П.Флоренский), то в работах тушью, пером порой дает о себе знать сумрачное состояние Духа. В последний отрезок своей жизни, как вспоминает вдова художника О.Таллерова, он часто пристально рассматривал репродукцию с картины Рембрандта “Ночной дозор”, где персонажи как бы поглощаются тьмой. Хотя сам художник постоянно находится в ожидании просветления. Сравним трагическое его признание, быть может, восходящее к самым глубинам чувашского архетипического сознания: “Наступит просветление ночи, улыбнутся униженные, потечет мягкая мелодия, быть может, счастлив буду я, что есть я, что я увидел это... вместе с ними. Тени, вышедшие из границы мрака и света, быть может, заселят этот мир, а те уйдут бесследно, в ничто, быть может, во мрак. Быть может, я, доверенный здесь, нестойк духом, и плачут тени. Мясо и кровь – творения духа, жертвоприношение”. О каких тенях здесь идет речь? Вспомним одну из ключевых картин А.Миттова “Меланхолия. Художник и его предки” (1969). Тени предков взывают к духу художника, который выступает как их “доверенный здесь”.

Но Миттов всей своей жизнью, абсолютной преданностью творчеству и чистым отношением к искусству как к аскезе доказал стойкость своего Духа. Он был стойком по жизни и творческой самоотдаче. Он не требовал от искусства ничего: *“Искусство должно быть невинным. Вы хотите заковать его в законы? Пусть останется на свободе, говорю я, и посетит нас по усмотрению”*. Оно всегда посещало А.Миттова, или точнее, он никогда не расставался с ним в угоду быту, фальши и жизненным благам. Как и всякий подлинный творец, он выбирает сторону “униженных и оскорбленных”. Тогда он видел свет и радость, восхищался “мерцанием жизни”. Лучезарное спокойствие не оставляло его, и он был просветленным.

“Такое просветление ночи” для А.Миттова наступило в самой преддверии его ухода. В 1967-68 гг. он создает большую серию графических работ под названием “По мотивам стихотворений чувашских поэтов К.Иванова, М.Сеспеля, В.Митты”. Это “Холмы”, “Дорога через холмы”, “Дорога через овраг”, “Лес”, “Дорога в лес”. Судьбы этих поэтов в чувашской словесности были экзистенциальными, они все так или иначе проходили через “пограничные ситуации” разлома национального сознания и личные жизненные трагедии. Поэтому в листах этой серии мы видим сгущение мрака.

... Но вот в последней своей работе, десяти листах цикла “Дорога в гору” (август 1970 г.), исполненных тончайшим перовым штрихом, мы видим просветы между штрихами, мы видим небо и плывущие по нему облака. Дорога в гору оканчивается небом. *“...По небу плавали белые тени, как моя мечта. Я радовался жизни и уходил домой просветленный”*. Анатолий Миттов ушел от нас в Свет.



## **DRONNIKOVЪ**

*(семь дескрипций к образу русского мастера в Париже)*

'90: В моих руках уникам (у себя в семье мы эту книжку уже называли серебряной). Серебряный супер, а дальше на титульном листе четко – АЙГИ. ДИТЯ-И-РОЗА. ДРОННИКОВ. ПОРТРЕТ ПОЭТА.

... Любовь творит чудо – эту чудную парижскую акциденцию, где каждая строка имеет свое якобы мерцание из-за разнокегельного шрифта, где черным взрывом линий и пятен тушью, углем проступает через цвет и белизну шелестящих страниц “лицо как бога – в прахе –

дно:” (для этого издания художник выполнил сюиту из 16 портретов поэта).

’91: Еще одна книга – “серебряная”... Три стихотворения: “Листки – в ветер праздника (к столетию Велемира Хлебникова)”, “Двенадцать параллелей к Игорю Вулоху” и “Снег в полдень”.

Большие чистые листы бумаги и на них несколько строчек черных букв как следы некой птицы, чудным образом опустившейся на это белое поле: “где птица бросает фразу последнюю смерти в лицо?” Или это следы человека, бредущего по снежному полю Вечности? Полиграфическую чистоту издания я могу оценить только паузой между звуками “А!” и “О!”.

\*\*\*

’92: ПОКЛОН-ПЕНИЮ. Художник проиллюстрировал ее 12 очертаниями “яблока и груш”, а в своем послесловии вспомнил свои давние болгаро-чувашско-татарские впечатления: Сувар, Булгар, Иски Казан, полные воды Атйла. Если считать дронниковские плоды аналогами яблокам Идунн древнеисландской мифологии или яблокам Гесперид в античном мифе, которые даровали вечную молодость, то становится убедительным тезис омолаживающего возвращения Айги в мир детства.

\*\*\*

’95: Всего пять стихотворений и Ибранный Айги. Aigui? Да. Даже этого минимума достаточно, что бы еще раз прикоснуться к мерцающей разреженной туманности-А. Довольствоваться малым. Читать, перечитывать эти лаконичные тексты последних 1993-94-95 гг. и ранее ’57-ого, посвященное Б.Л.Пастернаку и относящееся к важному периоду “общетворческих и общеэкзистенциальных разговоров” (встреч, бесед, общений) пылкого 22-летнего юноши с его божеством.

... Айги в пяти стихотворениях Ибранного тем не менее сумел обозначить **путь** и **пусть**, как говорил Буддхагхоша: “...странник на длинном пути сансары не встречает ничего, кроме печали...” Но если есть путь, то он должен быть пройден.

“... вот путь, и нет другого для очищения зрения. Следуйте по нему”. (Дхаммапада, XX, 247).

\*\*\*

'95: Сам составляет, вручную набирает и сопровождает собственными рисунками. Эти издания раритетны в силу этого соприкосновения слова и линии (“и рука тишиной отягчалась все более зримой”, неожиданной комбанацией рисунков и стихотворений, неангажированностью до больших тиражей (до 100 экз.). Новая книга Г.Айги в дронниковском исполнении называется “Окна Духа”. Эту книгу можно считать чисто европейской...

Такие вот невидимые, абстрактные сущности, как “Огонь-Отсутствие”, движение тишины сопровождаются в книге серией рисунков дома Дюрера в Нюрнберге, видов Ротенбурга, других немецких ландшафтов. Нервная, вьющаяся линия дронниковского карандаша также рисует знаменитый Экс-ан-Прованс Сезанна, ван-гоговский Сан Реми или дом Моцарта в Вене. Так художник расширяет и дополняет по-своему европейский контекст стихотворений Айги.

... Листаешь эту книгу и действительно ощущаешь шорох, шуршание. Как в альбоме рисунки отделены тонкой папиросной бумагой. Но это и д р у г о й шорох.. Проникающий через “Окна Духа”.

- ... шорох – Его разговор...

- через нас здесь: с Миром

В европейском безлюдьи, или, наоборот, в европейской сумятице еще находятся – и находят друг друга – поэты и художники. Они де-

лают вместе книги. Делают просто так. От “целомудрия чувств” и “веяния братства”.

\*\*\*

’96: Николай Дронников пишет в своем письме от 10 декабря ’96 из Парижа в Москву Геннадию Айги: “На столе разложены газеты и проспекты чебоксарские. Смотрю, радуюсь, хочется сделать еще... Наша встреча столько дала обоим. Ты вытащил меня из Иври на свет, а самое главное – воплощались в жизнь книги”.

И вот воплотилась еще одна книга, новый результат соответствия парижского отшельника и его чувашского друга: АЙГИ. РАНЫ В СУГРОБАХ. Она оказалась, как и прежние издания, непредсказуемой.

Дронников не иллюстрирует тексты Айги. Сам он пишет об этом так: “Может быть, действительно, больше времени требуется на осмысление, на вхождение в текст. Но я боюсь казенщины и **люблю неожиданность**. У меня она редко, но воплощается в редкое произведение, что я всегда ищу”.

Мне дорог этот неожиданный момент сопряжения далековатых идей и образов в том жанре, который можно определить очень просто: “рукотворная Книга – Дронниковъ, Парижъ”.

“... Не творить руками, не делать вещи – смерти подобно...” – говорит русский мастер в Париже.

\*\*\*

’97-98: ... Сначала были стихотворные послания с равнины тверской (Денисова Горка), из Берлина в парижскую квартиру (Иври). Они доходили и до нас. И вот мастер дарит нам отдельную книгу с этими пятью стихотворениями, Айги-портретом, открыткой “Слово-Ворона”, фотографией знаменитой лестницы, при восхождении по которой мы видим (об)лики Айги, отца Иова, Егуди Менухина, Галины Вишневской

и Мстислава Ростроповича, Святослава Рихтера, Андрея Тарковского, Майи Плисецкой и Сержа Лифаря, Виктора Некрасова, Ивана Солженицына. Их не надо представлять, но всех их рисовал в разное время (в их бытность в Париже, во Франции) Николай Дронников. Он создает своими книгами сложный культурный контекст и книга “Слово-Ворона” тому еще одно подтверждение.

... Вороны на снегу (на чистых белых и широких листах), которые художник написал по-китайски выразительно и лаконично.

Ворон(а) – хтоничен, демоничен и в то же время “мудрый, вещий”. Он культурный герой (демиург), а в данном случае выступает как медиатор между “далями российских осколков” и парижской квартирой, “розами Распая”. В названии книги оба понятия (Слово – Ворона) и противоречат друг другу (как жизнь и смерть, как культура и природа), и взаимодополнительны.

.....  
Поэт и художник уже давно нашли друг друга. Дронников, живя в Париже, чувствует Дух Чувашии. Мы же имеем радость созерцания и прочтения (прикосновения к) его уникальных рукотворных книг. Парижская квартира в Иври как скрипторий.

Сумерки. Тишина. В Иври – веяние чувашского духа. Рукописи и печатный станок. Рисунки, гравюры. “Скрипторий – мастерская рукописной книги. В средние века существовали в монастырях и при дворах владетельных особ”.

Николай Дронников – владетель, Мастер...



## **ВОЗВРАЩЕНИЕ МИФА**

- Долго-далекого плача по народо-корням-  
человекам! - и ответно сияют сыновье-и-  
отче-сиянья во-Родине -

Г. Айги, "КРУГ".

...В развитии национальной культуры происходит как бы постоянное чередование периодов, когда основную функцию выражения национального самосознания берет на себя тот или иной вид искусства. Если, скажем, в 20-30-ые годы чувашская поэзия наиболее ярко смогла реализовать эту миссию (с последующим "повтором" в 60-ые годы), то в 70-е эту эстафету подхватил чувашский театр, а в 80-ые эта "работа" происходила в рамках рекультурации фольклора, который стремились сделать аутентичным. В "пост-миттовский" период, примерно после 10-летнего промежутка, чувашская живопись взяла на себя задачу определения основных параметров чувашского универсума на мифопоэтиче-

ском, иногда "совмещенном" (логика бриколажа по К. Леви-Строссу) с современным, уровне. "Дух" и "тело" чувашской культуры путем такого переключения кодов - с поэтического (*Самах*) на художественный (*Санар*), и далее: театральный (*Тамаша*), музыкальный (*Юра-кеве*) - как бы дают возможность "отдохнуть" на время тому или иному виду искусства, чтобы им были накоплены "силы" для следующего **п/р/орыва**.

В условиях упадка современного чувашского театра, деградации чувашской словесности, спада фольклорной волны и, вообще, превращения песенно-игрового фольклора в ходовой (хотя и дешевый) базарный товар, когда сами апологеты национального мировоззрения никак не могут ввести канон истинной чувашской веры в завершенный, но-уменьальный квадрат (чувашский сакральный Lebensraum организован в форме квадрата, оттого-то, вероятно, нам и близко провидение К. Малевица относительно космологических знаков: черный, красный и белый квадраты) и спроецировать его не только в давнопрошедшее (Plusquamperfekt), но и в будущее (Futurum) время, чувашская живопись, как уже сложившаяся национальная школа со всем разнообразием творческих индивидуальностей, смогла выразить и выражает сейчас "чувашское, сюрреально-чувашское...".

Одним из художников "миттовского" круга является Станислав Михайлов-Юхтар. Уже более десяти лет он сотворяет, хотя и не без опоры на труды академика А.А. Трофимова, изыскания мачавара Н.Е. Наумова, но своим "окольным путем", модель чувашского мира. Исходя из очевидной цельности его дискурса (мироощущения и жизненной поэзии, воплощенных в образе) и этнического самосознания (идентичности), можно интерпретировать сознание художника как мифопоэтическое, а его творческую эволюцию как "реконструкцию (булгаро-чувашского) мифа". Как это и должно быть в пространстве мифа, в его



картинах есть все начала и концы, от рождения самого мира (акт космогонии) до смерти отдельного человека (вместе с человеком исчезает и целый мир).

Прежде чем перейти к топологии болгаро-чувашского мифа в юхтаровском видении, обратимся к его вербальному тексту пятилетней давности, где он сформулировал для себя (и для других) аксиомы собственно чувашской экзистенции:

*"(1) Çунçанталăк вай-хăвачĕ туррисем Чăваша хуçа пулма шайлашуллă пурăнма хистенĕ;*

*(2) Чăваш нацийĕшĕн чи харушли паян - чĕлхене çухатасси;*

*(3) Халăх чунне ... йăла-йĕрке кăтартса парать... Халăх йăли-йĕрки - Аслă Вĕрентекенĕмĕр;*

*(4) Чăваш тумĕ - Чăваш тĕнчекурăмĕ;*

*(5) Тăван халăх историйĕ ачасене мăнаçлăх парать, халăхна, тымарсемпе кăсăклантарма пуслать...*

*(6) Авалхи чăваш тĕнĕ Çутçанталăкпа килĕшүүлĕ усала вĕрентмест. Çĕрĕн, шывăн вут-кăварăн, кил-çуртăн, выльăх-чĕрлĕхĕн, ўсен-тăранăн, вăрманăн - кашнин хайĕн туррипе ыр-хаярĕ;*

*(7) Чĕлхене, йăла-йĕркене, тĕнчекурăма вай-хал кĕртесси - пĕртенпĕр Чăваш çулĕ, пирĕн çул, сипленĕ çулĕ"*

("Хыпар", 1993, çу. 7)

Это казалось бы очень простые истины, известные всем, но на то они и аксиомы (греч. "самоочевидное").

В некотором смысле можно говорить о "вещах" Ст. Михайлова-Юхтара, как о попытках "выразить невыразимое (трансцендентное чувашское бытие)" в рамках чувашской аксиоматики. Потому он а-хроничен, выпадает из сумерек нынешнего дня и с особым тщанием и рвением, как инок, сотворяет Образ мира. "Чăваш тĕнчи", "Леш тĕнче", "Пурнăç йывăçси" (1-3), цикл "Пăлхар-чăваш тĕнче-курăмĕ" ("Çын тата

Љалтӑрсем", "Љын тата Леш тӑнче", "Љӑр, Шыв, Тӑпе", "Љын тата Љӑлти тӑнче") и другие работы моделируют **то** пространство и определяют его основные координаты. Небо (голубой цвет), Вода (темная), Земная твердь (черный), Огонь (красный), юноша и дева, болгарский барс, фантастические животные, растения и цветы в том пространстве ирреальны и не могут быть прочитаны буквально. Впрочем, ирреальность, ноуменализм характерны для всего опыта юхтаровской реконструкции.

Среди его методов можно отметить и следующий, исходящий из аксиомы "чӑваш тумӑ - чӑваш тӑнчекурӑмӑ". Художник берет деталь традиционного чувашского одеяния (*масмак, яркӑч, тухья /хушпу*) и используя орнамент или конструкцию данной детали как рамку вписывает туда свое "иконическое" изображение. Это может быть трехуровневая модель мира в целом ("Яркӑч"), добрые духи возле Киреметя ("Масмак"), либо образы дев в разных состояниях своего девичества и женственности - купание в чистой воде, жертвоприношение, канун свадьбы.

Основным сакральным топосом **того** пространства является Булгар – Пӑлхар как страна и как священный город. В центральном пентаптите Булгар как храм обрамлен справа и слева скрижалями с руническими письменами, и еще по краям - два сумрачных космогонических сюжета. Руны и восходящие к ним знаки чувашской вышивки встречаются почти во всех вещах художника. Он словно расставляет для нас эти знаки-ориентиры, чтобы мы не заблудились в **том** пространстве, чтобы наша душа нашла путь к свободе. Если раньше нас защищали стены болгарских городов (цикл работ художника, выполненный к 1100-летию Волжской Булгарии), то теперь наша душа, истерзанная своими земными мытарствами, нигде не может обрести убежища и успокоения. Мается душа в своей неприкаянности... (*Чӑнтӑрлӑ кӑпер*

*айёнче шӑнкӑлтатать кӑвакалӑн чӑпписем, кӑвакалӑн чӑппи мар-  
тӑр вӑл, пирӑн пек мӑскӑн ачасен чунӑ-тӑр).*

... Были болгаро-чувашские города и остались от них только руины. Был народ, одним из первых в Восточной Европе создавший свою государственность. Государство Волжской Булгарии - на пересечении осей "Юг-Север", "Юго-Восток - Север". Была древняя традиция письма и она ушла в забвение. Были болгаро-чувашские боги (*чун пӑрен, сыхлан, кӑртен турӑсем*) и их первообразы явлены нам во многих работах Юхтара. Покинули ли они нас? Остались знаки-памятники (зиккурат, деревянные и каменные Юпа, болгаро-чувашская эпиграфика, надгробные камни) - души наших предков уже там, в том мире. Этот культ предков важен для художника (цикл "Палӑксем". 1-5, "Ваттисем патне"). Важно и непрекращающееся общение с ними и после смерти (Асӑну). Смерть как и н о е бытия. Поминание в сумраке, при сосредоточенном состоянии духа как преодоление смерти и здешней лжи:

*И ҫилсем вӑрет,  
вичкӑн ҫил вӑрет,  
вӑйлӑ ҫӑмӑрсем  
капланса килет.*

*Ултавах тӑнчи,  
йӑвӑр самани  
пирӑн чунсене  
тыткӑна илет.*

Этот архетип инобытия один из важнейших в чувашском мировидении. Ст. Юхтар реконструирует его в виде обряда поминовения ("Калӑм Кун", цикл "Пумилкке юррисем") и только щемящий душу, прон-

зительный звук шăпăр'а сквозь темноту проникает к ушедшим. Они могут также принять нашу жертву (чунлă Чўк).

В сумерках наших богов Ст. Михайлов-Юхтар смог, отрешась от суеты и сегодняшней сумятицы, выстроить иерархию модели чувашского мира. Он возвращает нам "наши святыни" в их абстрактном и конкретном воплощении.

## ПЕТР ПЕТРОВ: ЧУВАШСКИЙ МЕТАФИЗИК

трансцендента упор игловой

Г.Айги.

\*\*\*

Петр Петров удивительно одинок среди современных чувашских художников. Его живопись (а, в основном, это пейзажи) отчуждена от существующих сейчас направлений, стилей, группировок и даже самой художественной среды. В его творчестве постоянно присутствует некое философское противоречие. С одной стороны, тяга к конкретным "местам". И это понятно. Ведь пейзаж, может быть, как никакой другой жанр - провинциален, локален и, следовательно, выявляет таящуюся в самой природе национальную субстанцию. (Исходная точка суждения чувашского националиста - понимая национализм, как позитивный способ мышления: на земле есть единственное место, где может сохраняться и развиваться мой народ, язык и культура, это место Чăваш Ен, или Слакбаш, или яльчикские деревушки; я оберегаю и храню в своей душе это святое место, потому что испытываю к нему странное и неизъяснимое чувство любви (по Платону, "тайна любви это состояние, которое хоть на время дает общение с чужой душой и через то воссоединение с потерянным всеединством").

Пейзаж П. Петрова - неуловимо чувашский. Скрытно чувашский. Нагромождение будто игрушечных домиков, а вокруг открытое пространство. Безлюдье. Фигуры либо исчезают, либо так теряются на фоне изгороди, или дома, что их словно и нет... Обрубки деревьев, ино-

гда же деревья расцветают фантастическими цветами. Лошади, гуси...  
Отчего же чувашский?

Это узнается по согбнным фигурам женщин. А может быть, параллелизм такого толка:

МАЛЕНЬКИЙ НАРОД, ЗАБРОШЕННЫЙ В МИР. ДЛЯ ЧЕГО?  
(СВОЮ ЦЕЛЬ ОН ЕЩЕ НЕ ОСОЗНАЛ).

Опять - одинокие женщины, бредущие по дороге через поле. Куда? Они же снуют по сельской улице.

Груда домиков - в холодном зимнем, как правило, поле. Солнце не греет. Людей почти уже нет. Только душа чувашская (лошадь) еще трепещет...

Бывает и дыхание теплого солнечного дня. Например, в слакбашских пейзажах (1987-1989). И все равно пустынность местности, которая навевает тоску. щемящая пустота души.

Другой стороной пейзажей П. Петрова является предельно обобщенный характер. Художник пишет не физическую натуру, а метафизическую. Чувашская деревня под цветным (фиолетовым, зеленым, белесым, синим и т.д.) небом. Странных очертаний (кочки ваты) облака. Но это небо пустое, оно уже не слышит нас. И на переднем плане вода, которая удваивает метафизическую картинку и дает ей некое иное измерение...

П. Петров долго обдумывает, выстраивает геометрию своих пейзажей. Как писал Н. Бердяев в "Самопознании (опыт философской автобиографии)": "... Тема одиночества - основная. (...) Другая основная тема есть тема тоски. (...) Тоска по трансцендентному, по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира. Но она говорит об одиночестве перед лицом трансцендентного". Такая же тоска есть и у П. Петрова. Тем самым происходит отталкивание от конкретного, провинциального, "того, что люди называют "жизнью" (Бердяев). П. Пет-

ров, тоскуя по иному, совершает прорыв в **то (иное)** пространство. Это и есть платоновское Всеединство, или же пространство Духа. (Хотя отметим справедливости ради, что и реальная география "странствий" чувашского художника весьма обширна: Казахстан, Дагестан, Тыва, Ээсти, Эгер...).

Он предпочитает белый цвет, что вполне естественно для метафизиков (Малевич, Вейсберг, Вулох...), белый - в градациях. Что касается категорий "духа" и "белого", а также основного философского противоречия между "местом" и Универсумом, то здесь неожиданно всплывает один комментарий Г.Айги к своему раннему стихотворению "ЖЕНЩИНЫ НА УЛИЦАХ". (1961): "В те же годы навязчивым было одно представление: казалось, что человечество представляет собой одно нерасторжимое, цельное, единое "тело" ("дух", осуществляющий, провоцирующий это родство, и назван "интриганом")":

в белом интригане белеем;

в духе, (наше) родство провоцирующем;

что же пусть кажется белым;

В мире П. Петрова - статика и повторяющиеся комбинации одних и тех же элементов: нежилые дома, клетки, амбары, деревья, редкие фигурки людей. Несколько посторонними выглядят самолет, стрекоза-вертолет или появляющийся силуэт храма на некоторых холстах. Он тяготеет к состоянию сумерек, переходному от света к тьме. Природа в это время затихает, успокаивается. Первый пейзаж (1972), имевший публичный успех, так и называется "Сумерки".

Именно в сумерках зарождается тоска, как тяга к творческому порыву. В ряде работ последних лет видно, что художник далеко продвинулся на пути постижения белого, неизменного и умозрительного начала и отсечения всего суетного, несущественного. Осталось сделать еще один шаг к абсолюту Белизны.

Метафизические пейзажи Петра Петрова это опустошенная реальность нынешнего смятенного состояния чувашского духа.

\*\*\*

(круговорот времен года)

слава белому цвету - присутствию

бога

( . . . )

снегам - рассекающим - сутью бес-

цветья

бога лицо

светлому - ангелу - страха

цвета - лица - серебра

Г. Айги, "ЗАМОРСКАЯ ПТИЦА".

РОЩА '96. Сверкающие белизной кроны деревьев, объятые инеем. Темно-стальное небо. Лошадь везет сани с ребятишками. Нетронутый снег. Белизна, горящая чистым холодным пламенем. Спокойная глубина белого.

\*\*\*



МАЙ '92. Зеленый склон чувашских холмов (эхо зеленого острова Эрина). Хрупкое цветущее деревце. Станных очертаний облака поднимаются ввысь. Прикорнул на травке белобородый старик. Кто он? Принадлежащий к чувашскому роду-племени. Его тихий сон. Середина пустого дня.

Этот день не будет напрасно прожитым.

\*\*\*

ЛЕТО '89. Идут тропинкой через поле ржи. Девочка в белом платье с большими белыми бантами и ее мама. Возвращаются домой. Солнце плавится в пространстве. Семь деревьев перед домом - в один ряд.

И опять - ничьи воздушные облака.

\*\*\*

КРАСНЫЙ ДОМ '93. В конюшне силуэт белого жеребенка. Симметрично стоят два дерева, между ними натянута веревка с развешанными морскими флагами семи непонятных кораблей. К правому дереву привязана лошадь. В снежной пустыне (когда небо сливается со снежным покровом) стоит красный дом. Абсолютно ирреален, необитаем и невозможен здесь. Дом ждет жильцов, которые никогда не придут сюда. А, может, это должны быть послы неведомых иностранных держав?

\*\*\*

ПРОСЕЛОК '95. Семь птиц на дереве. Грязный проселок уходит, теряется, пропадает в снежной круговерти. Скоро поднимется метель. Как мы будем идти? И это ли наш путь?

...Белизна манит в свою глубину.

\*\*\*

ВСТРЕЧА '94. Всадник на белой лошади, навстречу - изящная девушка в гетрах, сапожках и шортах. Они из разных временных измерений.

И только небо, на котором одиноко висит блеклая луна.

\*\*\*

ЛЕТО '96. Волнами бегут облака по небу. Куда им спешить? Геометрия цвета охры-зеленых прямоугольников поля. Кто живет в этих домах? Ненужность людей как идея.

\*\*\*

СЕНТЯБРЬ '89. Оазис на лугу: деревья Дерена, гуси кто куда и скамейка (?). Неяркий день. Возвышенность как естественная граница этого уголка. Небо не хочет.

...И мимо, мимо уходит девушка с волосами цвета льна.

Стебли трав на ветру.

\*\*\*

ЗИМА '96. Это абсолютная белизна снега и неба. Метафизическое нагромождение домиков с темными окнами. Там - ни души. И только здесь, на девственной простыне снега, танцует, поет в платье с оборками, узорчатом платке чувашская женщина. Лицом к деревне, где нет никого. Тайна сюжета ее жизни.

...Радуюсь снегу? Душа успокоится.

\*\*\*

ОКРАИНА '93. Откуда эти каменные стены? Между ними всадник-командор, статуя. Тяжелая неживая скульптурность. Дерево чахнет у стены.

Спасает только двойная линия горизонта.

\*\*\*

ВЕСЕННИЙ ДЕНЬ '93. Белесое небо. Ферма. Колодец. Голое дерево. Забор. По зеленой травке бесцельно бредет лошадь.

...И голубая кромка горизонта. Мягкий свет безлюдности.

\*\*\*

ВЕЧЕР '90. Забор как граница между двумя мирами. Там - только церковь, сила недействующая.

Здесь - девочка в белом платье с букетиком полевых цветов (“...милей вдоль рук...”). Странная тень женщины несущей ведро, на заборе.

Уроdlивое чучело на заборе как знак состояния нынешней жизни.

Чучело-пограничник.

\*\*\*

ОСЕННИЙ ДЕНЬ '78. И открываются поля, уходящие до линии горизонта. Белые клочья облаков. Дом и тени оголенных деревьев. Безмолвие дня. Гуси хлопчут, но их не слышно. Еще ближе пруд, стеклянная гладь которого удваивает реальность, и без того метафизическую. Тусклый солнечный свет.

“... и сеется

и суть ..”

Женщина в темном проеме клетки.

\*\*\*

ВОСПОМИНАНИЕ '90. Озеро с темной водой. Уже осень. Почему-то тревожный ветер. Клонит деревья, стоящие на берегу. Их ирреальное отражение в воде. Тоска щемит душу. Все это было когда-то: *deja vu*. Сгущается сумрак. Человек ведет лошадь. Куда? Зачем? Небо молчит.

Озеро дышит холодом.

\*\*\*

СНЕГ ВЫПАЛ '96. Деревенская улица утром. Скопление домов. Обрубки деревьев. Лошадь с телегой никуда не собирается идти. Две женщины разговаривают. Снег на крышах и стогах сена. Пустота сумеречного неба, как ненужность жизни самой. Собака и птица на снегу. Совсем рядом...

“... ночь первого снега когда

ты стал не счастливым не легким а просто свободным

как это бывает лишь в детстве  
и лишь перед смертью ...”

\*\*\*

ЗИМА '96. Сугробы снега - наконец! Розовый дом на краю деревни. Зеленые ворота. Мужик на санях куда-то держит путь по этому девственному снегу. Следом трусит собачка. Недалеко от дома овраг - всегда бывший надежным убежищем для мятущейся (мятежной) чувашской души.

\*\*\*

ПЕЙЗАЖ С ДЕРЕВОМ '93. Опять холодное сияние одинокого дерева в чистом снежном поле. И всадник мчится куда-то в белой одежде на гнедом коне. Сгущающаяся синева вечернего неба.

“...есмь - без следов от чего бы то ни было  
не по-вселенски сияющий  
бого-костер”

**ОТ КИРЕМЕТЯ К ГИМАЛАЯМ  
(ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА В ЧУВАШСКО-  
ИНДИЙСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ)**

Гималаи наводят на меня тоску. Буря меня  
тяготит. Бесконечность меня усыпляет. Бог  
- это слишком.

П. Валери, "Из тетрадей".

Говоря о живописи, всегда трудно начать. Потому что есть "длительность" бессловесного рассматривания самой картины и она как бы не нуждается в озвучивании, или же письменном воспроизведении. Тем не менее, я хочу сказать о Георгии Фомирякове. (Если взять чувашский оригинал его фамилии "Хомар/а/ёк", который можно как подпись видеть иногда на его холстах, то я предлагаю следующий способ прочтения. В первом слого ХОМ слышится сокрытая тибетская мантра ОМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ! + собственно чувашское личное имя АР/А/ЁК. Так можно читать на данный момент - после уже свершившегося путешествия от дерева Киреметь к Гималаям (конец '94). Это идиллическое путешествие можно считать, с одной стороны, одним из вариантов "паломничества на Восток", что в свое время было очень популярным в западной культуре (Паунд, Гессе, Сэлинджер, отдельные живописцы парижской школы, вплоть до увлечения the Beatles и др. индийской музыкой), с другой, рассматривать как связующее звено между современным состоянием чувашской души (ОМ) и таинственно-неуловимым восточным, медитативным истоком (ХУМ) нашего происхождения - путь "обратного возвращения", который был закодирован в имени).

В качестве точки отсчета в творческой эволюции ("эротического восхождения" в понимании неоплатоников Возрождения) художника я бы указал на картину "Вёри çёлен килнё Каç (Комета)" (1987). Хвостатая комета, дерево, люди, сбившиеся в жалкую кучку. Их объединяет

чувство страха, оцепенения. Что-то будет? Рушится само мироздание, или это примета "нового времени", грядущих перемен. В период написания этой картины мы все жили ощущением некоей надежды. На заре перестройки. Возможность исполнения желаний, наши наступательные дискуссии о будущем чувашского искусства и Слова. Рубежом стала шумная молодежная выставка '88, где был реализован прорыв в иное изобразительное пространство.

Георгий Фомиряков был представлен на той выставке и был активен в той группе молодых живописцев - "возмутителей спокойствия" (И. и О. Улангины, О. Романов, И. Бариева, Н. Уськина, Дж. Гайнутдинов и др.). То брожение было как бы зачином обретения своего стиля. Так или иначе для творческой личности, входящей в круг чувашской культуры, это основной вопрос. Все помыслы, выразительные средства и действия, попытки организовать чувственные впечатления у чувашского художника устремляются к этой сущности. Поиск сущностного стиля может быть определен и через более привычное соотношение национального и общечеловеческого (космополитического). Здесь нельзя не упомянуть об Анатолии Миттове. Его исступленная воля и самоотдача в поиске *suí generis* чувашского изобразительного языка и сейчас являются высокой мерой для тех, кто считает себя принадлежащим к национальной чувашской школе живописи. Миттов обретал национальное лицо, отталкиваясь от чувашского орнамента и мучительно проходя через нужные ему художественные направления и влияния мастеров.

Само понятие "национальной школы" очень важно и для Г. Фомирякова. Он постоянно проговаривает эту мысль. О чувашской национальной школе изобразительного искусства в связи с Миттовым неоднократно писал доктор искусствоведения Н.Воронов (см. например, его статью "В стране красно-белых сурбанов" // "Волга", 1976, N 5). Но, к

сожалению, это рассуждение не получило серьезного обоснования и не было развито через конкретный стилистический анализ творческих процессов.

Георгий Фомиряков присутствует в чувашской живописи уже более десяти лет. Но, подобно другим участникам Молодежной выставки '88, он как бы **есть** не публично, не явно. Это поколение идет к своей вертикали очень трудно и медленно. Держа в памяти некие абсолютные ценности, оно находится в ситуации кризиса, когда нынешний постперестроечный быт занимает в их жизни слишком большое место. Правда, быт и Бытие не так далеко отстоят друг от друга как порой кажется, и в быту продолжается у Хомарека "не только бурное движение вширь, но и тихое: внутрь, внутрь" (Г.Померанц). Это движение, пожалуй, требует напряженного и сосредоточенного размышления над смыслами (состояниями).

Каждая творческая личность проходит свой путь. У художника этот путь, естественно, запечатлен в его холстах, рисунках, графике, других вещах. Говорить о "фомиряковском" пути в чувашской живописи пока не представляется возможным, потому что в его произведениях видишь много начал, много замыслов, в силу разных причин не реализованных. Он мечтал об учебе в Академии художеств для того, чтобы получить хорошую школу. Эта мечта не осуществилась, но Г.Фомиряков много работал сам. Проводил часы в университетской анатомичке, изучая человеческое тело. Длительные сеансы на натуре, поиск закономерностей сочетания разных цветов. Натурализм, обобщенная полуабстрактная живопись, импрессионизм и много другое нужно было пройти нашему автодидакту.

... Вместе с художником мы смотрим его картины, графику, ранние работы. Смотрим в мансарде-мастерской собственного дома в Чаганаре. Дом стоит в конце улицы. Из окна видишь поле с той самой



сосной Киреметя, овражек, недалеко речка Ошнаващ, пруды. Много работ сделано на этом чаганарском пленэре: закат солнца, желто-зеленый луг с одуванчиками, сюжет на тему "грачи прилетели", поле со скирдами, залитое солнечным светом, дуплистая ветла у речки, снег, наступление весны (охра, бело-голубой цвета), деревенская улица. Тусклые и гладкие стволы деревьев а la Derain. Самые разные состояния воздуха, света, сумерек, природных форм и времени дня. Здесь есть свое видение, есть чувственные впечатления от чувашской деревни, вписанной в это естество. Но я бы сказал, что чаще в серии "деревенских пейзажей" Г. Фомирякова мы видим мгновенные впечатления при ярких колористических решениях, а не длительное созерцание природы (вживание в определенное место), как, например, у чувашского "сезанниста" Н. Енилина.

У художника есть также серия "Город" (1987). Огрубленные формы, нагромождения зданий, труб, другие городские реалии резко контрастируют с "деревенской" серией. Может быть, общую неуютность этих городских ощущений хорошо суммирует холст с изображением полутени-получеловека, стоящего у окна на фоне ночного индустриального пейзажа. В городе все зыбко, отчужденно.

Позднее Г. Фомиряков как будто отказался от импрессионистической фиксации цветовых раздражений, чисто физиологических воздействий света и тени на глаз, нечетких расплывчатых форм и т.д.

На рубеже 90-х художник в результате некоего умственного усилия приходит к осознанию значения для чувашской живописи "прямой линии", геометризма. Но это не просто элемент формы и следование вслед за Миттовым канону чувашской вышивки, хотя последняя в этом смысле является образцовой. За "прямолинейностью", за кажущейся декоративно-орнаментальной фигуративностью кроется и своеобразная философия. Если природа полна причудливых форм и

линий, то разум, знаменуя выход человека из животного царства и мира растений, делает знаком этого прямую линию. То есть, живопись уже не воспринимается как порождение только "чувства" и отражение впечатлений. Художник должен быть способен к предварительному размышлению, рациональному построению картины. Одновременно Хомарек осмысляет такие понятия как "покой", "статика". Необходимо остановить бег времени и остановиться самому. Статичное со-стояние, по его мнению, есть даже условие выживания чувашской культуры. Чувашская вышивка, если понимать ее, как нечто сакральное, как знаки присутствия Бога, абсолютно статична. ("Обращение к устойчивости и статике как к современным условиям жизни, потребует от искусства иного отношения к своим средствам", - писал в свое время Г.Айги). В этот - новый "геометрический" - период Хомарек выходит на уровень переживания некоторых архетипов, определяющих, очевидно, по его мнению, чувашское мировоззрение. Среди них - Древо жизни, красный и белый Волк, коровы, Человек-птица, Солнце, Женщины и некоторые другие.

Вероятно, как и у Миттова, этот прорыв не был безболезненным и просто рассчитанным действием. Фантасмагория видений в рисунках - предварительных набросках к будущим холстам, в графике отражают эту муку и смятение души. Странные образы населяют эти листы. Скелеты волков, "лес возможностей", крысы, яйца и фантастические птеродактили, грифы-стервятники, арзюри, горы, насекомые, перевернутый город. Скрещивание животных, птиц с человеческими тварями, пожирание друг друга, полуанатомическое их обнажение, сложные многофигурные композиции и сюрреалистические пейзажи выражают ощущение наступления мифологического времени превращений - будь то доисторическая эпоха, или же грядущий апокалипсис. В этой же серии - тщательно выписанные жук, оса, кузнечик, человеческая рука

или тело (как результат академических штудий). В палеонтологии и мифологии Г.Фомирякова особое место, очевидно, занимают женщины. Их образы - женщина-кошка, русалка с фантастической птицей, розовая ню с завязанными глазами, верхом на серо-стальном волке, красная и черная женщины и т.д. Длинноволосые, волоокие, есть в них какое-то мистическое притяжение, они словно повелевают всеми этими фантастическими тварями и умиротворяют пандемониум, сотворенный художником. Благоприятно воздействуют они и на его собственную душу.

Картины этого периода характеризуются угловатостью, жесткими движениями-жестами, плоскостными решениями с четко выверенным наложением цвета, использованием орнаментального фона - словно перед тобой домотканый или лоскутный коврик, весьма диковинными композициями. От них веет духом неопрIMITивизма и чем-то архаичным. Иногда изображается состояние схватки - тигр терзает быка на цветущем лугу; летящий бело-желтый волк, а внизу воины с копьями; красная корова бодается с волками; иногда - статичные фигуры. Художник прозрел эти сюжеты в некотором палеонтологическом измерении, а может, докопался до этих фантазмов в своем сознании. Здесь собственно чувашское, несомненно, присутствует. Но оно берется в большом контексте самых невероятных взаимодействий и противоречий, в котором становится возможным на уровне архетипов совмещение разных смыслов, культурных знаков. Через неизбежную тварность, бесконечные метаморфозы как бы прорастают устойчивые фигуры - праобразы. Тогда и путешествие в Индию, "ничего не давшее Г.Фомирякову" (Ю.Яковлев), оказывается весьма кстати. Только выходя за пределы своего "я", своего национального "я", встречаясь с другим, мы начинаем понимать сущность, приближаемся к ней. "Вообще диалектика **встречи** куда лучше выявляет национальное лицо, чем ме-

тафизика "сидения" в своем углу" (Л.Аннинский). Чтобы понять себя, чтобы стать чувашским художником, о чем постоянно твердит Г.Фомиряков, нужен и взгляд издалека, от отрогов Гималаев. Жаль, конечно, что он не дошел до самого Тибета. Недаром в его картинах часто встречается мотив куда-то бредущих длиннорогих коров. Куда же им идти, как не в Индию? Но он еще может стать истинным бродягой Дхармы.

... Таков сегодняшний Г. Фомиряков (Хомарек). У него хорошая школа, он интуитивно трепещет перед стилем жизни и творческим поведением великих мастеров Кватроченто и Чинквеченто, чувствует ритм и стилистику чувашского народного искусства, знает о других традициях, он упорен и настойчив, снисходителен к чувашским художникам-современникам, способен сторониться внешнего шума и раздражителей. Пока, быть может, он и не достиг состояния просветления (для этого, по крайней мере, надо все же посетить Тибет и избрать восьмеричный путь). Общаясь с ним, вглядываясь в его холсты, рисунки, убеждаешься, что это личность, находящая в себе внутреннюю силу и достоинство, чтобы сказать "нет" всеобщей распродаже, когда формула "искусство - товар - деньги" стала определять мироощущение и поведение многих и многих коллег по творческому цеху. Мне нравится его спокойная целеустремленность. Сам он мечтает писать большие холсты, которые наиболее органично подошли бы для его палеонтологических сюжетов и больших пейзажей метаморфизма. Он хочет создавать живопись большого стиля. Ему нужны размах, свобода, уверенность, а это значит, что живописец определил цель своего чувашского пути и уже, как писал П.Валери, "продвигается, восходит к более чистым ступеням".



## **ЧАЯТЬ ВОСКРЕСЕНИЯ БОГА**

В условиях "Нетости священных имен" (Fehl Heiliger Namen), как выражается М.Хайдеггер, говорить о новом чувашском религиозном сознании, вероятно, абсурдно и невозможно. Тем не менее, "понять отсутствие Бога и во всей его внушающей ужас абсолютности, отрешенности, и - при этом же - как присущий Богу способ бытийствовать, понять и назвать" это, наверное, важно для нынешней ситуации без-верия, суе-верия, ино-верия, двое-верия и не-верия.

При этом могут восстанавливаться храмы, в обществе будет возрастать истовость верующих и их количество, нетерпимость (!?)

самих служителей церкви, постепенно будет устанавливаться союз русского православия со светской властью (другие признаки огосударствления именно этого религиозного учения). И все это не отменяет, а, пожалуй, еще острее ставит вопрос о поиске истины отдельным человеком и обретении им на этом пути свободы и независимости. Суверенность личности в вопросах веры (право распоряжаться собой), кажется бесспорной для периода конца XX-го века, но она часто оспаривается апологетами того или иного, третьего, четвертого и т.д. вероучения.

Между тем такой подход подкрепляется международным правом, а именно статьей 18 "Всеобщей Декларации прав человека" (1949 г.): "Каждый человек имеет право на свободу мысли, совести и религии; это право включает свободу менять свою религию или убеждения и свободу исповедывать свою религию или убеждения как единолично, так и сообщая с другими, публичным или частным порядком в учении, богослужении и выполнении религиозных и ритуальных обрядов". Иначе говоря, индивидуум в своем самостояньи всегда имеет свободу выбора. Но свобода для современного чуваша это трудное состояние, он тяготится ею и часто готов пожертвовать ею для того, чтобы прислониться душой к некоей опоре, освященной, например, православной церковью. Тогда, естественно, индивидуум-чуваш отказывается от собственного поиска истины и припадает к авторитету церкви, исходя из определенной традиции.

Но современная русская православная церковь с ее притязаниями на владение абсолютной истиной и явно выраженным устремлением "дружить" с властями может быть весьма далека от христианского духа новозаветной веры. По классификации Эриха Фромма она явно подпадает под определение авторитарной религии. После проведения Чувашского национального конгресса в октябре 1992 года в

республиканской печати появился ряд публикаций, которые подтвердили именно такой подход Чебоксарско-Чувашской епархии к иным верам, осуждение "языческого заблуждения" и мнение, что "чувашский народ - это народ православный, он ждет голоса Церкви". Именно так писал священник Петр Тепловодский и добавлял: "Церковь есть носительница истины, она должна воздействовать на все стороны жизни, основывающейся на любви к Богу и ближнему" ("СЧ", 26 ноября 1992 г.).

Между тем, тот же Эрик Фромм, опираясь на опыт апофатического ("отрицательного") направления в христианской и еврейской теологии, справедливо подчеркивал: "Точка зрения монотеизма (старая (истинная) чувашская вера в отличие от расхожих суждений монотеистична - А.Х.), доведенного до его логического завершения, спорить о природе бога невозможно; никто не вправе считать, что обладает каким-то знанием о боге, которое позволяет ему критиковать или осуждать других или претендовать на исключительную правильность собственной идеи бога".

Несмотря на то, что некоторые исследователи (В.Г.Родионов) сомневаются в наличии традиционного противопоставления православия язычеству (чувашской народной вере), невозможно отрицать, что на момент исторического контакта в Урало-Поволжье оно имело место и было обусловлено как объективными свойствами двух вероучений, так и психологическими установками носителей обоих типов религиозного сознания.

Христианство как учение (Логос) выступает в книжном слове (Евангелие - "Благая Весть"), чувашская вера - в устном (оставляя пока в стороне общую обрядовую систему).

Чувашская вера, как и другие дохристианские и домусульманские религии народов Поволжья и Урала, сопряжена с природным



(годовым) циклом, тесно вписана в него и не может существовать отдельно.

Не вдаваясь в детали, вероятно, можно сказать, что христианство исходит из догмата Святой Троицы (Бог-отец, Бог-сын и Святой дух), в то время как в чувашской вере весь мир одухотворен. Чувашская вера, устанавливая согласие и гармонию (сұраçулăхпа кĕвĕлĕх) между отдельным человеком (этем), обществом (хура халăх) и природой (сұтçăнталăк) не поднимается до уровня личности (исключая творческие порывы художников слова - ярчайший пример "Нарспи" К.Иванова), а новозаветная вера - в отличие от церкви как полугосударственного института в ее позднейшем историческом развитии - сильна "личностным представлением абсолюта" (Г.Вагнер), иначе говоря, на первый план в христианстве выходит евангельский образ Иисуса Христа. К.Ясперс определял это так: "... Иисус как единственный в своем роде шифр..." Ср. Бу Видерберг: "... Иисус? - опасен при неправильном обозначении".

После падения Римской империи христианство обрело космополитический характер, оно завоевало мир (точнее будет сказать, многие народы мира), в то время как любая народная вера по своему определению националистична, она формирует стержень духовного сопротивления нации, основу ее самосознания. В условиях чувашской истории после начала колонизации Поволжья и Урала в XVI в. со стороны Московии этот фактор имел особо важное значение, ибо огосударственное православие стало идеологией, оправдывающей русскую имперскую политику. И тем самым, православие стало служить князям мира сего, стало воплощением российской императорской государственности. По крайней мере так до начала XIX века. Хотя, справедливости ради стоит сказать, что сама практика христианизации, как и прежде исламизации в рамках болгаро-чувашской общности X-XIV вв.,

приводила к ситуации симбиоза или возникновения своеобразного религиозного синкретизма разных вер в чувашском сознании.

С другой стороны, над нынешним чувашским сознанием довлеет ситуация XIX в., когда в Урало-Поволжье, историческом местопребывании основной части чувашской нации, существовало противостояние двух мировых религий: христианства (в его православной ипостаси) и мусульманства (в татарском варианте). Соответственно, наблюдалась активизация миссионерской деятельности с обеих сторон. Разлом между двумя мирами (и типами цивилизаций) невольно проходил и через чувашскую душу. На уровне воспоминания самой потаенной и глубинной сущности это чувство всплывает в восклицании Геннадия Айги.

"Как душу именуешь?":

Сквозь ветер я кричу:

"О может быть Тоска

По может быть единственному полю?":

(СОН: ОЧЕРЕДЬ ЗА КЕРОСИНОМ)

Если взять историческую ситуацию еще глубже (до начала XVIII в.), то чувашское общество так или иначе в своем духовном состоянии переживало такую триаду антиномий: старая (истинная) чувашская вера (тёп чăваш тёнё) - православие (вырăс тёнё) - ислам (тутар тёнё). И сейчас апологеты веры продолжают мыслить в рамках этой триады по принципу "или-или", то есть взаимоисключающему принципу. Мне представляется более предпочтительным принцип "и-и", который оставляет открытой возможность диалога различных вероисповеданий и может вывести личность на трудный путь постижения духовной истины.

Общепризнанным положением в чувашской культурологии является то, что именно воспитанники Симбирской Чувашской учительской школы (СЧУШ) - знаменитая плеяда учеников И.Я. Яковлева, великого чувашского старца - определили дальнейшие пути развития чувашского искусства, просвещения и науки. Они открыли новую национальную перспективу.

Тогда, очевидно, следовало бы и признать, что это поколение чувашской интеллигенции, как, впрочем, и предшествующее, сделало окончательный исторический выбор в пользу христианства, или, по крайней мере, в пользу христианского просвещения. действительно, в рамках просветительской системы Н.И. Ильминского - И.Я. Яковлева религиозно-нравственное (православное) просвещение было одной из основных целей народного образования для "инородческих" школ. Наш великий просветитель писал в 1908 году об "усвоении христианских идеалов" и "просвещении светом Евангелия" через посредство родного языка как об основной идее СЧУШ. Другого пути получения образования для чувашского общества (хура халӑх) просто не было. С определенной степенью условного допущения это может быть названо началом "европеизации" чувашской народной культуры в процессе ее рекультурации в рамках профессионального искусства и литературы. Я говорю "условно", потому что русская православная идеология не включала в себя такие элементы европейской демократии, как парламентаризм, свобода слова, индивидуализм и др.

И, тем не менее, был совершен важный переход от "шаткости религиозно-нравственного положения и действительностью мысли и жизни между язычеством и христианством, между православием и магометанством у чуваш", - как четко формулировал И.Я. Яковлев. И все же, несмотря на полувековую деятельность яковлевской школы, пред-

ставляется весьма знаменательным то, что дух православия не задел глубинных основ чувашской культуры и чувашского миропонимания.

Если взять поэзию, то высочайший взлет дореволюционной чувашской поэзии в творчестве Константина Иванова весь пропитан духом античности, античной пластикой и исходит из ключевых архетипов чувашского сознания (*amor fati* и др.). Собственно православная традиция отразилась в небольшом объеме стихотворных опытов братьев Турханов. Но наиболее глубоко и трагично, на уровне экзистенциального переживания ("человек осужден быть свободным") вознес христианский идеал наш "огненный Ангел" М. Сеспель. Он - наиболее лично из всех чувашских поэтов реализовался, вплоть до самораспинания себя и своей родины на коммунистическом кресте. Но христианский идеал Сеспель воплощает как мятежная личность, как подлинный богоборец. В силу своей устремленности в будущее, до которого еще не сумели прийти и мы нынешние, Сеспель доказал истинность экзистенциального постулата, "что человек прежде всего существует, что человек - существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее. Человек - это прежде всего проект, который переживается субъективно, а не мох, не плесень и не цветная капуста. Ничто не существует до этого проекта, нет ничего на умопостигаемом небе, и человек станет таким, каков его проект бытия" (Ж.П. Сартр). Сеспель стал **таким**, каким мы его знаем, в огне своих борений, в своей мучительной любви, в своем жертвенном национализме - во имя Чувашской Свободы.

По-иному пережил христианский идеал поздний Василий Митта. Пройдя 17-летний ад коммунистического ГУЛАГа, всем своим жизненным поведением и трагически-мудрым, просветленным восприятием мира, он является нам как по-чувашски христианский стоик, как сама святость чувашской духовности.

Особая тема: христианство - через Ницше, Паскаля, Кьеркегора - у Геннадия Айги, его чувашские Поле, Лес, Деревья, его "шаманизм". Я оставляю ее для особого разговора. Таким образом, лишь в чувашской словесности, и то в наиболее ее проникновенной части - в поэзии, мы обнаруживаем пунктирный след христианского присутствия. Но даже этого слабого веяния нет в музыке, живописи, театральном искусстве. Я не говорю уж о массовом общественном сознании и масскультуре, которые питаются песенным и обрядовым фольклором - пусть даже в эрзац-формах. Конечно, современная и информационная и социокультурная ситуация радикально отличается от ситуации XIX века и, тем более, начала XVIII века. Мир, окружающий чуваша, стал разнообразнее во всех отношениях, в том числе и возможный спектр духовных исканий не сводится к дихотомии или триаде религиозных антиномий. Я могу индивидуально сделать выбор в пользу одного из десятков, если не сотен, вероучений. главное, чтобы человек пребывал в состоянии полностью пробужденного сознания, открытого жизни и ее восприятию. Сознание, способное к восхождению в область метафизического (идей, идеалов в смысле Платона) - свободно и независимо.

Правда, сторонники истинной чувашской веры порой отказывают в возможности такого выбора, мотивируя это тем, что при этом индивидуум утрачивает чувашское лицо. Но "человек сам должен прожить свою жизнь" (Э.Фромм), и никто не может, исходя из своего катехизисического мышления, лишать меня права свободного выбора.

Но что это есть "чувашское лицо"? Когда мы говорим о "чувашском мире" ("чувашском рае"), чувашской духовности (тёп чăваш тёнё как ее основа), то мы ясно должны осознавать, что чуваш, заброшенный в этот мир в определенное место и время, утратив единство с природой, уже давно изгнан из этого рая и стал изгнанником как в буквальном смысле, так и в смысле духовных блужданий. Он - траги-

чески свободен и знает, как любой современный человек, что обречен переживать "фундаментальную необеспеченность человеческой экзистенции". Ее спутники известны, это "тревога", "отчаяние", "страх и трепет", "повседневная забота". Но это и есть удел человеческий, от которого не удастся укрыться за стенами чувашского рая, или воскресив, вызволив из сумерек наших богов.

Нынешнее религиозное возрождение мне представляется весьма поверхностным и неискренним, особенно со стороны власть предержащих, которые только недавно исповедывали "коммунизм - крайнюю форму социальной идолатрии" (Н. Бердяев). Но и православная церковь, избегая диалога с иными религиями и рьяно осуждая стоящих **на пути языка** (Матф.Х,5), заискивает перед властью. Ситуация обывательски вполне объяснимая. Идеологический вакуум после краха коммунистической идеологии стремится занять православие, но уже именно как идеология, а не как вера, которая по Кьеркегору есть чудо, страсть, настаивающие трепещущую душу человека. Однако вопрос о бытийной сфере Бога - месте Бога должен и может рассматриваться и не в такой огрубленной социально-политической плоскости. По определению М.Хайдеггера: "Место, которое, если мыслить метафизически, свойственно Богу,- это место, откуда истекает причиняющее создание сущего и сохранение сущего как сотворенного. Такое местоположение Бога может оставаться пустым". Эта строгая дефиниция приводится философом в его статье "Слова Ницше "Бог мертв" и пояснив, что для Ницше "Бог" это "сверхчувственный мир", М.Хайдеггер продолжает: "Что прежде обуславливало и определяло человеческое бытийствование по способу цели и меры, утратило силу действительности - силу безусловную и непосредственную, а прежде всего безотказно действовавшую. А прежний сверхчувственный мир целей и мер уже не пробуждает и не несет на себе жизнь. Тот мир сам теперь безжизнен - он мертв.

Христианская вера еще будет - здесь, там, где-нибудь. Однако правящая в мире любовь уже перестала быть действительно-действительным принципом всего совершающегося теперь. (...) Вот в чем метафизический смысл метафизически продумываемых слов "Бог мертв".

Конечно же, ни просто верующие, ни тем более служители церкви не могут осмелиться признать бесстрашную истину этих слов философа XX века, подтвердившего в условиях социального, технократического и духовного кризиса общества, крушения человека, слова великого философа XIX столетия Ф.Ницше, "язычника"... кто говорит жизни Да, для кого "бог"- великое Да, сказанное жизни...". Между тем сама способность к осознанию "**нетости бога**" это мужественная и честная позиция, это отказ от иллюзий и тем самым решительный поворот к "одинокости" человека со "всей его полной и глубокой ответственностью", его решимостью "действовать без надежды", как характеризовал такое человеческое существование атеист Сартр.

Поэзия Геннадия Айги это также трудный многолетний поиск "мест бога" в чувашских - или иных - Лесах и Полях. И он чуть ли не всегда описывает "невозможность" (если хотите - "отсутствие") Бога и на этом **утверждается** его, поэта, вера (анализ Ильи Кутика - А.Х.).

Бог - как честное **отсутствие** может спасти человека. Бог - как ложное **при-бытие** его же погубит.

И выясняется, что главное для духовного выживания человека это сам человек. Об этом говорят антихристианин Ницше, католик Хайдеггер, атеист Сартр, французский экзистенциалист-неосократик Габриель Марсель, чуваш Айги, когда он горестно вопрошает: "Настолько ли мы забыли свои собственные народы как **религиозно-корневые** системы человеческих общностей?.." Об этом же говорит Его Святейшество Агван Ловсан Тенцин Гьяцо Далай-лама XIV, духовный глава всех буддистов мира: "По-моему, нет необходимости следовать

какой-то определенной религии. Люди, стоящие вне религии, могут духовно совершенствоваться, просто развивая в себе ощущение важности сострадания и любви, заботливого уважения к другим". Об этом же пишет русский христианский философ Николай Бердяев.

Современная чувашская интеллигенция, пребывая в нынешней полицентрической религиозной ситуации, должна приложить свои усилия в дело ухода от религиозных антиномий и завязывания диалога между разными верами, в котором чуваш восходил бы к обретению **истины жизни**, как Света. Не будем выпускать из ладоней Свечи, которая будет светить нам в пути. Будем искать **своего** Бога. Будем, говоря словами того же Хайдеггера, "приуготовлять готовность к явлению Бога либо же к отсутствию Бога в гибели,- чтобы мы, говоря грубо, не "подышали", а уж если погибали, то перед лицом отсутствующего Бога".

Непроизвольно получилось, что автор писал свои заметки в большей степени, опираясь на суждения философов-апофатиков, да и сам автор склонен считать такой подход к "вопрошанию о Боге" более чистым и совершенным. И все же, заключая свой текст, я бы хотел привести и положительное суждение, оно замечательно своим исчерпывающим лаконизмом:

**"Бог? Это цитата: из Бога" (АЙГИ)**



## У-ТОПИЯ ГЕННАДИЯ АЙГИ

Она одна и нет конца

И “я” и “ты” лишь щебет птиц

Уже вдали

Уже не здесь

Г. Айги, “ВТОРАЯ

ВЕСТЬ С ЮГА”.

Каноническое языковое (поэтическое) высказывание локализуется “по отношению к той пространственно-временной области, в которой находятся говорящий и слушающий”. Айги – тот род поэта, который не стремится создать отдельный текст (стихотворение), так как не является поэтом реагирующим, он “строит” – и в его стихе, в процессе построения поэтического текста всегда проявляются постоянные конфигурации смыслов, которые организованы – при наличии соответствующего состояния (ТИШИНА, СОН) – в семантическое пространство с более или менее очерченными границами. Читая Айги, постоянно ловишь себя на том, что **это** ты уже **где-то** встречал у него же и, тем не менее, вступая на тропу, ведущую в его поэтическую м е с т н о с т ь, рискуешь заблудиться.

Да, Айги определяет – и очень часто, - исходный пункт дейксиса посредством указательных слов “я”-“здесь”-“сейчас”, но это еще не означает, что он сам нашел свое место в мире (хотя: “ты – Кость-И-Раненная = о-в-мире-место-есть твое:”), читатель же (слушающий) в этом онейроидном состоянии помраченного сознания, вероятно, дезориентирован в месте и времени, растерян, потерян ... и смущен. Мы попытаемся совершить вместе с поэтом выход из эгоцентрической ситуации (“и я все вещи всех возможных “где”) на м е с т н о с т ь и там все же сориентироваться.

Среди основных конфигураций смыслов – топосы – ПОЛЕ и ЛЕС, чувашского мифологического универсума, а позднее для Айги эти м е с т а - в отличие от внешнего социума, где “Бог умер!” – хранят след божьего присутствия. Были и другие Поля и Леса (поляны, холмы, деревья, овраги), которые находились в иных ландшафтах России, Переделкина, Дагестана, Подмосковья, Армении, Литвы. Но в реальных местностях Айги, следуя канону чувашской природосообразной этики, искал (и находил) нечто иное:

и будто мы  
в природе  
чувствовали:

молчащего там – Бога – место явное!-

(РОЗЫ – ПОКИНУТОСТЬ)

С другой стороны, становление Г.Айги как поэта происходило в **этой** стране, которая казалась ему “пространством-идеи-отчаянья”, в стране, протяженной от Кенигсберга до Владивостока, населенной разными народами с разными языками и культурами, пространстве, где на протяжении исторического времени происходили и людское брожение,

и насильственные перемещения целых народов, где насилие было фундаментальным принципом жизни, где был ГУЛАГ. **Здесь**-дейксис это была Страна с ее Огнем, “кровью-безумьем: из недр родовых!” Айги много писал о пограничных ситуациях существования Здесь, о своем месте в этих ситуациях (“чужой для родины! Душой как голосом|| лишь для себя обозначаемый! –“). Иллюзорным, призрачным (Россия – призрак!) было здешнее существование и оно было опасным. Не-эзиси **здесь** воздвигали пустые монументы.

Что – песенка – республика? Когда  
Страна молчанием – страной – своею – трупов  
.....  
(живых провинция давно)  
(ПРОЩАЛЬНОЕ)

**Жить** в такой провинции страшно и трагично. Со-знание омрачается, но поэту была дана свобода поэтического языка. После его присвоения, отказа от практики общего словоупотребления, неприятия условностей внешнего, Айги начинает вести монадное языковое существование. Он сосредоточен на “есмы”, на “самости”, на том, что ему принадлежит неотъемлемо (“пусто-спокойные ... немногие вещи”), ибо это единственное, что остается после разрушения культуры, личности в ней, омертвления языка.

Отзвуками катастрофы языка “советской” поэзии в целом полна словесность сегодняшнего дня и потому, кажется, что Айги строил и строит поэзию, которая все менее возможна. Какие-то “духовные силы” влекут его строки в “мерцанье безмолвное” (Поэзия – как – Молчание). Его личностный поэтический язык может показаться чрезвычайно абстрактным. Слова тяготеют к абсолюту, поэт вопрошает высшие начала бытия, ино-бытия и не-бытия. Его синтаксис словно шифр, целью кото-

рого является сокрытие субъекта действия – реально действующей, разлитой во всем, энергии, выражающей представление о неявленном присутствии Бога-Творца в мире. Но, с другой стороны, его слово упирается в обыденность (;”вещность”). Там обретается теплотворность и пульсация жизни. Слово Айги как бы распято на кресте Неба и Обыденного.

Отдельное стихотворение, как хронотоп (“мгновенная смесь и-Места-и-Времени”), как **имя** его, сугубо индивидуальной ситуации, становится некоторым подобием иероглифической записи (“иероглифы бога”).

А там –

Убежища облаков,

И перегородки

Снов бога,

И наша тишина, нарушенная нами ...

(ТИШИНА)

Уже в конце 60-х годов Г.Айги сумел определить основные т о п о с ы своего инвариантного семантического пространства (топологии) и начал свой поиск следов божьего присутствия. И хотя его поэтические тексты содержат конкретные приметы того или иного м е с т а, это не были чувственно-зримые чувашские, подмосковные, лемболовские, жемайтские и другие места. Через них Айги у в е щ е в а л о Сущем-в-Себе. В поэтике Г.Айги стало возможным Его про-явление (жанр эпифаний), или же бытие в плане прошедшего ('был').

Поэтическая м е с т н о с т ь Айги превращалась в совокупность т о п о с о в вне пространственных и временных координат, потому что он (поэт, говорящий) был в пределах той ситуации, оттуда он выносил к нам то (того момента времени) ощущение, восприятие (или свои Phantasma), но нас там не было, мы не присутствовали при том священнодействе. Следуя Платону, это можно было бы назвать hyperoranos topoi “наднебесные места”, а саму м е с т н о с т ь Айги – У – ТОПИЕЙ. То есть, Г.Айги в отдельном тексте – ландшафте представляет читателю (слушающему) некую дейктическую проекцию конкретного м е с т а, ситуация, но не дает ориентиров или косвенных индексов. Потому-то у Айги Там – дейксис это как бы говорение (вопршание) ввиду слабой надежды на Его не-явленное присутствие, скорее же, это “отсутствие Бога и во всей его внушающей абсолютности, отрешенности, и – при этом же – как присущий Богу способ бытийствовать ...” (М.Хайдеггер).

Айги способен видеть ad oculos (воочию), проецировать (отсылать назад или предуказывать, использовать дейксис к воображаемому с новыми перемещениями во времени и пространстве, чтобы как-то попытаться обозначить образ Божий (Его косвенные про-явления), но его У-топия дает только чистую протяженность и длительность бога там. Но где это место – Там (которое противостоит существованию Здесь)?

Река – уже иная – окружает  
В нас превращая многое  
В свои иные волны  
И холодна

Прозрачна и едина  
И поздно говорить: “мы там”  
Одна одна одна

Нет – Чистота

(БЕЗ НАЗВАНИЯ)

В рамках единой топологии Айги каждый т о п о с перекликается с другим, постоянны тавтология и возвращения на те же самые (?) места. Иногда отдельное стихотворение становится “днем присутствия всех и всего”. Дейксис соединяет это пространство воедино. Отсюда обилие указательных слов в словаре Айги, который не хочет лишать их присущей им неопределенности (Ср. “...всякое указательное слово без... путеводных нитей, будучи неопределенным по смыслу, посылалось бы в пустоту; оно не представляло бы нам ничего, кроме некоторое сферы, “геометрического места”, которого нам недостаточно, для того, чтобы обнаружить в этом месте нечто” – К.Бюлер). Как у-топический поэт Айги не может (“для себя”), так и для читателя (слушающего) уйти от этой неопределенной геометрии и он упорно продолжает свое исследование умозрительных вопросов о высших началах бытия. Подобной метафизической позиции соответствует и метаграмматика его поэтического языка.

... Да, айги возвращается сейчас к чувашским (изначально) Полям и Лесам. Но это не мифологема “возвращения блудного сына”. Миф о блудном сыне предполагает, что “модернист” отрывается от почвы, страшно далек от народа, чужд соотечественникам и т.д. Хотя именно поэт-модернист мучительно близко ощущает коллективное бессознательное, доиндивидуальное начало, так как порой это чуть ли не самый существенный источник его вдохновения. Поэт предпринимает рискованный спуск в “забытые донья Мелоса-Отечества”.

На этом Поле и в этом Лесу он видит прежде всего м а т ь и о т ц а, которые и есть олицетворение народа:

я не знаю других (о священно-народный

Словно мама народ)

(В ВЕТР)

И есть “клубящееся шествие-пенье... в далеком народе-отце” (В ТУМАНЕ). Есть еще и “сельские и полевые” люди. Рассеиваются иллюзии, разбегаются в разные стороны тропы по поэтической м е с т н о с т и Геннадия Айги и опять сходятся воедино. От “Поля-России” к окрестности родного села Синьял, от европейских космополитических т о п о с о в (полисов) к крохотной Чувашии (Чьваш Ен). После отчаяния испытанного от осознания того, что в тоталитарном социуме “Бог мертв” (Ницше сказал, а Хайдеггер подтвердил это) Айги обнаружил Его-проявления, нашел свой отдельный Путь к Сущему-в-Себе в пределах своей м е с т н о с т и. Круг замыкается... **У-топия** Айги замыкается на изначальной **топии** родной земли...

Время – одно - лишь одно: говорить о просто  
Повторяясь пылающим кругом! –

и как будто восходит заря – расширяя крестьянские  
празднества

(КРУГ)

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

### КАК НЕБУЛЯРНЫЙ ОБЪЕКТ

*(опыт прочтения)*

**Выставка “Мир этих глаз – 2. Айги и его художественное окружение”**, работавшая с ноября прошлого года в Чувашском государственном художественном музее (г. Чебоксары/Шубашкар) может быть определена в рамках космогонических представлений как небулярная гипотеза (Лаплас, Кант), которая объясняет возникновение солнечной системы (вообще небесных тел) сгущением разреженной туманности (лат. Nebula)\*. Под “звездами” и “звездными системами” в данном случае устроители выставки и ее главный инициатор поэт Геннадий Айги понимают искусства авангарда, взятое от самых его (русских) истоков начала XX-го века вплоть до разноместных и космополитических эманаций конца 90-х годов (Берлин, Марий Эл, Нижний Новгород, Стокгольм, Татарстан, Токи, Чувашия, Цюрих).

---

\* Возможность “космического” прочтения нефигуративного (абстрактного, супрематического) искусства утверждает и Пауль Клее:

“Every energy demands a complementary one in order to achieve a state of stillness in itself, strung as it is between opposing forces. In the end what is created is a cosmos of abstract formal elements in union with concrete beings or abstract things like numbers or letters, a cosmos so like the great creation itself that sometimes all it needs is a breath to make, it become religious expression, the true religion; it behaves symbolically towards creation. Art is thus a symbol, as earthly things are a cosmic symbol”.

(Paul Klee “Schöpferische Konfession”).

Велимир Хлебников и Казимир Малевич, встречая зрителя в самом начале экспозиции как бы освящают это пространство. Супрематические первоэлементы (квадрат, круг, крест) и бисерным почерком начертанный автограф Велимира, как звук камертона дают настрой более чем 900 объектам (холстам, графическим листам, инсталляциям, скульптурам, документам, фотографиям, артефактам и т.д.):

*Страница пустоты и благоговения*

**Мир этих глаз – 2** не просто художественная выставка, но выставка-исследование того “звездного языка”, на котором говорили, го-



ворят и перекликаются друг с другом художники разных времен, стран и традиций. Они шли, а наши современники идут к этому Языку разными тропинками, но объединяет их отказ от попыток ложного воспроизведения форм внешнего мира, уход от стереотипов и штампов фигуративного искусства.

Центром данной экспозиции стала альтернативная советскому официозу и соцкультбыту художественная культура 60-х годов. Эта культура и бывшее ее стержнем изобразительное искусство заявили о своем несогласии с канонами соцреализма, заявили не по диссидентски шумно, а спокойно, с сознанием собственной внутренней правоты и чувства собственного достоинства.

Естественным было и их обращение к прерванной традиции русского авангарда, **В “Мире этих глаз – 2”** эта традиция представлена работами Натальи Гончаровой, Ольги Розановой, Алексея Моргунова, Бориса Эндера, Александра Тышлера, Роберта и Валерия Фальков, Павла Кузнецова. В то же время художники-шестидесятники были молоды и горячи, а в своих творческих поисках самостоятельны. После того как широко прошли выставки мэтров альтернативы, после того как вся эта плеяда и их творчество вошли в социокультурный контекст начала 90-х годов (perestroika) неофициальное искусство получило дефиницию **“Другое искусство”**. Другое по отношению к чему? Это было очень понятно и недвусмысленно. И все же хотелось бы оспорить этот термин, получивший широкое хождение. **Другим** было именно официальное искусство, которое в основной своей массе утверждало не-жизнь, не-свободу. В **этом** же искусстве была и есть жизнь, порыв к свободе, чистота и искренность самовыражения.

Можно просто перечислить имена блистательного круга московских художников, которые делали **это** искусство и одновременно существовали в нем и благодаря ему. Владимир Вейсберг, Леонард Даниль-

цев, Игорь Ворошилов, Игорь Вулох, Анатолий Зверев, Франциско Инфантэ, Илья Кабаков, Игорь Макаревич, Лев Нусберг, Дмитрий Плавинский, Владимир Пятницкий, Михаил Рогинский, Борис Свешников, Борис Турецкий, Михаил Шварцман, Александр Юликов, Владимир Яковлев. Ретроспективно они в совокупности воспринимаются как особая “звездная система”.

Они творили “з д е с ь” и “с е й ч а с”, их живо отличали вопреки трудной повседневности радость сущностного “я” и высокое служение искусству, они освобождались в нем от липкой атмосферы страха, от лжи тогдашнего социума.

При “свободном проявлении каждого”, когда “личность равна направлению” (В.Рактин) координаты “**Мира этих глаз – 2**” во многом определяются именно в этом кругу шестидесятников. Но есть и еще один важный момент. “Айги и его художественное окружение” - таков подзаголовок. Несмотря на некоторую условность данного словосочетания, концепция выставки выстраивается вокруг поэта Геннадия Айги, через его личные связи, на основе его коллекции живописи и графики, а также личного архива. Он был необходимым “*прибавочным элементом*” (в смысле Малевича), без которого выставка была бы невозможна вообще.

Дальними прообразами этой экспозиции были выставки 1961-1971 гг. (В. Татлин, К. Малевич, Н. Гончарова и М. Ларионов, В. Хлебников, И. Гуро, Э. Лисицкий, М. Шагал) в музее Маяковского, организуемые Г.Айги совместно с Н.И.Харджиевым. Иногда они запрещались, или же мгновенно закрывались, но это были словно форточки, через которые проникал свежий воздух.

60-70-ые годы... Как убедительно показывает экспозиция “**Мира этих глаз – 2**” альтернативное (это) искусство и мышление не было сконцентрировано только в Москве. Григорий Гавриленко в Киеве,

Анатолий Миттов в Чебоксарах, Юстинас Микутис в Литве, Анатолий Маслов в Питере и другие. Конечно же, эти “провинции” имели свою атмосферу, свою художественную среду, может быть, с большим проявлением национального начала.

Дальнейшее расширение дружеского и творческого общения Г.Айги приходится на последнее десятилетие. Прежде “невыездной” он стал свободно перемещаться по европейским странам, стал лауреатом многих престижных европейских премий по поэзии, осуществил ряд культурных акций и проектов. Так появились “окна Духа” современных немецких художников А.Шомбург, Д.Обинья, У.Вернера, У.Людвиг. Совместно с Гюнтером Юккером издана литографским способом книга “Чище чем смысл”. Так появились шведы Ханс Викстен и Пэтер Даль. “Русский мастер в Париже”, художник Николай Дронников, который вручную набрал и издал со своими рисунками около десятка книг Г.Айги. Еще раньше, с конца 70-х годов в этом кругу возник выдающийся французский театральный режиссер, актер и поэт Антуан Витез, в середине 90-х годов – японский поэт, фотомастер и переводчик Акимицу Танака.

Так ядерная “звездная система” авангарда стала расширяться пока не достигла берегов Волги. Заключительный раздел выставки метафорически и назван “Глаза Волги” (“глазами Волги” именуют в чувашской народной словесности незамерзающие полыньи – Атӑл куҫӑсем). Как же вписываются “вещи” сегодняшних художников Марий Эл, Нижнего Новгорода, Татарстана и Чувашии в этот универсальный художественный код, насколько в их языке сокрыт “ночной звездный разум” (В.Хлебников)? Снова можно отметить большее тяготение к национальному, к архетипам мифологического сознания. Ощутимы те метаморфозы, которые претерпевает видимое, становясь умозрительным, метафизическим на холстах, но тропинки поволжских художников ве-

дут их туда же – к очищению, к **этому** искусству – “з д е с ь” и “с е й -ч а с”. В “Глазах Волги” тоже нет направления, потому что каждый художник ценен свободой самовыражения, и они, тем не менее, огранично вписываются в **“Мир этих глаз”**.

**“Мир этих глаз – 2”**, как было сказано выше, не просто выставка. Поэзия соседствует с живописью, графикой. Стихи самих художников, незавершенные их наброски, фотографии-документы, автографы на самих рисунках, множество стихотворений-посвящений художникам у Геннадия Айги. И это не просто архив, а воего рода хронотопология взаимоотношений поэта и художников. Поэзия Айги, подходя к пределу Тишины и Молчания (которые, тем не менее, создаются словом), как верно заметил Игорь Макаревич, словно нуждается в визуальном. В едином кругу поэзия и чистый образ взаимодействуют друг с другом по принципу дополнительности.

*Свет – все алее – из далее забвенья!*

*О зори – закаты – о годы сиянья – сиянья века! – как знамена-и-знаменья:*

*Целомудрия – Верности – Силы! –*

*(Г.Айги “Круг”)*

Этими тремя ноуменами из последней строки можно и завершить наше самое общее впечатление от **“Мира этих глаз – 2”** (Чебоксары: ноябрь '97 – январь '98).

## ЛИТЕРАТУРА

### Тексты Айги:

Атгесен ячѣпе. Шупашкар, 1958. – 96 с.

Чѣрѣ тѣвѣ. Шупашкар, 1975. – 96 с.

Стихи 1954-1971. Редакция и вступительная статья В.Казака. *Arbeiten und Texte zur Slavistik*. 7. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. Мьнhen, 1975.- 215 S.

*Festivites d'hiver*. Traduit du russe par Leon Robel. Les Editeurs Fransais Reunis, Paris, 1978. - 104 p.

Отмеченная зима. Собрание стихотворений в двух частях. Fontenay-aux-Roses. "Syntaxis" (Paris), 1982.- 622 с.

Халал. Сăвăсем. Шупашкар, 1988. – 94 с.

Veronica's Book. With notes on Sleep-and-Poetry. Translated by Peter France. Poligon (Edinburgh), 1989. - 102p.

- Айги. Дитя-и-Роза. Дронниковъ. Портрет поэта. Париж, 1990.
- Aus Feldern Rußland. Gedichte. Russisch und deutsch. Prosa. Übersetzung aus dem Russischen von Felix Philipp Ingold. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1991. - 183 S.
- ПОКЛОН – ПЕНИЮ. 36 вариаций на темы чувашских и татарских народных песен (1988-1991). Париж, Николай Дронников, 1992.
- Grüss den Gesang (Поклон-Пению). Rainer Verlag. Berlin, 1992.
- Und: Ыҫ MALEWITSCH. Edition Howeg, Zurich, 1992. - 24 S.
- Теперь всегда снега. Стихи разных лет. 1955/1989. Москва, 1992. – 320 с.
- Дишенье на полето. (Дыхание поля). Поэзија. 1953-1991. Избор, препев и предговор Јован Павловски. Струга: Струшки вечери на поезијата. Скопје: Култура, 1993. - 299 с.
- AIGUI par Leon Robel. Poetes d'aujourd'hui. Editions Seghers, Paris, 1993. – 226 p.
- AR C'HENAVEZO DIWEZHAN. Ha barzhonegou all. Troet e brezhoneg gant Alan Botrel, Gwendal Denez, Koulizh Kedez hag Andre Markowicz. SKRID. Mo uladarion Hor Yezh. 1994. - 112 p.
- Zeszyt Weroniki: (Тетрадь Вероники). Wybor, przeklad: poslowie Jozef Waczkow. Swiat literacki, Warszawa 1995. - 142 с.
- Окна духа. Н.Дронниковъ, Парижъ 1995.
- Selected Poems. 1954-94. Edited with translations by Peter France. Bilingual edition. Angel Books, London, 1997. – 240 p.

\* \*

\* \* \*

\* \*

- Малевич К.С. Супрематизм. 34 рисунка. УНОВИС. Витебск, 1920.
- Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983, с. 102-117.
- Якобсон Р. Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985, с. 105-115.
- Якобсон Р. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985, с. 319-330.
- Асмус В. Платон. М., 1975. - 220 с.

- Пас Октавио. В нескольких словах // "Независимая газета", 23.01.1992 г.
- Хузангай А. "Сон-разговор-с-самим-собой" (метафизика на грани засыпания) // "Чăваш Ен", 1994, N 5.
- Troels Andersen. Mittov - en tjuvakkisk Kunstner. // "CRAS". Tidsskrift for kunst og kultur. 1982, XXXI. (Udgivet af Silkeborg Kunstmuseums Forlag. Central-Trykkeriet, Aalborg).- 24-33 S.
- Кафка Франц. Певица Жозефина, или мышинный народ // Кафка Ф. Замок: Роман; новеллы и притчи; письмо отцу; письма Милене. пер. с нем. М.: Политиздат, 1991, с.394-409.
- Хузангай А. Попытка портрета художника в годы застоя // "Молодой коммунист", 1987, 17 декабря.
- Ургалкина Н. Внесем ясность. (О Миттове, ретивых искусствоведах и застое чувашского искусства) // "Советская Чувашия", 30 декабря 1987 г.
- Хузангай А. Железный Миттов // "Огонек", 1989, N 44.
- Миттов (1932-1971). Воспоминания, стихотворения. Очерки, художественно-критические статьи. Дневниковые записи, рассказы, стихи художника. Сост. О.В.Таллеровой-Миттовой. Чебоксары, 1990. - 216 с.
- Флоренский П.А. Пристань и бульвар // "Прометей", 1972, N 9.
- Anatolij Mittov. "Der Weg Bergauf / Дорога в гору". Rainer Verlag, Berlin, 1993.
- Айхи Геннадий. Франци поэчĕсем. Анатолий Миттов ўкерчĕкĕсем.// "Хыпар" кĕнеки, Шупашкар, 1994, чўк, 23. - 32 с.
- Юхтар Ст. Чирлĕ сўтсанталăка сыватма сывă чăваш кирлĕ // "Хыпар", 1993 с., сў, 7.
- Эктел В. Чунри сăнсем // "Коммунизм ялавĕ", 1990 с., чўк, 3.
- Афанасьева Л. Сĕнĕ илеме те курмалла // "Коммунизм ялавĕ", 1989 с., кăрлач, 15.
- Валери П. Вокруг Коро // Поль Валери. Об искусстве. М., 1993, с. 211-229.
- Яковлев Иван. Умĕн каланă сăмах // Пирĕн туррамăр Исус Христос хунă сĕнĕ сăмах. Симбирск. 1911, с. I-V.
- Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов. М., 1989, с. 17-93.
- Фромм Э. Психоанализ и религия // там же, с. 143-221.
- Сартр Ж.П. Экзистенциализм - это гуманизм // там же, с.319-344.

- Бердяев Н. Духовное состояние современного мира // "Новый мир", 1990, N 1, с. 216-224.
- Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с. 352-366.
- Хайдеггер М. Слова Ницше "Бог мертв" // "Вопросы философии", 1990, N 7.
- Родионов В. К проблеме исторического взаимодействия чувашского язычества и христианства // Проблемы письменности и культуры: Материалы конференции, посвященной 250-летию со дня рождения чувашского ученого и просветителя Ермея Рожанского. Чебоксары, 1992, с. 3-14.
- Яковлев Ю. Русская православная церковь и старая чувашская вера // там же, с. 31-35.
- Чувашская провинция в контексте европейской культуры. Разговор за "круглым столом" // "Лик Чувашии", 1995, N 2, с. 89-95.
- Викторов Юрий. Духовное пространство поэта // "Лик Чувашии", 1995, N 2, с. 107-110.
- Хура таваткал услӑхри Айхи ятлӑ кётрет сӑти ("савра сётел") // "Хыпар", 1994 с., сурла, 26.
- Хузангай А. Прокуратор языка/рецензия на Gennadij Ajgi. Mit Gesang: zur Vollendung. Gedichte. Ausgewahlte Werke. Band I. Edition per Procura. Wien-Lana, 1995 // "Чӑваш Ен", 1995, N 44.
- Хузангай А. Без иллюзий // "Дружба народов", 1996, N 2, с. 148-154.
- Мир этих глаз-2 (Айги и его художественное окружение). Альбом-каталог. Чебоксары/Шупашкар, 1997. – 176 с.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Николай Дронников. Портрет Айги. 1990.

Анатолий Миттов. Из серии "Жизнь и смерть". 1968.

Станислав Михайлов-Юхтар. Древо жизни. Золотое время. Из серии "Судьба". 1996.

Петр Петров. Пейзаж. 1996.

Георгий Фомиряков. Клеопатра, Джексон, Аттила. 1993

## ОБ АВТОРЕ

Хузангай Атнер - кандидат филологии, доцент, член Союза писателей. Автор книги "Поиск слова" (1987) и более 200 статей по проблемам литературы, языка, политики и культуры. Лауреат премий журнала "Дружба народов" (1984), Союза журналистов Латвии (1987), премии М. Сеспеля Чувашского Союза молодежи (1989), премии В. Митты (1998). Член редакционных советов журналов "Дружба народов" и "Лик Чувашии".