

Иван Чечот.

От символизма к авангарду: к вопросу об идее Диониса у Василия Чекрыгина

Художника Василия Николаевича Чекрыгина (1897-1922) в России знают мало. Он прожил всего двадцать пять лет, создав несколько выдающихся графических циклов: «Расстрел» (1920), «Сумасшедшие» (1921), «Город в Поволжье» (1922), «Воскресение мертвых» (1921-1922), и написав интересное теоретическое сочинение, посвященное памяти Николая Федорова -- «О Соборе Воскрешающего музея». Несколько слов к биографии художника: Василий Чекрыгин родился в 1897 году в провинции, выучился на иконописца, затем попал в Москву, где учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Уже в то время он сблизился с окружением Михаила Ларионова. Кроме того Чекрыгин приятельствовал с Д.Бурлюком и В. Маяковским; правда, сохранял независимость, а к последнему и вовсе относился крайне скептически. Пройдя Первую мировую войну, Чекрыгин вернулся в Москву и попытался устроиться во ВХУТЕМАС, чтобы читать лекции по философии искусства и по истории искусства, так как считал себя -- и довольно справедливо считал -- не только художником, но и мыслителем. Он прочитал одну лекцию, она закончилась скандалом, поскольку совершенно не соответствовала духу времени. Молодой лектор не употреблял нужных слов, не говорил ни о «форме», ни о «новом языке», ни о «социальных задачах искусства», игнорировал конструктивную роль искусства в свете строительства нового общества. Также Чекрыгин не пользовался языком футуристов. Он говорил на странном языке, который, наверное, мог бы стать предметом специального филологического анализа. Из-за разразившегося скандала профессором во ВХУТЕМАС его не взяли, да вскоре он и сам расхотел быть преподавателем в государственной и довольно односторонней художественной школе. В это время начался последний, самый важный период в его творчестве: исчезают «авангардные» геометрические формы, к которым он изредка обращался; появляются человеческие образы, обнаженные фигуры. Рисунки и картины того периода навевают воспоминания о старых мастерах от Веронезе до Гойи. Назвать конкретного мастера, как правило, не представляется возможным, и кажется, что вся история западноевропейского искусства эпохи расцвета -- от Ренессанса до начала XIX века -- резюмирована в его языке. Темы изображений своеобразные: цикл «Расстрелы», цикл «Оргии», цикл «Голод в Поволжье». Кроме того, имеются многочисленные рисунки вне циклов, определить сюжет которых, как правило, невозможно. Мы видим многофигурные композиции, полные движения и монохромные. В основном он рисует углем, рисует очень быстро и очень много, сохранилось или

должно сохраниться несколько тысяч вещей, которые Чекрыгин создал за очень короткое время, с 1918-го по 1922-й год. Примерно в это время Чекрыгин женился, у него родилась маленькая дочь, кое-что стало налаживаться, и вместе с тем это был человек совершенно одинокий. Он полностью порвал с артистической средой и с интеллигентной средой и остался наедине со своими образами и переживаниями. Жизнь его завершилась трагически: Чекрыгин погиб под поездом, в котором ехала его семья, молодая жена и маленькая дочь.

В самом конце своего творческого пути он принял участие в известном художественном начинании «Маковец». Это было свободное объединение художников, издававшее журнал и устроившее несколько выставок. Его девизом была вершина – «акме», «маковец», а в то же время -- тождество искусства жизни. Объединение «Маковец» объявило войну беспредметникам (позднее их называли абстракционистами), провозгласив главенство образов в искусстве (прежде всего в рамках философии образа в христианской традиции). В объединении (короткая история которого неплохо изучена) участвовали замечательные мастера, которые потом были известны и в более позднее советское время: например, Дмитрий Фонвизин, виртуозный, изысканный акварелист, художник Лев Жегин, несколько странную книгу которого о древнерусском искусстве знало старшее поколение. Входил в это объединение и о. Павел Флоренский, и другие замечательные умы, но просуществовало объединение недолго. В 2005 году появилась большая книга о Чекрыгине. До этого существовали только каталоги и альбомы. Авторы книги -- известный специалист по русскому искусству Е.Б.Мурина, создатель монографии о Шагале Василий Ракитин и внучка Чекрыгина Наталия Колесникова. Статья Ракитина названа метафорически -- «Предварительное действие». Сам Чекрыгин так называл свое творчество накануне смерти «предварительным действием». Это действие предваряет обращение к главной цели искусства. Сначала этот молодой человек не имел представления об этой цели. Но в 1920 году Чекрыгин ознакомился с философией общего дела Федорова и поверил в нее как в религию. Чекрыгин рисовал день и ночь у постели умирающих, рассматривая свое рисование как некое действие, предваряющее реальное дело – воскрешение мертвых. Но является ли федоровская идея воскрешения мертвых авангардистской идеей?

Книга Елены Муриной «Василий Николаевич Чекрыгин» издана в издательстве «РА» -- литературно-художественном агентстве «Русский авангард». В этом агентстве изданы также книги: «О Татлине» Николая Пунина, «Жизнь русской кубистки» Натальи Удальцовой, «Наш выход к истории русского футуризма» Крученых, «Записки сурового реалиста эпохи авангарда» Павла Митурича, статьи Харджиева об авангарде в двух томах, «Мой путь в искусстве» И. Клюна и многие другие книги. Чекрыгин представлен Еленой Муриной как авангардист. А между тем этот

«авангардист» со всей силой своего гнева обрушивается на своих товарищей по авангарду:

«Видел Рабиновича и говорил с ним и в насмешку посылаю тебе его карточку, в которой он весь. Эротизм! Эротизм! О, я больше не могу... Художники, живописцы, поэты я отказываюсь от всех и не жалею. Я благодарю себя за то, что смог узнать всё в юности. Все плачут о том, что одиноки. Глупые, я не променяю одиночество ни на что. И что, если человек в одиночестве? Я не предпочел бы быть не одиноким. Фразы, слова, слова для кафе. Я хочу быть одиноким, я хочу быть самим собой. Валяют дурака поэты. Да где хоть один поэт? Мелочные эгоисты с примесью эротизма и донжуанства. Как можно быть поэтом, не видя ничего кроме себя, быть влюбленным не в свою душу, а в тело. И я смеюсь теперь над эгоистом, захотевшим по Чернышевскому и Ницше стать сверхчеловеком. Не пыжься, не называй плевки жемчужинами. Вера, ты знаешь его (Вера Шехтель была влюблена в Маяковского – И.Ч.). И когда он не сверхчеловек, ты его любишь, и он тогда хороший, а вообще идиот с покатым лбом. Лицемер Шершеневич и Брюсов, эльснеры, толстые, маяковские, ожиревшие бурлюки, с красивыми руками Лифшиц и Сергей Маковский, художники Ларионов (и я его только люблю), Шевченко, Гольц, Даневич, Серов, Врубель, Пикассо, Гурлиц, Рабинович и все пресмыкающиеся. Я отказываюсь от всех, я отошел от всех. Игорь Северянин. Помните, сухой как высохшее растение, поэт глупости и ... блядства. Прости за ругань, я знаю, что и я буду таким же. А впрочем, они сами себя убивают и сохнут эти гробы, которые сверху красивы, а внутри наполнены мертвыми костями и всякой мерзостью и нечистотой. Прощай, и не осуди за правду. Твой любящий друг Василий. Я еще раз говорю, что я не работаю, я презираю работу».

1914 год, из переписки с Верой Шехтель

Как видно из этого отрывка, Василий Чекрыгин довольно скептически относится к бытовому дионисийству – тому болезненному, высокопарному и пространному стилю, который благодаря поголовному увлечению ницшеанством воцарился в Серебряном веке. Декадентствующее дионисийство было ему не близко, хотя он и вкусил все прелести Москвы накануне Первой мировой. И в то же время именно Чекрыгин в своих дневниках, имея в виду Диониса, пишет: «Я этого сатану любимого никому не отдам». Откуда берется это определение – «сатана любимый»? Дело в том, что Серебряный век знает в основном вакхического Христа и, соответственно, христианизированного Диониса. Образ вакхического Христа означает уход от моралистического Христа -- Христа Давида Штрауса, Эрнеста Ренана, полезного в общежитии учителя. Христианизированный Дионис – это Дионис благотворящий. Поиски разных «предков» Диониса, которыми занимается, например, Вячеслав Иванов, осуществляются в рамках большой мыслительной и эстетической парадигмы, которую я бы назвал

парадигмой континуума: переживание истории как континуума. И вся концепция истории базируется на континууме, в который включены подчиненные континууму всплески – в том числе, авангард. За эпохи распада традиционно отвечает Дионис растерзанный или Дионис – Загрей, о котором мы знаем со времен Ницше. И авангард, и поставангард считают Диониса «своим» героем. Но как все-таки трактовать этот всплеск в континууме? Как непрерывность, как волну «подъем-спад», как «опьянение-похмелье»? Можно сказать, что этот подъем связан с тем, что нечто достигает вершины – по аналогии с воздействием, которое оказывает на организм человека химизм вина. Можно этот всплеск трактовать иначе -- как вторжение дискретности, как распад на части или элементы, т.е. физикалистски, а не химически. Кстати, так произошло в XX столетии, что химия как наука умерла. Сегодня нет ничего, кроме физической химии, а это физика, а точнее, дискретная математика. В традиции рассуждений об аполлоническом и дионисийском дискретность традиционно приписывается Аполлону, который является строителем, конструктором. Однако если задуматься, в соответствии с логикой аполлоновых деяний можно не только строить, но и разбирать, разрушать. И в этом смысле любая практика реконструкции вполне аполлонична. А значит и авангард скорее имеет отношение к Аполлону, чем к Дионису.

Итак, я противопоставляю декадентский символистский континуальный дионисизм авангардистскому квазидионисизму, по своей природе методологическому, деконструкторскому. И обращаю внимание на то, что с другой стороны, Иванов переходит от Диониса прямо к Христу. Этот переход очень проблематичен и вот почему. Как ни прекрасен Дионис, но лица его я не вижу. Да и самое ли главное у него лицо? А вот Христос – это в первую очередь лицо, это конкретная биография, это образ. И вы знаете, что наша русская философская традиция многое сделала в области ипостасной теологии. Флоренский, участвовавший в объединении «Маковец», в этом смысле одна из важнейших фигур. Но как же этот безличный Дионис, Дионис-брюхо или Дионис-ритм – как это он обрел, наконец, лицо? Неужели этот запойный персонаж был способен на то, чтобы составить какую-то биографию? Не биографию запоев, а линейную биографию с завязкой, с кульминацией? Ведь у Диониса все кульминации равны. Выходит, что дионисийское – это принцип антилица, антиконкретности, т.е. абстракции? Тогда должны торжествовать беспредметники: именно мы изгнали «лицо», мы вышли в беспредметный энергетический космос, а вы оставайтесь со своим Ииусом-Аполлоном! В Страшном суде Микеланджело есть Христос, по наблюдению Шарля де Тольней, похожий на Бельведерского Аполлона. Действительно ли Дионис – это принцип безвидного, абстрактного? Или все-таки у него есть Лицо? И его громовое лицо – это в том числе выражение Чекрыгина? После Ницше дионисийство стало, как мы бы сейчас сказали, своего рода брендом. Все мечтали стать дионисами или хотя бы мелкими сатирами. Уже в конце XIX века поднимается тема псевдо-Аполлона и

псевдо-Диониса. Псевдо-Аполлон гимназий и псевдо-Дионис тех же самых гимназий, Псевдо-Аполлон эстетов, неоклассицизма и псевдо-аполлоно-дионисийства -- например, «Русских сезонов», Дягилева. А также Нежинского, Бакста. В XX столетии дионисийское вобрало в себя свои псевдоформы. А теперь мы вообще себе не можем представить Аполлона, который не был бы при этом псевдо-Аполлоном. Все Аполлоны – псевдо-Аполлоны, и тот, классический также. Это типичная для постмодерна месье классике с её четкими границами. Мне представляется, что оба концепта – аполлоническое и дионисийское (один концепт -- континуума, а другой – дисконтинуума) отражаются в том, как в наше время стоят друг против друга два лагеря. Один, впрочем, очень шумный, победный, а другой -- тихий. Один лагерь – это лагерь так называемого системного мышления, системная теория. Всё в этой системной теории – и искусство, и произведения искусства, и общество, и даже весь мир – понимается вроде бы дионисийски, то есть как самоорганизованный хаос. И все-таки этот «хаос» измерим, выражаем на языке вполне позитивистских и неопозитивистских констатаций, и на самом деле всё состоит из отдельных акций, наблюдений, реакций, отдельных точечных событий. Это единство ситуативно. Впрочем, слово «единство» у системных теоретиков запрещено, под подозрением слово «целое». А вот противоположный лагерь (думаю, что к этому лагерю относятся те, кого все еще интересуется мысль континуального типа) -- это лагерь философии целого. Причем совсем не аполлонического целого, которое можно разобрать как табуретку. Конечно, представление об Аполлоне не так элементарно, я намеренно заостряю противоречия.

В заключение хочу прочитать страницу из доклада Чекрыгина, написанного в 1920-1921 годах и который начинается со слов «Настает время, когда мы приближаемся к окончательному *очищению живописи...*». Однажды Чекрыгин сказал: разговоры о красоте – пустое дело, существенные вещи – чистота и сила. Интересно, что такой дионисийский художник говорит о чистоте. Последним произведением Чекрыгина была картина и рисунок под названием «Фидий». Художественными богами нашего художника были Фидий, Рублев, египетские мастера древнего царства.

«Настает время, когда мы приближаемся к окончательному очищению живописи. Федор Достоевский заметил, что Возрождение проносилось по земле ураганом в определенных направлениях. Так в XV веке Возрождение вспыхнуло в Италии, России и Индии. Эти мало сообщались между собою, тем это загадочней. Наша эпоха полна взрывов, перемещений, общих понятий, социальных сдвигов. Она была предчувствуема мастерами Скрябиным, Пикассо и многими поэтами. Старые понятия отжили, мы их переросли. Новое вино требует новых мехов. Но есть нечто в человеке, что времени не поддается, оно не переживает изменений, в величайшие минуты природы человек чувствует в себе действие этой силы. Эту силу можно назвать как угодно, и в наше время

невероятных страданий этой силе время проявиться, творить будет она. Каково же будет это творчество? Это вопрос, который нас должен занимать, мы должны подготовить почву будущим великим мастерам, это наше дело. Индивидуальность в искусстве так же, как и в истории имеет значение повелителя тех сил, которые в своем движении достигают узла. Появление гения подготовлено эпохой, он есть лицо собирательное, подготовительное для таланта. Я думаю, что появление гениев в наше время невозможно. Мы на перевале и наше дело подготовить путь тем, кто идет за нами, иначе им придется делать то, что должны сделать мы. Мы должны предчувствовать их по развитию, действию духа. Стихия русского духа, взметнувшаяся над миром, грозит расшириться и захватить весь мир. Скрябин, Пикассо, Маринетти были симптоматическими явлениями в жизни духа. Нам нужно идти дальше по могилам. Нами утерян покой и мир. Вероятно, мы не скоро к нему вернемся».

Дальше цитата из Шопенгауэра в уточняющем пересказе Чекрыгина:

*«В приведённом месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности дионисического начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии опьянения. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъёме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. Ещё в немецком Средневековье, охваченные той же дионисической силой, носились всё возрастающие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаём вакхические хоры греков с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании собственного здоровья, от подобных явлений, считая их "народными болезнями": бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почит на этом их "здоровье", как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем проносится пламенная жизнь дионисических безумцев. Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчуждённая, враждебная или порабощённая природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр.*

Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединённым, примирённым, сплочённым со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его ещё развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и мёдом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?»

Я немножко пройду по тексту и прочитаю вам небольшие фрагменты.

«Вершина радости и скорби одна...» -- действительно, на рисунках Чекрыгина мы видим, что расстрел похож на оргию, а оргия — на голод в Поволжье. Ещё одно краткое высказывание: *«Стихия, направляющая ход истории, та же, что направляет творческий акт»* -- очень ницшеанское высказывание. Или: *«Истинное реальное произведение — такая же часть природы, как звездное небо, цветок. Духовный образ чист от механики (дискретной механики — И.Ч.) как проявление внешней материи. Мне могут сказать, что рука духовного образа, например, Серафима, тоже рычаг, т.е. тоже механический образ. На это можно ответить, что он не является сущностью образа. Нужно признать иерархию образов, капуста в мировой жизни занимает меньше места, чем Мадонна, и напрасно сир Пикассо говорит, что для него безразлично, что писать, первое или второе. Примитивная форма бабочки ниже образа человека. Живописцу невозможно приступать к созданию первого или второго образа с одинаковым чувством. Передача внешних признаков никогда не была темой, достойной творчества. Религия, установившая иерархию образов — вот истина. Искусство — сестра религии и знает высшие миры и населяет его великими образами, но часто, например, эллины по своему образу и подобию. Но эти эллинские образы убиты образами Библии и христианства».*

И дальше очень важная фраза для нашего сегодняшнего собрания: *«Вакх, Гермес, Аполлон, Прометей нашли глубокое выражение в едином образе Христа».*

Доклад Чекрыгина состоит из нескольких частей. Вторая часть называется «Духи форм». Два слова об этом.

В общей теории сегодня нередко позиция, согласно которой образы могут быть только референциальными или репрезентативными. Например: памятник Аникушина восходит к земному облику Александра Сергеевича Пушкина. Но могут ли существовать образы, которые не отсылают ни к какому имеющемуся уже в природе предмету, или образы, которые не отсылают ни к какому имеющемуся в сознании конечному представлению? Условно говоря, к слову, выражению или закрепленной в литературной культуре метафоре. Могут ли существовать образы там, где художники ничего не изображают, а только наносят краску и наблюдают за тем, что с ней происходит? А есть известное представление, связанное с теорией вчувствования XIX века. Приходит зритель, приносит свой бэкграунд, тезаурус, и проецирует в беспредметную картину некие представления. Вот приходит дама-критик и говорит: «В этой беспредметной картине вы видите огонь революции». Сначала у нее, вероятно, есть такой концепт как «огонь революции», или, может наоборот, огонь геенны или любой другой огонь. А если концепта нет, то тогда как возникают новые образы или новые концепты? Возникают ли они посредством прибавления? Берем революцию, берем огонь, соединяем вместе -- получился огонь революции. Теперь можем распространить этот способ метафорообразования на все искусство. Иначе говоря, нет никакой образности, кроме референциальной или репрезентативной. И есть вторая позиция. Она существует тоже достаточно давно. Обе позиции, кстати, имеют теологические корни. Иногда любят так представлять, что вот эта первая, мной описанная, позиция слишком рациональна, нормальна, вменяема, а вот вторая позиция -- для духовидцев и прочих людей, склонных к медитации. Эта вторая позиция описывается Чекрыгиным в главе «Духи форм».

«Духи форм. Это звучит странно, но они есть. Мы, художники – посредники между миром людей и миром явлений, не может отрицать их, наших милых помощников. Духи форм вьются вокруг художника (по-моему, это цитата из второй части «Фауста» Гете – И.Ч.). Духи форм вьются вокруг художника в жажде выражения и творчества мира. Духи форм имеют глубокий прекрасный язык, который говорит всеми произведениями. Нет искусства без формы. Кто не знает мертворожденных произведений, лишенных этих милых, полных жизни таинственных духов. Вспомните какое-либо прекрасное произведение архитектуры, оно говорит понятным нам языком. Их невозможно постичь разумом или сердцем. Они – высшее проявление духовного мира, действуют на нас особым образом, и будят в нас вечно живое творчество, не давая успокоиться, и ведут

все дальше и дальше. Они оплодотворяют материал, и как жаль материю, лишенной их. Когда я иду в Москве по Красной площади мимо Исторического музея, этого нелепейшего в мире произведения, построенного академиком Шервудом, мне жалко кирпичей, лежащих в этой мертвой громадине. Мне кажется, они готовы вырваться из нее, но мертвой механикой они закрепощены. Материал изнасилован нелепой волей. Духи оплодотворяют форму и успокаиваются в гармонии, т.е. в найденном между собой созвучии.

Нам не интересно, какую индивидуалистическую особенность являет собой статуя. Не интересно выражение боли, страданий, т.к. мы знаем, что это признаки которые никогда не являлись целью искусства. Глубина же мира через духов форм говорит нам своим языком, не имеющим ничего общего с миром явлений. Будучи посредником мира высшего, мира явлений, художник не может пользоваться языком только мира явлений, он рискует остаться непонятным, если бы не милые духи, как те, которые св. Олимпию Киево-Печерскому, иконописцу, дописывали картину. Когда серафим прикоснется к его десницам, он прозревает, все вещественное как бы осаждает другой, низший план творения, оставляет осязаемым только ритмический принцип бытия. Форма приобретает этот дух, когда форма каким-то образом на более простом языке перекликается в другой формой, подводит к ней, умиротворяет её или, наоборот, её, скажем, инспирирует, провоцирует к проявлениям».

Следующая идея была свойственна этому художнику: что делаете вы, авангардисты? вы лепите нечто из того подручного материала, который у вас есть (татлинские контррельефы – И.Д.), надергали тут и там всяких слов, объявили, что слова – это, видите ли, вещи, и они такие самовитые вещи, но кто сказал, что речь состоит из слов? Также как кто сказал, что картина состоит из фигур? Или даже из элементов? Она не состоит ни из точек, ни из кругов. Она вообще из этого не состоит. Идея Чекрыгина следующая -- прежде всего вернуться к интегральному восприятию окружающего мира. Художнику нужно включить в свое восприятие весь этот мир. Но это не значит, что художник обязан этот мир изображать как натуралист -- это Чекрыгину тоже совершенно чуждо. Дальше нужно, вобрав в себя этот мир, нося его в себе, выучив его наизусть, и никогда не обращаясь к словарям мира, никогда не обращаясь ни к каким словарям языка, начинать говорить, совершать пластический жест. И если этот пластический жест полноценный, если он сложный, если он живой, если он устремленный к оригинальным контрастам, может быть, возникнет...искусство. Интересно, что для дионисийского теоретика понятие «контраст», как ни странно, не имеет значения. Он говорит даже в одном месте, что Дионис – это не бог контрастов, а бог волны и бог некоего невыразимого целого. Его установка противоречит привычным возгласам конца XIX-XX века «да здравствует кричащий диссонанс!» – для Чекрыгина диссонанс – не самоцель, а одно из колебаний, с помощью которого достигается гармония.

На страницах дневника Чекрыгина, а это почти 200 страниц текста, время от времени звучит панегирик к чему-то предельно статичному. Ну, во-первых, -- древнеэллиническому искусству. Во-вторых, -- вообще некоему обретению покоя, например, покоя цели, телеологической установки. Или покоя бытия, беспокойства размножения, беспокойства цивилизации, беспокойства артистической дребедени, без спокойствия Всемирной выставки (это воплощение беспокойства). Только обратите внимание, наша современность апроприировала дионисийство и еще раз родила понятие о конце истории, уже лет 40, наверное, это понятие существует. И определенные силы все время нас уговаривают закончить с этой историей. Вселиться в этом мире спокойно, удобно, статично, без больших всплесков, без войн, без оргий, без смерти -- вообще без всего, что нас так смущает.

Пожалуй, я подошел к концу. В этом небольшом докладе я хотел продемонстрировать то, что в этой премудрой русской и немецкой книге разбирается. Ведь на самом деле -- это кровь сердца Вячеслава Иванова, кровь сердца людей той эпохи. Но в некотором роде и кровь сердца людей вообще. Кстати, очень важно, что для Чекрыгина образ настоящий, тот, который должен выпрастываться из волн морских или из беспредметности -- это только человеческий образ. Чекрыгин -- это такой совершенно твердый гуманист. Ему не надо никого космоса с черными или светлыми дырами. Если бесконечность и нужна, то это бесконечность неисчерпаемости человека, данного раз и навсегда. А не вечно меняющегося Протея, который является идеалом современной науки, распрощавшейся с человеком и более опасным, и более живым.