

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-11-3-52>  
 ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

УДК 82.09

## НА ФОНЕ ЖИВОПИСИ ЭРМИТАЖА: ТРИ ЗАМЕТКИ К ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ФИЛИППОВА

А.В. Марков (Москва)

### Аннотация

Поэзия Василия Филиппова сложна для интерпретации из-за особенностей построения лирического сюжета и лирической позиции и близости аутсайдерскому искусству. Подробная интерпретация трех стихотворений поэта 1980-х годов показывает, как внешние впечатления (посещение Эрмитажа, чтение новостей, чтение Самиздата) трансформируются в осмысление строения современной культуры. Филиппов показывает особую заинтересованность в материи реальности, в том, как устроена материальная сторона событий, что позволяет ему выстроить сюжет как скрытый диалог и даже спор о путях развития лирической поэзии. В статье доказывается, что в одном из рассмотренных стихотворений сюжет о посещении Эрмитажа и встрече с другим поэтом позволяет по-новому концептуализировать технику и технологии в искусстве. В другом стихотворении история покушения на «Данаю» Рембрандта превращается в эсхатологическую концепцию предназначения Петербурга для мировой культуры. В третьем стихотворении опыт чтения машинописного журнала превращается в то, что даже пользование этой рукописью свидетельствует об избранничестве поэта. Таким образом, поэзия Филиппова представляет собой поэзию метаморфоз, в которой отдельные впечатления от окружающего мира осмысляются как телесные знаки миссии поэта, они считаются как необходимое страдание произведений искусства, как телесное страдание культуры, так что только поэт как причастный метафизической стихии может спасти и материальный мир. Такое экологическое понимание миссии литературы было в духе эпохи, но у Филиппова оно диалогично, а не монологично.

**Ключевые слова:** *Василий Филиппов, аутсайдерское искусство, иконография, Эрмитаж, независимая русская поэзия, советский андеграунд, экфрасис, лирический субъект.*

**В**асилий Филиппов (1955–2013) из всех авторов неподцензурной ленинградской поэзии стоял ближе всего к тому, что принято называть аутсайдерским искусством: пациент психиатрической клиники с 1979 года, он показывал особенности восприятия окружающего мира, обычно свойственные поэтам-аутсайдерам: легкое сопоставление разнородных событий, неразрывность анализа и моделирования ситуации, глубокая символическая нагруженность имен реальных людей и действительных вещей, нарочито безличное изложение глубоко пережитого лично. Как показывает современная наука [Суворова, 2018, с. 39], аутсайдерское искусство вовсе не подразумевает произвола психических реакций, но напротив, выстраивание такого отношения к авторитетным, например, религиозно-философским высказываниям, которое и позволяет осуществить художественный акт как экзистенциальный. Это точно почувствовал К. Кобрин, для которого В. Филиппов «самый красивый

русский поэт» [Фанайлова] – он заключает от его внешности к экзистенциальным стратегиям. Это вполне относится и к Филиппову, принадлежавшему к кругам ленинградского андеграунда, ориентированного на религиозно-философскую проблематику и новый модернизм, в разных концептуализациях «неомодернизм» (А. Житенев) или «ретромодернизм» (С. Завьялов) [Хайрулин]. В его стихах реальные встречи и разговоры соседствуют с осмыслением того, как именно работает слово, высказывание или произведение искусства, что затрудняет и составление печатных изданий, где мотивно-тематическое упорядочение стихов оказывается неуместным [Фахретдинова, 2002, с. 20–22].

Исследование и интерпретация поэзии Филиппова затруднены как общей сложностью сюжетов таких стихов, так и сложностями в реконструкции «позиции» лирического субъекта. В критике обычно исследование этой поэзии сводится к нахождению формального принципа, например, слов-дуплетов вроде «бабочки-слова» [Бондаренко, 2001, с. 191], или к указанию на общий с другими поэтами андеграунда контекст отношения субъекта и природы [Иванова, 2000]. По сути, эта поэзия требует пересмотра самого понятия «позиция», не как некоторого устойчивого набора предпочтений, но как умения вести речь при изменчивости самих обстоятельств, тех переживаний и структур опыта, в которых эта речь и стала возможна. По точному замечанию И. Гулина, границы между стихотворениями поэта «не смысловые разделы, а что-то вроде вынужденного выдоха» [Гулин, 2018, с. 26]. Но Гулин рассматривает соотношения между стихотворениями, как его поэзия «творит чудеса силой задержки», а не внутреннее строение, где движение дыхания, иначе говоря, способ построения связного перволичного высказывания, определяет то, как изменится лирическая предметность. По замечанию Е. Костылевой, «Василий Филиппов писал как надо – то есть как есть» [Фанайлова], мы и эксплицируем эту материальность его поэзии, в которой Костылева видит скорее внимание к низовому.

Общая интерпретация поэзии Василия Филиппова как высказывания об искусстве в рамках религиозно-философского проекта ленинградского андеграунда дана в статье [Марков, 2018], но без достаточного внимания к экзистенциальной стороне этого опыта. Настоящее большое исследование поэзии Филиппова на фоне истории самиздатских журналов и философских семинаров Ленинграда 1980-х годов является задачей будущего, но подступы к ее решению можно сделать уже сейчас. На примере трех стихотворений середины 1980-х годов мы показываем, как выстраивается лирическая позиция и какие реалии как социальной и литературной жизни, так и внутреннего опыта, здесь осмысляются. Для сохранения живого контекста стихотворений мы цитируем их полностью по первой книжной публикации [Филиппов, 2002], но перемежаем теми комментариями, которые и позволяют сделать убедительные выводы.

#### 1. «Сегодня был / на выставке картин...»

Хотя первые две строки сообщают о выставке, это не указание на салон или временную экспозицию, но синоним слова *экспозиция* вообще. «Не один» – важно,

что все происходило при свидетеле, а не каков статус экспозиции, и эта фигура свидетеля окажется важна для всей концепции стихотворения. Первое впечатление от выставки дается сразу: «Розы и пионы. Ла Тур. / Избежали метаморфозы / И таможенных процедур. / На них падает свет свечи». Конечно, мы сразу узнаем эффект свечи Жоржа де ла Тура, ведущего французского караванджиста, но розы и пионы напоминают художника другой эпохи, тоже представленного в Эрмитаже, Анри Фантена-Латура с его «Цветами в глиняной вазе» и «Розами и настурциями» (обе 1883). Конечно, таможенные процедуры отсылают к наготы, к раздеванию в поисках контрабанды, и к кающейся Магдалине ла Тура, свободной от контрабанды проносимого греха. Слово *метаморфоза* просто усиливает впечатление от Фантена-Латура, как упоминание таможни усилило впечатление от Жоржа де ла Тура – натюрморт с цветами поддерживает «Метаморфоза растений» Гете и вообще определенный способ видеть органическую природу, важный для художников XIX века с их вниманием к строению растений и к различным осуществлениям одной формы.

Далее Филиппов уже сплетает не только намеки (таможня-нагота, цветок-метаморфоза), но сами звуки. «И Коро не молчит» – строка указывает на эрмитажное собрание Коро, где по крайней мере на трех картинах мастера – «Пейзаж с коровами» (1829), «Деревья среди болота» (ок. 1855–1860), «Крестьянка, пасущая корову на опушке леса» (ок. 1865–1870) присутствуют коровы. Коровы мычат, а не молчат, и подразумеваемая в уме рифма молчит-мычит подсказывает образ коров благодаря русскому созвучию Коро-корова. Плетение звуков позволяет потом сплести эрмитажные картины и саму эрмитажную обстановку, «А Тициан в доспехах» – самый знаменитый Тициан эрмитажного собрания, «Кающаяся Магдалина» (1560-е) увенчивает тему Магдалины, а упоминание доспехов понятно только частому посетителю Эрмитажа: двери зала Тициана отделаны металлическими инкрустациями в технике А.-Ш. Буля, введшего комбинацию золоченой бронзы или латуни с панцирем морской черепахи – такая отделка под черепаху больше всего напоминает доспехи, наподобие римской *lorica segmentata*. Дальше это сплетение усиливается: «Картины, заключенные в зерна, / В рамках из эрмитажного дерна» – напоминание о резных эрмитажных рамках с цветами, как бы луговыми, напоминающими о дерне лугов, и тогда картины прорастают как будто из зерна рам, изобразительность оказывается продолжением рамы как луга. Таким образом, Филиппов показывает, как из самой структурной организации эрмитажного собрания проистекает диалогическое впечатление, стремление поделиться тем, что произошло с Магдалиной и другими героями.

Такая материализация ведет сразу к буквализации метафоры, точнее, идиомы: «А за окном зала Нева / Плывет спустя рукава» – первый рукав дельты Невы, Большая Невка, идет от Невы не доходя Эрмитажа, а второй рукав, Малая Невка, как раз напротив Эрмитажа. Здесь как будто ленивое течение Невы, в отличие от «державного течения» и потопа в пушкинском «Медном Всаднике», знаменует

медленный обход уже парадных залов Эрмитажа, далеких от тех залов, где Коро и даже Тициан, иначе говоря, побеждает строение здания, восторг перед его интерьером, что и позволяет ввести предпосылки скрытого диалога, а не любования: упомянув соседнее с Эрмитажем здание: «И идет пешеход в шинели / В самом деле. / В Доме ученых пьют кофе, / Подвергаясь остракизму эпохи». Такой петербургский текст, напоминая о маргиналах, таких как гоголевский Башмачкин, позволяет сделать сказ этого стихотворения окончательно диалогическим, нам интересно, что пешеход или ученый не менее важный участник разговора, чем лирический повествователь, казалось бы, изложивший все самое интересное про Эрмитаж.

Дальше и начинается диалог с поэтом Алексеем Любегиним, и обстоятельства его появления пародируют его знаменитую декларацию, комически воспевающую стройность Петербурга: «О, какая на сердце отрада! / Пусть пожизненно радуется взор / Геометрия Летнего сада, / А не собственный дачный забор» – у Филиппова он оказывается обладателем гвоздей для этого воображаемого забора, тогда как подлинным объявляется не воображаемое, а сновидческое, неслышное, призрачное: «Уютный район, / За которым надзирает Петропавловская крепость, / Мой сон, / Петропавловской крепости свирепость. / Неслышный колокольный звон / Времен. / Здесь я встречаю Любегина / Древнего. / Я, словно он. / Он с гвоздями, / И набухшими кровью кистями / Рад мне до потери сознания. // Он погружен в созиданье / Эрмитажа зданья. В последних двух строках, вероятно, пародируется последняя строфа из стихотворения А. Любегина «Страна Эрмитажа» [Любегин], в котором дружба народов, представленность искусств всех стран в Эрмитаже, противопоставляется угрозе ядерной войны: «Давным-давно пора планете всей / Употреблять на мирный труд таланты!.. / Стоят у входа старого в музей / Бригадой русских плотников – атланты!» [Любегин].

Любегин оказывается таким оптимистом, который, конечно, мыслит музей и культуру технически, а не гуманитарно, как слесарь, но на миг становится человеком, потому что, как и у Ла Тура, у него главное – прохождение порога покаяния во вторую культуру: «Встретить его непечально / После Ла Тура. / Любегин изображает из себя скульптуру / На пороге второй культуры. / Он – слесарь, / Становится на глазах снова человеком / И обещает ко мне зайти, / Хотя ему ко мне не по пути, / Ограничивается улыбкой». И далее описывается набережная Эрмитажа как место встречи технического и гуманитарного: машины становятся злы, приобретают человеческое измерение, тогда как червь сомнения в сердечной области – во власти сердца: «Мы встречаемся на берегу Невы, / Где фонарные столбы, / Где машины злы / От скорости, / Где червь поселился / В сердечной области». Червивое яблоко намекает на выражение *попасть в яблоко*: тем самым оказывается, что технического, расчетливого восприятия материальной культуры как ресурса, например, миротворчества или экологии, тогдашней актуальной повестки, недостаточно – необходима регулярная работа диалога, делающая каждого *снова человеком*.



## 2. «Даная».

Предметом стихотворения стало преступление, совершенное 15 июня 1985 года Бронюсом Майгисом – намеренное сильное повреждение эрмитажного холста «Даная» Рембрандта (1636–1647). Преступник по-разному мотивировал покушение на картину, при этом в советской прессе подробно освещался ход реставрации. Экспозиция стихотворения: «Вот я снова у Никольского собора. / Он открывается глазу неожиданно ново» – кажется не связанной с Эрмитажем, до которого неспешно идти от собора (в советское время – кафедрального Ленинградской епархии) около часа; но на самом деле святыня этого собора, Троеручица в серебряном окладе, была важна не только для Филиппова – итогом обращений к этой иконе во второй культуре стало стихотворение Елены Шварц «Троеручица в Никольском соборе» (1996) (здесь и далее стихи Шварц цитируются по: [Шварц, 1999]), где «лазурный ковчег» иконы оказывается небесной воронкой, затягивающей «быстро темнеющий снег», как «небесный (...) приворот». Параллель ясна: собор был морским, и как на корабле есть компас, так в соборе есть этот магнит, влекущий корабли душ. Такая параллель полностью поддерживается основным преданием о появлении иконы: ее прибило к паперти собора во время наводнения 1777 года. Тогда экспозиция означает: святыня в другом месте, святыня искусства, была повреждена, поэтому и на духовную святыню смотришь иначе. Дальше видение поврежденного произведения: «Словно снова лежит передо мною “Даная”, / Но разорван холст до самого горизонта» – кажется сначала просто указанием на катастрофу, но слово «горизонт» у Филиппова обычно означает особое состояние, когда помощи ждать неоткуда, только свыше: «Уйду на болото, где спасенье / Распустилось горизонтом».

История уничтожения картины передана достоверно: «Вот входит в выставочный павильон литовец. / Для нас он то же, что для американцев мексиканец. / И спрашивает: “Какая здесь самая дорогая картина?” / У служительницы невинно». Сравнение с мексиканцем, возможно, отсылает к советскому фильму «Мексиканец» (1955, реж. В. Каплуновский), в котором мексиканский революционный активист, чтобы добыть денег для своей группы, должен биться на ринге против американского боксера. Этот вандал действует прямо наоборот: не бьется за то, чтобы добыть ценность, а начинает с оценки произведения; в результате оказывается заложником собственного зла – частый сюжет у Елены Шварц, например в стихотворении «Г. Принцип и А. Соловьев. Несколько немислей о теле террориста» (1987). Дальнейшее стремительное развитие сюжета: «Она указывает на “Даная” – / Она висит с краю», на самом деле картина висела и висит одна в торце зала, но «с краю» здесь звучит как в выражении *моя хата с краю*, где-то в незаметном месте, где вандала не могли остановить и где она оказалась крайней.

Вандализм трактуется в стихотворении как насилие: «Литовец похотью к ней ужален, / Выхватывает пузырек с синильной кислотой, / И швыряет на холст звериной рукой» – здесь содержится сжатый экфрасис картины: жест протянутой руки Данаи не вполне считывался, учитывая, что золотой дождь, созданный

Рембрандтом как тонкий спецэффект, а не как изображение дождя, не сразу был виден зрителям картины. Так, В. Пикуль [Пикуль] придумал версию разговора Екатерины II, купившей шедевр, и графа Миниха, где они приходят к выводу, что если у Рубенса Даная явно жаждет небесного жениха, то у Рембрандта она смотрит вбок и делает жест рукой скорее земному жениху. Пикуль трактовал картину произвольно, решив, например, что золотой пудро у изголовья рыдает, выражая земное чувство, тогда как ясно, что он участвует в излиянии созданного спецэффектом золотого дождя.

Филиппов правильно понимает жест, что это жест милости как целомудрия, противостоящей звериной похоти, а не часть земной интриги в мифических масках. Дальше сюжет стихотворения развивается просто: похоть есть смерть, смертный грех: «И “Даная” умерла, / Ее убрали из зала», и ей предстоят похороны: «Больше не ждет она, нагая, Зевсова дождя, / Больше с похоронами медлить нельзя». Похоронами, как мы увидим, называется заливание картины водой, произведенное спасателями сразу, чтобы остановить реакцию красок с серной кислотой, Даная как бы оказывается утопленницей, и золотой дождь превращается в слезы: «И оставшийся в живых амурчик плачет / И стреляет в опустевшую постель наудачу» – как и Пикуль, Филиппов называет пудро плачущим «амурчиком» / «амуром», но делает противоположный вывод: этот мальчуган передает вниз золотой дождь, превращающийся в золотую стрелу любви. Тем самым любовь становится окончательно возвышенной, вписываясь уже не только в христианскую символику непорочного зачатия, но и в символику страстей, смерти и воскресения. Так предельная материализация, указание на материальные подробности повреждения и спасения, оборачивается глубинным осмыслением всей драмы спасения.

Заливание водой трактуется в стихотворении как утопление и пот, иначе говоря, как пережитое страдание, труд, за которым воскресение: «Краски смешались, / И золотистое тело Данаи растворилось, / Потом покрылось», здесь возможно отсылка и к стихотворению Елены Шварц о Екатерине и ее любовнике «В отставке (Мамонов и Екатерина)» (1979): «И золотом ее струился пот» – священный брак Екатерины с любовником у Шварц оказывается прообразом будущего восстановления картины. Мелодраматическое продолжение: «Да, насильник-литовец / Был, словно какой-то чухонец. // Он отнял у Зевса добычу, / И в него теперь пальцами тычут. / Картина стоит 800 тысяч», отсылая к реальному разговору Б. Майгиса со смотрительницей, стоит ли картина миллион, объединяет два мифа о Петербурге: пушкинский миф о творении блистательного Петербурга из ничего, где раньше был только «приют убогого чухонца» и его же миф в «Медном всаднике», что стихия может уничтожить и этот блеск, что Божья стихия одновременно созидательна и разрушительна (трактовка, предложенная Седаковой [Седакова, 1991, с. 46–49]), в отличие от только созидательной мощи царя, и только разрушительной мощи природного и социального. Контекст мысли Седаковой для Филиппова очень важен, как мы увидим ниже.

Далее следует не вполне ясное сближение Данаи с Еленой (возможно, гностический миф Симона Мага): «Мы с Девой плачем, / И я целую у нее Элен плечи, / И мне кажется, что повторяется “Данаи” вечность. // «Данаю» отравили синильной кислотой. / Постой, литовец, постой». Второй раз повторяется название *синильная* кислота, хотя кислота была серная, тогда как синильная – это отравляющее вещество для газовых камер, известное как «Циклон-Б». Теперь оказывается понятен темный эпизод: похоть и насилие – это как отравляющий газ, угрожающий любой женщине, и далее тирана, как Валтасара, может судить только Бог, в финале знаменитая картина Рембрандта начинает за Бога, это уже суд, а не предупреждение, как в экспозиции стихотворения Треручица действовала в качестве указания на суды Божии, а не просто как почитаемая святыня: «И Рембрандт встал из гроба / Сурово, / И написал на лбу литовца: / “Тебя будет судить Иегова”». И опять крайняя материализация библейского сюжета, в виде холста и красок Рембрандта, оборачивается тем, что не только смерть и воскресение, но и страшный суд включаются в перспективу стихотворения.

3. «Курю “Шипку” и вдыхаю аквамарин дня...».

Стихотворение, стартующее этой незатейливой, но сразу намекающей на культуру живописи заметкой, описывает привычный досуг читателя, который долго читает неподвижно и потому начинает шевелить ногами и курить: «Лежу в постели, ногами звеня, / Длится с сигаретой бездельник-рука». При этом он собирается зайти к соседке: «И под кожей вена глубока. / Может быть, стукнуть в соседнюю дверь – покормить бабушкин глаз-голубка?» Вена и глазок объединены синим цветом, «голубком», и чтобы убедиться, что этот синий цвет страшен, достаточно вспомнить «Древний ужас» (1908) Л. Бакста, где кора, архаическая Афродита, держит на руках синюю голубку. Этой картине Бакста, важной для самосознания ленинградского андеграунда, посвящены, например, стихотворение В. Кривулина «Смерть Бакста» (1976), где аполлиническое начало называется «волчья Греция», из-за культа Аполлона Ликейского, то есть Волчьего, и еще до этого домашнее стихотворение С. Аверинцева 1963 года, начинающееся «Голубая глиняная Кора, / Элевзинская моя голубка», где с глиной связывается хрупкость чувств в супружеской жизни.

Дальше поэт говорит: «Листая листы стихов, исписанных жемчужными зубами, / Я нахожу тайное пламя» – конечно, перед нами троп, клавиши пишущей машинки как зубы, отполированные пальцами, часто печатающими Самиздат, до гладкости жемчуга. Рукописи самиздата, в которых ищется настоящее вдохновение, и здесь уже зрение оказывается поймано как птица в клетку, рифма в строение строфы как клетки – образ, обычный для Елены Шварц («Строфа – она есть клетка с птицей...» – «Башня, в ней клетки», 1972): «Стихи с птицами-рифмами / Шепчут о пойманном зрении. / Бумаги растение, / Бумаги-иностранки шуршанье»: речь о машинописи, которая разрастается, в виде переплетенных листов, от слова «лист» заключаем к «растение», и под иностранкой имеется в виду не бумага импортного производства, а что бумага только шуршит и не может говорить

ясно, как и птицы в упомянутом стихотворении Шварц говорят «на безъязыких языках». Так сложно закрученные тропы подсказывают, какого поэта будет читать лирический повествователь.

Итак: «Извлеченная из журнала “37” закладка – / Стихи Оли Седаковой» – что указывает на публикацию книги «Строгие мотивы» [Седакова, 1977] (далее цитируется с указанием страницы рукописной сплошной пагинации в скобках) в этом журнале (в печатных изданиях ни разу эта книга не воспроизводилась полностью), где «смуглая иноземка» Елена Игнатова как адресат «Московских картинок» (23) объясняет бумагу-иностранку, а явные ноты «Александрийских песен» Кузмина в «Московских картинках» Седаковой напоминают и частый у Кузмина образ птицы в клетке. Также может иметься в виду и «Прекрасная Елена» (51) Седаковой: «Никакой язык на милый не похож».

Следующие строки прямо указывают на некоторые образы этой книги: «Губ повадка» повторяет финал «Ночной баллады»: «И губы, ждущие предать» (12), иначе говоря, они не могут передать сновидческого откровения. «Сжавшийся лепесток мимозы» – общий образ стыдливости как холода в стихах Седаковой, свойственный и классической русской культуре [Бочаров, 1999]. «Мои ноги холодят осенние морозы. / И стихи тычутся в глаза рогами, словно козы» – шутка в духе пушкинской, что вместо рифмы «розы» оказываются вдруг козы, но и частые образы льда, зимы, похолодания в «Строгих мотивах»: «широкая осенняя свобода / и быстрый холод» (52), так же как и понимание Седаковой зрения как направленного движения во всей его роковой силе: «как я иду в глаза из глаз» (Смерть Алексея Римского угодника, 59). Таким образом, чтение книги «Строгие мотивы» оказывается частью понимания того, как в русской культуре понимался стыд как холод, и шутка, снижающая материализация, только будет подчеркивать силу этого духовного понимания.

«Читаю по слогам: орешник, шиповник. / В глаза прорастают стебли рук, / Тянущиеся из дома». В поэме Седаковой «Тень» (9) открытие собственного сознания отождествляется со сбором орехов: «Я думала: у бабушки, в июле, / так надо мною ветку пригибали, / набитую орехами. И каждый / орешек был желаннее других» – орехи предстают как дары, что-то вроде новогодних шаров, требующих принять Другого как источник дара. Далее орешник как раз отождествляется с первыми эротическими переживаниями: И прут ореха / играет в пальцах. / Не так ли колют / иглой серебряной наше сердце? / не так ли чернь в серебро втравливают?» (10) – и заканчивается: «Не смола и не слабого стебля / дикий вкус на твоём языке» (11), иначе говоря, возможность говорить оказывается и возможностью видеть, что и подчеркивает Филиппов в своей вариации, рассказ о материальных вещах и оказывается ключом к духовному видению. Знаменитое стихотворение-манифест Седаковой «Дикий шиповник» (59) тоже включено в «Строгие мотивы», как предфинал, перед заключением о «розе озябшей и нежной» и переводами из Рильке и Данте, где собственно Магдалина в саду обращается к переспорившему Иова Спасителю, страдавшему и воскресшему,



и, в отличие от розы Страстей, шиповник Воскресения (дикий, что-то небывалое) требует чистоты, белизны, а значит, утреннего холода. Таким образом, речь идет уже не столько о страстях, как в прежде разобранным стихотворении, сколько состоявшемся воскресении.

Далее в стихотворении вдруг соединяются мотивы «Незнакомки» и «Кармен» Блока: «Ушла ночь-незнакомка / С черной розой Блока. / Теперь одиноко / В волосах». Иначе говоря, ночь как поэтический факт перестала существовать, уступив свету воскресения как одинокому свету. У Седаковой мы читаем отождествление розы с Дидоной и зрения с пеплом после ее самосожжения (27), но также огненная роза предстает как сестра в «Романсе» (34), «Маргарите» (45). Иначе говоря, где роза, там нет одиночества, тогда как исчезновение розы в ночи, ее братание с ночью, оказывается образом исчезновения, вроде самоубийства Дидоны, и в конце концов воскресения.

Блок позволяет перейти к московским мотивам (предисловие к публикации в «37», вероятно, принадлежащее В. Кривулину, как раз сводится к рассуждению о московском и петербургском элементе у Седаковой), потому что дальше у Филиппова говорится «Ветер расплескал стакан волос по подушке. / И зрочки – два мышинных хвостика – / Колотятся в припадке над страницей» – это изображение стихотворения «Москва», где поэтесса вывела «отвыкшие от книг глаза простолюдинки» (18): кисть мастера и льдинки зрения превращаются в бегающие глаза, мышинные хвостики возникают у Филиппова как метонимия бега глаз, фасеточного зрения, частого в «Строгих мотивах» («стрекозиной роговицей / ... / в лепестках ее луженых», 16), стихотворение Седаковой «Москва» как раз подразумевает постоянное обучение, усердное чтение книг, после спортивного азарта, «игра здоровья, снега и смущенья». Таким образом, Филиппов превращает московский текст в чистое бегание зрочков как темных точек, мышей, по страницам, в чистый опыт постоянного чтения, того одиночества, из которого только и можно понять фактичность Воскресения.

У Филиппова волосы после бега на подушке ассоциируются с московским чаепитием, из стаканов, не из чашек, и воспроизводится атмосфера московского трактира и работников в сапогах, а не галошах: «Выпью крепкого чаю / Со смазным сапогом-бутербродом». «И буду листать листы стихов, / Ища маковые зерна слов» – зрочки ассоциируются с маковыми зернами, иначе говоря, нужно, будучи в Ленинграде, еще раз погрузиться в чтение, чтобы не только пространство чтения, но и пространство зрения сжалось до точки, по словам Седаковой, «в горящий корешок луча, в рожок повествованья» (Разговор о Миньоне, 49). Корешок, волос у Седаковой обозначает евангельскую веру, что ни один волос не упадет с головы без воли свыше (Мф. 10, 29), а значит, что судьбы людей оказываются частью общего богословского плана: «И там, где как к волосу волос, / Подобрано девять подруг» (Мария, 46). У Филиппова этой темы не появляется, сюрреалистическая образность далее говорит о миссии поэта, а не миссии христианина как создателя новой дружбы.

Филиппов завершает не одиноким чтением как метонимией фактичности Воскресения, но принятием своей судьбы как поэта. «Ручные часы на стебле рук, / Словно цветок, / Ловят часовой стрелкой пыльцу дня» – протягивание руки отождествляется с ростом цветка, а листание страниц – с опылением, иначе говоря, стихи придают смысл мне, а не я вычитываю смысл из стихов, стихи меня посвящают в поэта. В конце происходит метаморфоза: «В комнате нет меня, / А есть ноготь руки, / Башмаки, / Стог сена поодаль – голова» – перелистывание страницы остается в памяти только как след ногтя, который отмечает нужное, след от чтения, башмаки как нечто интимное оказываются и скрыты, и открыты, как огонь или шкатулка, частые образы в поэзии Седаковой, и наконец, стог сена как обыденное существование оказывается чем-то далеким в сравнении с поэтической миссией. У Филиппова принятие своей судьбы как поэта, друга муз, и оказывается итогом размышления над текстом, и оно выражается в образах нехватки и странных сочетаниях предметов, как это и было в западном сюрреализме. «Трепещут на губах бабочки-слова, / И язык спит ежиком» – на языке как бы множество игл, на которые можно поймать этих бабочек, и таким образом следы чтения оказываются коллекцией поэтических слов, но, вероятно, воскресших поэтических слов, воскресших как прямая речь.

Таким образом, все три стихотворения Василия Филиппова, при различии темы, мотивного строения и настроений, показывают общее правило: впечатления от чужого искусства оказываются основанием не только признания другого, но и началом большой работы с материальным миром, при котором тропы не уводят от материальных закономерностей к интеллектуальным ассоциациям, но наоборот, подчиняют тропы материальным закономерностям: материалу реставрации картины, рамам и дверям Эрмитажа, материальности клавиш пишущей машинки и машинописной бумаги. Но этот материализм позволяет осмыслить христианскую догматику как необходимую форму мысли о культуре на переходе от тропов к более прямому и непосредственному высказыванию. При этом Филиппов не становится догматическим поэтом, наоборот, осмысление фактичности Евангелия оказывается тесно связано с размышлением над диалогической природой творчества, над его способностью спасать вещи и явления и тем самым быть как бы следствием христианской идеи спасения.

Анализ трех стихотворений показал, что образы, кажущиеся нелогичными, на самом деле имеют в виду вполне конкретные объекты и встречи, которые можно восстановить, даже не зная всех специфических обстоятельств жизни Филиппова, просто зная специфику Петербурга как культурной столицы и петербургского литературно-художественного и религиозно-философского андеграунда. Образность сюрреалистического типа появляется только в размышлениях об индивидуальной миссии поэта, а не в изложении поэтического отношения к реальности, даже если лирическая эмоция в этом изложении господствует. В целом можно говорить, что Филиппов выстраивает особое свидетельство о христианской догматике как постоянно раскрывающейся в судьбе произведений искусства, которые

могут гибнуть и воскресать. Посредником между искусством и догматом оказывается человеческое тело во всей его неприглядности. Но такое тело, становясь точкой отсчета духовной фактичности, становится и способом осмыслить материальные носители духовного знания, например бумагу или раму картины, и исходя из этого, выстроить диалог с другим поэтом.

Такой диалог бывает различным: в первом из рассмотренных стихотворений он стал поводом для прощания с восходящим к шестидесятым годам конфликтом между физиками и лириками и политическим использованием поэзии, технизацией поэзии, ради сохранения переживания Эрмитажа как источника прямой речи, так что можно говорить идиомами, превращая их в тропы, а тропы, в свою очередь, в перволичное высказывание. В третьем стихотворении другой поэт, напротив, оказывается носителем одновременно философско-богословского знания и московского текста, и полностью усваивая богословское знание, лирический субъект разбирает московский текст до мельчайших составляющих, до фасеточного зренья, чтобы заново собрать себя как поэта, наделенного особой миссией – работа с материальностью текста оказывается связана смысловой петлей с работой над идеей поэта в современном мире. Во всех случаях происходит конвертация тропа как общеупотребительного способа речи в наиболее прямое высказывание, которое может казаться темным именно из-за его прямоты. Во втором стихотворении нет поэта-собеседника, но тема вандализма оказывается также способом такой конвертации от условного языка телесных страданий, общеупотребительного способа говорить о страданиях, к прямоте речи как о евангельских событиях, так и о творческом самоопределении. Без учета не только фигур Филиппова, но и этой «петли», связывающей грубо-материальное или опытное с автономным развитием духовного опыта, принимающего фактичность Евангелия и при этом устремленного к истинной фактичности, невозможно далее изучать поэзию Василия Филиппова.

### Библиографический список

1. Бондаренко М. «Чтобы книга стала Телом»: О стихах Василия Филиппова // Знамя. 2001. № 8.
2. Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Его же. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 121–151.
3. Гулин И. Бог из комнаты // Коммерсантъ Weekend. 2018. 6 марта. № 7.
4. Иванова С. Некоторые аспекты изображения флоры и фауны в произведениях поэтов «второй культуры» (Елена Шварц, Василий Филиппов, Сергей Стратановский) // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы: сб. ст. СПб.: Деан, 2000.
5. Любегин А. Стихи [Электронный ресурс]. URL: <https://al-ah.livejournal.com/48713.html> (дата обращения: 12.08.2020).
6. Марков А.В. Образность Боттичелли в поэзии Василия Филиппова // Сибирский филологический форум. 2018. № 4 (4). С. 50–60.
7. Пикуль В. Под золотым дождем [Электронный ресурс]. URL: <https://museumsworld.ru/rembrandt/0danaya3.html> (дата обращения: 12.08.2020).
8. Седакова О. Медный всадник: композиция конфликта // Россия – Russia (Marsilio Editori). 1991. Т. 7. С. 39–55.



9. Седакова О. Строгие мотивы: сб. стихов // 37. 1977, апрель-март. Т. 10. С. 3–60.
10. Суворова А.А. Живопись Хильмы аф Клинт в дискурсе искусства аутсайдеров // Арт-культ. 2018. № 31 (3). С. 37–44. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-37-44
11. Фанайлова Е. Особенный голос [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/25084730.html> (дата обращения: 12.08.2020).
12. Фахретдинова Э.М. Разработка концепции сборника стихотворений Василия Филиппова: выпускная квалификационная работа бакалавра. СПб., 2019. DOI: <https://doi.org/10.18720/SPBPU/3/2019/vr/vr19-5201>
13. Филиппов Василий. Избранные стихотворения 1984–1990. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.
14. Хайрулин Т.П. Категория «спиритуальности» в критических статьях В. Кривулина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. № 15 (1). С. 147–155. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>
15. Шварц Е. Стихотворения и поэмы. Санкт-Петербург: Инапресс, 1999. 509 с.

### **Сведения об авторе**

Александр Викторович Марков – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва); e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-11-3-52>  
 ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

## AGAINST THE BACKGROUND OF HERMITAGE: THREE NOTES ON VASILY FILIPPOV'S POETRY

**A.V. Markov (Moscow)**

### Abstract

The poetry of Vasily Filippov is difficult to interpret due to the peculiarities of constructing a lyrical plot and lyrical position, and proximity to outsider art. A detailed interpretation of the poet's three poems from the 1980s shows how external impressions (visiting the Hermitage, reading the news, reading samizdat) are transformed into an understanding of the structure of new culture. Filippov shows a special interest in the matter of reality, in how the material side of events is arranged, which allows him to build the plot as a hidden dialogue and even a dispute about the ways of developing lyric poetry. The article proves that in one of the considered poems, the plot of a visit to the Hermitage and a meeting with another poet allowed to conceptualize technique and technology in art in a new way. In another poem, the story of the vandal destruction of Rembrandt's «Danae» was transformed into an eschatological concept of St. Petersburg's destiny for world culture. In the third poem, the experience of reading a typewritten magazine turns into the fact that even the use of this manuscript testifies to the chosenness of the poet. Thus, Filippov's poetry was the poetry of metamorphosis, in which individual impressions from the surrounding world were interpreted as bodily signs of the poet's mission, they were read as the necessary suffering of works of art as culture-framed body suffering, so that only the poet, as a participant in the metaphysical element, can save the material world. Such an ecological understanding of the mission of literature was actual in the 1980s, but in Filippov's works it was dialogical not declarative.

**Keywords:** *Vasily Filippov, outsider art, iconography, the Hermitage, independent Russian poetry, Soviet underground art, ekphrasis, lyric subject.*

### References

1. Bondarenko M. „Chtoby kniga stala Telom”: O stikhakh Vasiliia Filippova [„For the Book to Become the Body”: On the Poems of Vasily Filippov] // Znamia [Banner], 2001, 8. (in Russian)
2. Bocharov S.G. Kholod, styd i svoboda. Istoriia literatury sub specie Sviashchennoi istorii [Cold, shame and freedom. History of Literature sub specie of Sacred History]. Idem. Siuzhety russkoi literatury [Plots of Russian literature]. M., 1999. S. 121–151.
3. Gulin I. Bog iz komnaty [God from the room] // Kommersant Weekend. 2018, 6 march. No. 7. S. 26.
4. Ivanova S. Nekotorye aspekty izobrazheniia flory i fauny v proizvedeniakh poetov „vtoroi kul'tury” (Elena Shvarts, Vasiliia Filippov, Sergei Stratanovskii) [Some aspects of the depiction of flora and fauna in the works of poets of the „second culture” (Elena Shvarts, Vasily Filippov, Sergei Stratanovsky)] // Istoriia leningradskoi nepodtsenzurnoi literatury: 1950–1980-e gody. Sbornik statei [History of Leningrad uncensored literature: 1950–1980s. A collection of articles]. SPb.: Dean Press, 2000.
5. Liubegin A. Stikhi [Poems]. URL: <https://al-ah.livejournal.com/48713.html> (data obrashcheniya: 12.08.2020).
6. Markov A.V. Obraznost' Bottichelli v poezii Vasiliia Filippova [The imagery of Botticelli in the poetry of Vasily Filippov] // Sibirskii filologicheskii forum [Siberian Philological Forum]. 2018. № 4 (4). S. 50–60.



7. Pikul V. Pod zolotym dozhdem [Under the golden rain]. URL: <https://museumsworld.ru/rembrandt/0danaya3.html> (data obrashcheniya: 12.08.2020).
8. Sedakova O. Strogie motivy: sbornik stikhov [Strict motives: a collection of poems] // 37. 1977, aprel'-mart. T. 10. S. 3–60.
9. Sedakova O. Mednyi vsadnik: kompozitsiia konflikta [The Bronze Horseman: the composition of the conflict] // Rossiia – Russia (Marsilio Editori). 1991. T. 7. S. 39–55.
10. Suvorova A.A. Zhivopis' Khil'my af Klint v diskurse iskusstva autsajderov [Hilma af Klint's painting in the discourse of outsider art] // Artikult. 2018. No. 31 (3). S. 37–44. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-37-44
11. Fanailova E. Osobennyi golos [Special voice]. URL: <https://www.svoboda.org/a/25084730.html> (data obrashcheniya: 12.08.2020).
12. Fakhretdinova E.M. Razrabotka kontseptsii sbornika stikhotvorenii Vasiliia Filippova: vypusknaiia kvalifikatsionnaia rabota bakalavra [Development of the concept of a collection of poems by Vasily Filippov: bachelor paper]. SPb., 2019. DOI: <https://doi.org/10.18720/SPBPU/3/2019/vr/vr19-5201>.
13. Filippov Vasili. Izbrannye stikhotvoreniia 1984–1990 [Selected Poems: 1984–1990]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 336 s.
14. Khairulin T.P. Kategoriia „spiritual'nosti” v kriticheskikh stat'iakh V. Krivulina [The category of „spirituality” in V. Krivulin's critical articles] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iazyk i literatura [Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature]. 2018. No. 15 (1). S. 147–155. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>
15. Shvarts E. Stikhotvoreniia i poemy [Short and long poems]. SPb.: Ina Press, 1999. 509 s.

### About the author

Alexander Viktorovich Markov – Dr. Sc. (Literature), Full Professor Chair of Cinema and Contemporary Art Russian State University for the Humanities (Moscow); e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)