

Непрофессионально об искусстве

Заметки о происхождении искусства

О пещерных рисунках. Рисуют бизона с таким необыкновенным умением. Как будто и прогресса нет.

Да, умение поразительное, но ведь только бизон, только дикий бык, пещерный медведь. Чтобы изобразить цель охоты? Но тогда почему нет уток, гусей, перепелов. Ведь на них тоже охотились. Почему нет проса, а ведь его сеяли.

Мое предположение: изображалось в пещерах то, чего боялись. Что могло нанести смертельный вред. Человек рисовал то, что страшно. Он нейтрализовал окружающий его мир в том, что несло ему опасность.

Отсюда родилось искусство.

Когда пугало обширное пространство русской равнины, человек ставил на самых высоких местах, на крутых берегах рек и даже среди болот церкви. Церкви населяли обширный мир. Это подавляло страх одиночества. Протяжная песня покоряла пространство. Звон колокола наполнял воздушное пространство. Нос ладьи загибали высоко кверху и вырезали на нем страшилище. Страшное море, страшные волны — надо было и их утратить.

Боялись смерти, безвестности, исчезновения и насыпали курганы. Курганы труднее всего разрушить. Курганы из земли, они бессмертны, как земля. Чтобы разрушить курган, надо его разнести даже не лопатами, а на носилках. Землю лопатой не размечешь: курганы делались большими, и если разрывать курган лопатами, то рядом вырастет другой курган — на расстоянии броска лопатой. Поэтому курган — символ бессмертия, а египетские пирамиды подражают курганам.

А в последующем искусство борется не со смертью, а с бесформенностью и бессодержательностью мира. Искусство вносит в мир упорядоченность. Эта упорядоченность каждый раз различная. Однообразна в безличностном фольклоре, индивидуальна в индивидуальном творчестве, разнообразна в пределах одного личностного творчества: художник в разных творениях может выражать разные идеи, разные стилистические тенденции.

Памятники искусства — это разные «модели», разные попытки внесения системы в бессистемный мир. Человек боится смерти в ее наиболее сложных формах — в «формах» хаоса. Искусство борется даже не с хаосом, ибо и хаос в какой-то мере есть форма существования мира, а с хаотичностью.

Можно взять и перекопать мир, построить город (город Солнца или что-то подобное). Патриарх Никон острову на Бородаевском озере придал форму креста. Но в основном искусство борется с собственным восприятием мира. Оно стремится ввести восприятие в русло «стиля», понимаемого как единство формы и содержания.

Достоевский боится города, боится человека. Он так ясно видит ужас всего этого, испытывает такой страх перед своим ясным видением человека, что ему трудно обмануть самого себя. Поэтому он меняет мир в своих произведениях «очень мало» («очень мало» — это так кажется ему). Ему нужно уверить самого себя, что мир именно таков, а его видение мира необыкновенно остро, почти что научно (не случайно его творчество совпадает с развитием наук о человеке: психиатрии, психологии; с развитием судебного следствия в реформированных судах, с развитием адвокатуры и прокуратуры, с развитием источниковедения в исторической науке и пр. и пр.). Подобно древнему человеку ему мало нарисовать бизона на стенах своей «пещеры», и человека мало. Ему необходимо изобразить мир таким, чтобы самому поверить в правдивость изображенного, и вот он считает шаги, измеряет путь своих героев, указывает места действия, стремится к топографической точности, стремится иметь прототипы (прототипы не толкают его к

изображению, а изображение ищет прототипы, чтобы увериться в своей достоверности: это все равно что отражение в зеркале ищет отраженного).

Но и этот мир не кажется достаточно безопасным. И вот начинается антиреализм — он начинается в импрессионизме с его половиной стога, четвертью Руанского собора, с его уверением зрителя в том, что есть только внешность предмета, но нет самого предмета. Краски уверяют зрителя — нет за ними ничего, есть только мерцание, освещенные плоскости, да плоскостей нет, есть только цвета, пятна — где-то в глазах. Мира нет, человека нет. Это тоже борьба с миром. Также безопасная «модель мира». И совсем уже разрушают мир кубизмы разных толков, абстракционизм и пр. и пр. Возникают антигазеты, антистихи, антитеатр и театр абсурда. Само искусство пугает, как пугает действительность. Где остановиться? Где получить передышку? Где уничтожить смерть? Само уничтожение смерти начинает пугать как действительность.

Если тысячелетиями в древнем мире курган был символом старого искусства, искусства борьбы с временем, то в весь новый период символом нового искусства становится крест. Крест, который ставят на могилах или над церковью. Крест растворяет человека в мире. Его концы направлены во все стороны: вверх, в стороны и вниз — в землю.

Искусство стремится стать крестом, растворяющим, рассеивающим, раздвигающим мир. Крест — символ борьбы со смертью (в христианстве — символ воскресения).

Отдельные сюжеты средневековых скульптур имеют функцию «оберегов»: Вознесение Александра Македонского на грифонах (о характере этого сюжета говорил мне Андре Грабар; такое изображение есть в Сицилии), Три отрока в печи огненной, Семь спящих эфесян, Даниил во рву львином, то же и деисус (Моление за спасение людей на Страшном суде Богородицы и Иоанна Крестителя, или Богослова). Оберегами являются и львы (согласно физиологической саге средневековья, они спят с открытыми глазами). Во всех сюжетах имеется в виду спасение или охранение людей.

Один бенедиктинский монах, показывавший мне остатки романской скульптуры в монастыре в Панонхалме («холм Паннонии»), говорил мне о значении масок (головок) в романских порталах: гротескные — это дьявол, стремящийся не пустить людей в храм. Гротескная маска дьявола в романском портале помещена наверху арки, но несколько сбоку, как бы сдвинута влево: дьявол не может занимать по своей природе центрального положения. Над капителью портала слева — голова ангела, наблюдающего за теми, кто входит в храм. Над капителью справа от входящего — голова ангела, наблюдающего за теми, кто выходит из храма раньше конца службы. Головы ангелов не гротескные. Один улыбается, другой плачет.

Далее. Дьявол стремится подняться по стенам храма, по колоннам вверх и осквернить крест на его главе. Перевязи посередине романских колонн (иногда по форме они сложные) предназначены для того, чтобы нечистая сила, поднимаясь, запуталась и упала вниз. Этой же цели служат и перевязочки в орнаменте. Монастырь не закрывался с XI века; это объяснение — устная традиция.

Сравните в орнаменте храма в Юрьеве-Польском. Черт поднимается снизу по колонкам с желобком (как бы дорога для глупой нечистой силы). Желобок улавливает его и направляет сперва кверху, перевязь задерживает, но если не задержала, колонка с желобком направляется вниз и вдруг обрывается несносным для нечистой силы трилистником (символ божественной Троицы) или двулистником (символ двуединой богочеловеческой природы Христа). И тут нечистая сила обрывается и падает. Даже поднявшись по хвосту льва, черт встречает ту же ловушку. Бедному черту не проникнуть в церковь и не подняться до креста.

Переключаясь креста величайшей святыни Венгрии — короны святого Стефана (делалась в Византии, даровалась папой) не совсем горизонтальна, слегка скошена. Ясно, что это не ошибка и не знак чего-то дурного. Но она должна иметь свое значение.

Я видел эту корону не только на изображениях, но и осенью 1985 года в Будапеште в Национальном музее, где она выставлена для обозрения.

Знаменитые «дыры» в скульптурах Генри Мура могут быть осмыслены по-разному, и сам Мур в разное время различно их объяснял.

Он (Мур) считал, что дыра помогает соединить фас и тыл скульптуры, усиливает ее единство, делает скульптуру существующей в трех измерениях. Дыры могут объясняться как раны, которые он видел в первой мировой войне, как окна через женские (преимущественно) фигуры в мир. Они могут объясняться и как воспоминания о профессии отца-шахтера, вторгавшегося киркой в Мать-Землю. Около женщины с дырой часто дитя: это след того, что ребенок был в ее чреве. Но даже и женщина одна имеет в чреве дыру: напоминание о ее обязанности рожать.

Границы между различными великими стилями всегда нечетки, и великие произведения часто возникают именно в пограничной полосе: примеры тому Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский... и т.д. То же в архитектуре (Ринальди), в живописи (К. Брюллов), в театре и пр. и пр.

Круг, нарисованный от руки, производит впечатление более круглого, чем круг, изображенный циркулем. Потому, может быть, что небольшие неточности заставляют смотрящего активнее относиться к кругу, исправлять круг, энергичнее его воспринимать. Михай Зичи делал иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (литографии, 1853 год).

Русские в этих иллюстрациях одеты по-венгерски, а половцы по-турецки (Зичи венгр, долго работавший в России). Поразительный по безвкусице этюд М. Зичи второй половины 1870-х годов — «Аутодаф»: сжигают красивую молодую женщину в очень соблазнительном виде (спиной, обнаженная и с «формами»).

Игорь Стравинский даже о современной публике говорил (в «Диалогах») \fn{Стравинский И.Ф. Диалоги. М, 1971, с. 288.}, что она «предпочитает узнавание познаванию». Это согласуется с тем, что он замечает дальше: «Настоящим делом художника и является ремонт старых кораблей. Он (художник) может повторить по-своему лишь то, что уже сказано» \fn{Там же, с. 302.}. Следовательно, старое отношение к искусству живет даже в современности.

Произведения искусства существуют вне времени. Но для того, чтобы ощутить их вневременность, необходимо понять их исторически. Исторический подход делает произведения искусства вечными, выводит за пределы своей эпохи, делает их понятными и действенными в наше время. Это — на грани парадокса.

Пикассо в интервью Мариусу де Зайас в 1923 году говорил: «Все, что я когда-либо делал, я делал для настоящего и с надеждой, что оно всегда останется настоящим» \fn{Dutby R. Picasso's prints. — Connoisseur, 1983, February.}.

Все искусства — это одно искусство. Все науки — это одна наука. Поэтому талантливый в одном — талантлив и в другом (Микеланджело, Леонардо да Винчи, Ломоносов).

Удивительно, что гениальные балерины и художники — прекрасные писатели (Коровин, Карсавина, Петров-Водкин, А. Бенуа и др.).

Б.М. Эйхенбаум в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» пишет, что гротеск требует замкнутости произведения, его отгороженности от остального мира \fn{Эйхенбаум Б.М. О прозе. М., 1984, с. 332.}. «Миргород — фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира».

Но то же в иконе. Мир иконы — мир не похожий на остальной мир. Поэтому икона вещь (картина на холсте не вещь, а изображение), она имеет лузгу и поля, ее композиция замкнута и насыщена, нет воздуха, свободного пространства, которое могло бы соединиться с остальным миром.

Здесь действует «закон цельности изображения», типичный для древнерусской литературы.

Некоторые книги, прочитанные мною еще в молодые годы, запали мне в душу, хотя и автор неизвестный и тема иногда странная. Запомнилась мне книга (вернее — брошюрка) какого-то Селиванова «Душа вещей», изданная в начале века где-то в Рязани или другом провинциальном старинном русском городе. Автор утверждает, что вещи имеют душу, волю, привязанности, заставляющие их после многих скитаний по магазинам, перепродаж вернуться в семью их прежних хозяев. Он приводит множество примеров о том, как вещи возвращались... Имеют ли вещи душу — все-таки остается неясным, но ясно другое: душевное отношение хозяев к фамильным креслам, столам, бюро и т.д. Вещи связаны тысячами воспоминаний с их прежними владельцами, с теми, кто ими просто пользовался. Вещи учреждений не менее замечательны в этом отношении, чем вещи фамильные. Но вещи можно любить и за их красоту, за то, что их делали мастера с любовью, тщательно, умно, с выдумкой, а иногда и улыбкой. «Улыбающиеся семейные предметы» — в них что-то бывает диккенсовское, из «Пиквикского клуба» (рассказ старого кресла). Интересные сведения о красном дереве (mahogany) я прочел в одном английском издании. Оказывается, в XVII веке красное дерево ценили за его чудный запах. Об этом писал в 1672 году Richard Blome в книге «Description of Jamaica» («Описание Ямайки»). Описав разные сорта столярного дерева, он отметил, что в деревянных изделиях можно отметить «many other excellent sweet smellings» («много других превосходных сладостных запахов»). К «красному дереву» принадлежат многие породы деревьев. Вообще, надо сказать, запахи ценились два-три столетия назад больше, чем сейчас: запахи цветов, едва уловимые запахи обработанного дерева и пр. Петр I приказывал сажать в первую очередь душистые цветы, а по дорожкам, вместо того чтобы посыпать их гравием, сажать мяту, которая пахнет, когда по ней ходишь («мнешь ее»). Технические качества красного дерева (прочность, сопротивляемость переменам температуры, возможность делать «cabriole legs» («витые ножки»), изогнутые ручки и пр.) первыми оценили испанцы. Они употребляли его в кораблестроении, а потом в своих домах и в церквях в американских владениях. В Европе красное дерево впервые стали употреблять англичане для маркетри. Ввозили дерево с Ямайки и из Гондураса. Лучшее дерево по крепости и фактуре добывали в горах. Первое по качеству дерево считалось с Ямайки, оттуда ввозилось дерево с начала и до середины XVIII века (точнее до 1780 года), пока его запасы не уменьшились. В XVIII веке дерево ценилось в столярных работах за эстетические качества: во-первых, это дерево экзотическое, во-вторых, хорошо полируется, красива поверхность, цвет, слои (при использовании его для фанеровки), прекрасно годится для резьбы.

В русском военном флоте столяры часто делали мебель из массива. Красное дерево во флоте было относительно доступнее и необходима была в первую очередь прочность. Нашей семье досталось бюро героя Севастопольской обороны адмирала Истомина. Оно стояло у него в каюте. Внизу — три ящика для белья. В средней части — выдвижной письменный столик с ящичками для письменных принадлежностей. Выше — буфет и книжный шкаф. Сверху была раньше решеточка, чтобы не съезжало во время качки или парусного крена что-то, что можно было класть на бюро сверху. Бюро имеет «модные» для пятидесятых годов формы (закругленные углы), но невероятно тяжелое, так как сделано на совесть и из массива. Разумеется, никакого «пламени», достигавшегося при фанеровке красным деревом, в нем нет.

А о «пламени»: самое красивое «пламя» все же в мебели из орехового дерева. Ореховое дерево мягкое, ломкое (а потому редкое), но извивы «второго рокайля» в нем удаются превосходно. Орех — мое любимое столярное дерево в мебели. Это не значит, конечно, что я его собираю или оно у меня есть. Я люблюсь им, главным образом, в санатории Академии наук в «Узком». Там есть удивительное псише, работы фабрики Гамбса в Петербурге, столы и кресла. Боюсь, что и там их век не долгов.

Еще о красном дереве. Испанский флот потерпел поражение у мыса Трафальгар, несмотря на все технические преимущества своих судов. И первое преимущество состояло в том,

что он был в основном построен из крепчайшего красного дерева, тогда как английские суда — из дуба, а мачты и рей из сосны. Испанцы пользовались огромными запасами красного дерева, росшего на побережье Кубы и нынешнего Гондураса. На испанских верфях Гаваны было построено в XVIII веке около 300 кораблей. На строительство каждого уходило около 3000 деревьев, и около 40 сосен (росших в Мексике) для трехмачтового судна — для рей и мачт.

Самым сильным и самым крупным военным кораблем в Трафальгарской битве был испанский корабль «Сантисима Тринидад» («Святая Троица»), имевший 144 пушки — больше, чем какой-либо другой корабль в битве. Двойные и тройные залпы англичан не смогли потопить судна — пробить его борта из красного дерева, тогда как пушки «Тринидада» пробивали с близкого расстояния дубовые борта английских кораблей толщиной в 1 метр. Команда «Тринидада» имела 1200 матросов и солдат морской пехоты. Команда же флагманского судна адмирала Нельсона — «Виктори» — всего 900 профессиональных моряков.

Почему же английский флот одержал победу над испанским? Главное — потому, что команды английских кораблей были дисциплинированнее и лучше профессионально обучены.

В Эдинбурге в 1967 году мне подарили замечательное воспроизведение картины Модильяни. Я спросил (а я старый типографщик): «На какой печатной машине оно сделано?». Мне ответили — на самой простой, XIX века. Но дело в том, что работали на этой машине настоящие мастера, очень тщательно и медленно, и корректуру цвета вели по подлиннику.

Вильям Блейк назвал Библию «The Great Code of Art»: без Библии нельзя понять большинство сюжетов искусства.

Всем нравится «Медный всадник» фальконе. Он один на весь город. Но вот оставьте Петербург произведениями Фальконе, пусть даже на разные сюжеты, и не очень много: пять-шесть. Коней Клодта четыре, но это одна группа. А если бы Монферран воздвиг в нашем городе не одну колонну, а пять-шесть в честь разных событий? Нет уж, пусть ставят у нас в городе хорошие скульптуры, самые хорошие, но *разные*. А трижды воздвигнутый одним скульптором Пушкин — да ведь это убийство, еще раз совершенное. Я всегда считал, что Айвазовский придумывал в море «красивости» или писал море таким, каким оно попросту не могло быть. Но вот в Варне я пошел посмотреть бурю на море рано утром. Солнце вставало, и большие валы катились к берегу, образуя гребешки. Потом разбивались о скалы. И вот, когда волна разбивала гребень, она истончалась и сквозь нее было видно, как через зеленое стекло. Вода походила на уральский камень — оникс. В гребешке сияли бриллианты, которые разносил ветер. И я убедился, что свои «красивости» Айвазовский не придумывал. Единственная фальшь заключалась в том, что эти эффекты могли быть только рано утром или при закате. Он идеализировал море, совмещая несовместимое (внося эффекты, не свойственные времени дня). И в этом уже была большая его фальшь. Но ранние романтические картины Айвазовского хороши, полны настроения.

Написать работу «Эмблематика Древней Руси» (мне или кому-нибудь другому, если у меня не хватит сил).

Просмотреть Радзивилловскую летопись — змея, солнце и пр. — в миниатюрах. В «Слове о полку Игореве»: паполома, синее вино, вдеть ногу в стремя.

Эмблематика Древней Руси и близка, и не совпадает с эмблематикой западноевропейского средневековья, обласканной исследователями и составителями справочников.

Художник пишет пейзаж, натюрморт, портрет: он извлекает из всего этого красоту.

Значит, в самой натуре (в природе, в человеке, в растении, в животном и т.д.) есть красота. Иногда эта красота даже не требует «извлечения»: цветы, бабочки, деревья, кристаллы, птицы. Эта красота на самой поверхности.

До какой степени люди в первой половине XIX века «зашифровывали» свои чувства. Вот браслет, изготовленный французским ювелиром около 1820 года. Первые буквы названия каждого из вставленных в него камней составляют слово «Amitie» (дружба): Amethyst (аметист), Malachite (малахит), Iacinth (гиацинт), Turquoise (бирюза), Iacinth (гиацинт), Emerald (изумруд). Тайная любовь? О ней знала только владелица браслета? От кого она могла его получить? Но представляю себе, с какой любовью она носила этот браслет. Кому-то принадлежит мысль, что образование — враг художественного видения. И действительно, много пропадает, когда мы подумаем, что скрывается за пределами видимого: кости, мозг, сосуды, сухожилия и пр. И то же в отношении всех предметов и объектов природы. Но ведь для того чтобы хорошо работать живописцу, надо знать анатомию. Если не знать анатомию лошади, то и создаются такие «конные памятники», какой поставлен в Новгороде в честь его освобождения. Значит, художник должен не только видеть, но и знать. Взыскательный зритель — тоже, но — забывать о своих знаниях в момент созерцания.

А вместе с тем знание прямым образом способствует эстетическому восприятию: знание мифологии, знание истории, стилей, биографий творцов, истории создания того или иного произведения, жизни произведения после своего создания и т.д. Роль знаний и самый тип знаний в разные эпохи различен. В средние века и после до сегодняшнего дня (у профессиональных искусствоведов) огромную роль играет знание «священной истории» (Библии, истории церкви). Начиная с эпохи Возрождения и в основном по первую половину XIX века необходимо было знание античной мифологии. Для буддистов — знание буддистской. Даже для восприятия произведений искусства примитивных народов необходимо было знание их мифов, их религии. Сейчас, в эпоху реализма, для восприятия произведений искусства большинство зрителей, слушателей и читателей ограничивается элементарными знаниями психологии, а при восприятии абстрактного искусства не нуждается и в этом. Ни в чем не нуждается...

Марк Ротко утверждает: «Только искусство может сделать переносимыми ужас и абсурдность бытия». Это крайне пессимистическое утверждение имеет, однако, некоторый смысл, во-первых, когда речь идет о происхождении искусства и, во-вторых, когда имеется в виду, что искусство вносит порядок в хаотичность наших представлений о действительности. В самом деле, представления человека о мире должны упорядочиваться, приобретать некоторую систему. Человек вносит искусство в действительность, организует ее.

Народное искусство.

Народное искусство наиболее близко к человеку, ибо оно хоровое, рабочее (его держит человек в руке), одевающее его, окружающее его (в избе, например), действующее вместе с ним... Оно насквозь прикладное.

Народное искусство поражает двумя особенностями (наряду с другими): всеохватностью и единством. «Всеохватность» — это пронизанность всего, что выходит из рук и уст человека, художественным началом. Единство — это прежде всего единство стиля, народного вкуса. В едином стиле и дом, и все, что в доме, и все, что сделано человеком вокруг дома, все, что творится им изустно. Обе эти особенности объясняются тем, что искусство во всех его формах подчинено как высшему началу стабильному укладу жизни. Все праздники, все обычаи, все правила поведения создают единое искусство. Каждый предмет, каждая песнь, выхваченная из обряда и быта, теряет наполовину значимость и красоту.

Но столь активный быт, столь единый обиход, командующий искусством, возможен только в обществе, живущем единой жизнью, то есть крестьянской среде, где всем в конечном счете владеет природа, устанавливающая годовые праздники, календарный быт.

Обычаи и обряды наиболее сильно выражаются в праздниках. Народное искусство связано с обиходом и обрядом. Вот почему оно одновременно и празднично. Фольклор вещевой, словесный и музыкальный — это праздничное обряжение жизни.

В Саратовском художественном музее имени Радищева есть картина Кустодиева «Троицын день». Что день на этой картине изображен праздничный — это видно сразу. Но почему Троицын день? Чинно идет купеческая семья. Впереди мать семейства с дочерью лет 18-ти. Тут же стараются передать им цветы молодые люди, заглядывающиеся на девушку. Вдали на скамейке сидит дама, может быть, купчиха, а рядом пожилая женщина в платке, из простых. Перед ними стоит с тросточкой, вероятно, муж дамы и прислушивается к разговору.

А вот что рассказывала мне мать. В Троицын день бывал обычно показ невест. Купеческие семьи с дочерьми (в Петербурге это бывало в Летнем саду) прогуливались по центральной аллее. Женихи стояли по бокам аллеи и высматривали невест. Тут же сновали свахи, которые объясняли — за какую невесту сколько и что дают в приданое. Именно этот показ купеческих невест, но в провинциальном городе, изобразил Кустодиев в своей удивительно праздничной картине.

Традиционность народного искусства в значительной мере объясняется тем, что художественная систематизация впечатлений совершается вся в одном стиле, одними и теми же привычными способами. Поэтому-то крестьянин подчиняет все в своей избе и вне ее одной манере, одному художественному методу. Его искусство не знает колебаний. Смелость традиции позволяет крестьянину художественно едино создавать прялку, ложку, конек избы, сани, солонку, соху, одежду и т.д. — все бытовые предметы. Все в той или иной округе, все вещи созданы как бы одним мастером. Индивидуальное сказывается еще мало. И при этом нет безвкусицы, нет произведений антихудожественных. Правда, художественность народных произведений то выше, то ниже, но нет безобразных.

Художественный стиль в народном искусстве всегда один в данной местности, у данного населения. Все воспринимается и изображается в одном стилистическом ключе.

Прогресс в искусстве состоит в том, что появляется много различных способов художественного восприятия действительности. Человек постепенно овладевает способностью «видеть» и «слышать», а соответственно и творить в двух или даже нескольких стилистических системах.

Французский классицизм существует рядом с барокко в одной стране и в одно время.

Индивидуальное начало растет постепенно (оно всегда есть, конечно, но занимает второе место в стилистической системе). В романтизме индивидуальное начало приобретает уже значение определяющегося в стиле, а вместе с тем появляется и интерес к стилям другого времени и других стран. Недаром в романтизме такое важное место занимает обращение к национальным и историческим стилям — к готике, к китайщине, к турецким и арабским особенностям искусства и к народному искусству во всех сферах. Романтик ищет себя среди многообразия стилистических восприятий мира. Он понимает, что мир можно художественно организовать по-разному, в разных «вкусах». И уже в этот период появляется (что отнюдь не случайно) наряду с разными вкусами и безвкусица. Безвкусица XIX и XX веков — это контрастное явление хаоса, хаоса, притворяющегося искусством, хаоса, организованного хаотически (пусть меня простят за такую бестолковщину в словах), то есть ложно организованного, а по существу остающегося хаосом, но хаосом, обретшим агрессивность и благодаря этому способным сопротивляться попыткам его организовать стилистически. Безвкусица — это не просто отсутствие вкуса, а нечто несущее в себе сопротивление вкусу.

В самом деле. Шум моря, шум леса, даже уличный шум можно организовать музыкально (ср. «Вечера в Вене» Листа), но шум оркестра, фальшиво пытающегося исполнить музыкальное произведение, уже невозможно преобразовать в нечто художественное, если

только не заставить оркестр верно исполнить произведение, вернуться к правильному исполнению. Поэтому безвкусица — это хаос, приобретший броню против искусства. Поскольку появилась опасность ухода от искусства в безвкусицу, в антиискусство, эту опасность стала предотвращать критика. Появилась критика и все виды искусствознания. Это самозащита искусства. Народное искусство в свое время в такой самозащите не нуждалось.

Великие читатели, слушатели, зрители — есть. Это великие критики — критики-литературоведы, искусствоведы, музыковеды. Они руководят массами.

Поразительно, что развитию реализма, широко допускающего индивидуальные стили, индивидуальную инициативу в создании собственных стилей, сопутствует развитие критики. Критика возникает тогда, когда с широчайшими творческими возможностями творца появляется одновременно и опасность творческого произвола, когда различные «измы», к добру или к худу, заполняют собой творческое поле эпохи. Критика — регулятор искусства. Она становится необходимой, без нее невозможно освобождение искусства от лжеискусства.

Единый стиль народного искусства держал его в узде и не допускал промахов. Но это же единство свидетельствовало о недостаточной гибкости эстетического сознания.

Воспринимая произведения искусства, человек не мог легко переходить от одного стиля к другому. Легкость, с которой эстетическое сознание нового времени может переходить от одного стиля к другому, воспринимать индивидуальные и национальные отклонения, — свидетельство прогресса в искусстве. Это величайшее достижение многовекового развития художественного творчества. Но одновременно — как легко обмануться, приняв за серьезное нечто совершенно незначительное или фальшивое!

Массовость современная, где смешиваются многие индивидуальности, творческие и нетворческие, требует постоянного контроля критикой, но и сама критика подчиняется контролю саморегулировки — иначе и она идет по ложному следу — либо по следу лжеавангардизма, либо по следу огульного отрицания всего нового только потому, что оно новое. Но без нового не обходилось в прошлом и сугубо традиционное искусство, ибо традиция только тогда традиция, когда она сама передвигается во времени — не только сохраняет, но и делает традиционное применимым в новой исторической обстановке. Традиция — это не просто *перенесение* старого в новое, это и приспособление старого к новому, то есть обновление старого.

Что такое для меня балет? Прежде всего танец. Не пантомима, не пластические упражнения, не «живые картины», не «художественная гимнастика»! И праздник!

Поэтому я не люблю нового балета, не люблю балета на реалистические сюжеты.

Сюжетами для балетов всегда брались — сказки, легенды; всегда прошлое — не современное: «Жизель», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Корсар», «Щелкунчик», «Конек-Горбунок» и т.д. И еще музыка в балете для танца, а танец вовсе не должен пояснять и интерпретировать музыку. Поэтому танцы на классические музыкальные произведения представляются мне верхом безвкусицы.

Музыка есть музыка, и ее нельзя переводить в какие-то зрительные образы.

В годы своего студенчества я часто посещал Филармонию и встречался с И.И.

Соллертинским. Однажды мой знакомый сказал при Соллертинском, что он видит в исполнявшемся новом музыкальном произведении «шаг верблюдов». Соллертинский поднял его на смех и часто называл такое «видение» музыки «верблюжачьим».

И вот теперь мне хочется повторить слова, принадлежащие прекрасной балерине К.М.

Тер-Степановой: «С болью в сердце сознаешь, что балет Мариинского театра, являвшийся всегда гордостью и славой русского искусства, эталоном, образцом, на который равнялись коллективы страны и мира, свой авторитет постепенно утрачивает». В том же письме ко мне К.М. Тер-Степанова писала: «Незачем перечислять балеты, родившиеся именно на нашей сцене и ставшие классикой русского, а затем и советского балетного искусства».

Последние же примеры (письмо писано в 1982 году) — отнюдь не академического качества. И это не случайно. Что касается балета „Ревизор” (балетмейстер О. Виноградов), то если к оценке этого спектакля, с его достоинствами и недостатками, подходить с точки зрения спектакля хореографического, то он просто не выдерживает критики. Говорить о новаторстве тоже не приходится — подобное, только более талантливое, уже было и прижилось (к сожалению) на нашей сцене. И совсем не обязательно быть артистом балета Мариинского театра, кончившим Хореографическое училище, тем более петербургское, чтобы исполнять этот спектакль», состоящий, добавлю, главным образом из синхронных гимнастических упражнений.

Если бы только новые приемы подобного рода хореографии ограничивались новыми постановками! Но идет постепенный пересмотр классического балетного наследия. Нет сознания, что произведения балетного искусства также должны охраняться законом об охране памятников. «Жизель», бывшая для всего мира эталоном хореографии и исполнительства, безжалостно испорчена. В своем письме К.М. Тер-Степанова напоминает слова Ю. Слонимского: «Мы должны быть бдительны, не позволяя „улучшать” шедевры классического наследия». И это задача прежде всего Академического Кировского театра. Опыты и эксперименты могут производиться в таких балетных коллективах, как «Хореографические миниатюры», «Ансамбль балета», «Мюзик-холл» и пр. «Высокий профессионализм, академичность, чувство меры, стиля, благородство, тонкость, культура исполнения, актерская глубина всегда являлись отличительными чертами ленинградской манеры исполнения. Немало случаев, когда даже Большой театр пополнял свои ряды лучшими представителями ленинградской школы», — пишет К.М. Тер-Степанова.

Хочется провести одну возможную аналогию. В городах всего мира основная задача главного архитектора города состоит не в том, чтобы строить больше других, а сдерживать архитекторов, сохранять лицо города. В балетном театре нужно также различать функции художественного руководителя (главного балетмейстера) и балетмейстеров-постановщиков. Задача первого — сохранять классическое наследие, «художественную форму» театра, задача других — обогащать театр новыми постановками. Главный балетмейстер не должен быть главным постановщиком и переделывателем классических спектаклей.

Вахтангов говорил: «хорошо сохранившийся труп» — о дурных, застарелых традициях. Однако классический балет — не традиция этого типа. Ее нельзя менять, обновлять. Это особого рода искусство — как, скажем, в изобразительном искусстве есть живопись маслом, но есть и графика. Классический балет не заменим новыми приемами пластики. Его можно отменить приказом, но нельзя обновить — как, скажем, графику масляной живописью.

Ужасной пошлостью веет от балетов, да и вообще от спектаклей, где выводится Пушкин и Наталья Николаевна.

Лев Толстой, не признававший театр и пародийно изобразивший театральное представление, вдруг увидел бы «Анну Каренину», поставленную как балет. Танцующая Анна! Да разве это Анна? Ведь смотреть это все может только человек, совершенно не знающий о том, как должна была бы вести себя Анна! Ведь изящество и аристократическая элегантность Анны ничего общего не имеют с балетными.

Единственная область искусства, где модернизм кажется мне невозможным, — это балет. Он весь традиционен. Утрата традиционности и условности формы — ведет к гибели балета как искусства. Балет станет зрелищем вроде фигурного плавания, ревью, цирковых выходов, только хуже.

«Ревизор» без слов — все равно, что Рембрандт без красок (о балете «Ревизор»).

В 1964 году я шел в Белграде с профессором Радованом Лаличем. Лалич с далекого расстояния указал мне на одну прохожую и сказал: «Вот идет петербургская дама». Я

спросил: «Вы ее знаете?» «Нет, но видно по тому, как она держится». О петербургских дамах я прочел в мемуарах Вадима Андреева «Отец». О них есть стихи: кажется, Оцупа. Я искал объяснения и, кажется, нашел его: петербургский балет! Мариинский балет был в центре петербургской культурной жизни. Вокруг него объединялись художники (Головин, Коровин, Бакст и в первую очередь Александр Бенуа), музыканты, просто интеллигенция (Карсавина была сестрой великого русского историка культуры и философа Л.П. Карсавина). Дягилевские антрепризы завоевывали мир. Но, самое главное, балет учил людей культуре движения, культуре тела, неразрывной с культурой духа. В школах Петербурга (не только в институтах благородных девиц) преподаватели следили, как держаться. Девочки порой гуляли в переменах, держа за спиной вертикально гимнастические палки. Девочек в последних классах отучивали (порой высмеивали) от вульгарных движений, от вихляния бедрами. Учили не только нож держать в правой руке, а вилку в левой...

Да, наконец, от балета шло и другое, самое важное, — уважение к даме. Балетный образ женщины, женщины — предмета поклонения мужчины — шел от классического балета. И это независимо от того, как балерина держала себя в жизни. Женщина в классическом балете — центр. Мужчина, танцор — поклонник женщины. И именно это основа классического балета, балета Мариинского театра. Отсюда умение петербургских дам держать себя со скромным достоинством. Сейчас балет (а вернее танцевальное «шоу») — это швыряние женщины, а женщины на мужчину... Балетный футбол. Откровенность, недостойная человека. В одном из балетов Бежара мужчины изображают действие... в туалете.

Кстати, раз речь зашла о балете, имя Мариус имеет ударение на последнем слоге. Мариу^с, а не Мариус Петипа. Он же француз. Знакомая моих родителей дочь Петипа была Мария Мариусовна. Я помню.

Анна Павлова редко делала больше 2—3-х пируэтов. Ее искусство было не в технике; не в том, что она делала, а как.

С исполнением созданного для нее в 1905 году Михаилом Фокиным «Умиряющего Лебедя» была связана ее мировая слава. А ведь танец этот очень несложный: pas de bouree и плавное движение рук. Но как она его исполняла. Она гастролировала в 44 странах, проделала 350 000 миль, выступала перед публикой, которая часто перед тем ни разу не видела балета. Она умерла 23 января 1931 года, прошептав перед смертью: «Приготовьте мне одеяние Лебедя».

Мне всегда очень нравилась картина Реберна «The Rev. Robert Walker Skating» («Преосвященный Роберт Уолкер, катающийся на коньках»). В Национальной галерее в Эдинбурге я видел ее «в натуре». Дело не в живописных достоинствах этой картины (они есть), а в достоинствах конькобежного стиля, чистое катание на коньках. Почтенный пастор (ему, вероятно, под пятьдесят) степенно, свободно и с удовольствием скользит по свободному льду. И судя по следам на льду — кружится. Прекрасно!

И насколько это отличается от современных танцев на льду, от пошлейших «цыганских» страстей их постановщиков. Безвкусица — что-то от мюзик-холла, что-то от балета, что-то от «системы Станиславского», ненужная эмоциональность и изобразительность. А здесь — чистое наслаждение движением. Должно быть, его катание на коньках было очень красивым, пастор движется с достоинством в обыкновенной пасторской одежде, и в его движениях нет ничего, привходящего извне — от других искусств, представлений. И никаких эффектов.

Иконы предназначались не для ярко освещенных ровным светом музейных залов, а для полутьмы соборов, где они были освещены мерцающим светом свечей и лампад. Об этом хорошо сказано в статье И.Е. Даниловой «Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе»\fn{Данилова И.Е. Андрей Рублев и его эпоха, М., 1971, с. 61.}. К этому следует добавить: именно потому в них было столько золота и такие оклады.

Золотой фон в рублевской иконе «Троицы» был ошибочно убран реставраторами. Это уже понимают и сами реставраторы, тем не менее стремящиеся убрать с икон басму, а именно басма оживляет своим мерцанием при свете лампад и свечей иконы. Иконы жили отражением света, лики икон были неподвижны: они «вечны», а нимбы и фоны — живы, подвижны. Лики икон как бы царственно плывут в этом мерцании.

О «Троице» Рублева. Самопогружение личности в индивидуальные переживания не было в конце XIV — начале XV века уходом от сопереживаний с другими людьми: от чувства сострадания, от чувства материнства, отцовства, чувства ответственности за грехи других людей. Символ этой «соборной индивидуализации» — икона «Троица». Все три ангела погружены в свои собственные мысли, но находятся между собой в гармоническом согласии. И мы верим, что их «безмолвная беседа», согласие между собой знаменуют истинное единение. Они думают одну Думу. Поэтому индивидуализация в высшем своем проявлении не есть отход от человеческой культуры, а есть высшая форма проявления культуры человечества.

Мне кто-то рассказывал: когда Рахманинова спросили, «что главное в искусстве», он ответил: «В искусстве не должно быть главного».

Синтез не может быть сделан в исторических работах коллективно. «Мадонна Альба» не может быть написана совместно. «Дальтон план», провалившийся в педагогической практике, в практике научных институтов по общественным дисциплинам остается.

Популярный полководец, полководец, оваянный славой и восторгом, — явление частое. Но бывает ли овеян любовью, популярностью и славой генеральный штаб? Популярный лидер парламента — обычно, а сам парламента? Что было лучшим для церкви — ее патриарший период или синодальный?

Если бы «Мадонну Альбу» писал не Рафаэль, а группа художников, пусть даже самых лучших, того поразительного единства и гармонии в «Мадонне» наверное бы не было. Возможно ли, чтобы группа писателей создала «Братьев Карамазовых» или «Идиота»? Произведения Козьмы Пруткова, принадлежащие группе поэтов, удались потому, что они шуточные. Смеяться всегда лучше в компании, чем в одиночестве. Смеющийся в одиночестве — всегда чужак, и это потому, что смеховой мир — мир перевернутый. Хор должен иметь хормейстера, оркестр — дирижера. Из «Персимфанса» (оркестра без дирижера в начале 20-х годов) ничего не получилось.

Каким бы большим ни был Институт философии Академии наук, он никогда не заменит одного Канта или одного Гегеля.

Лучшая конституция, конституция, просуществовавшая наиболее длительное время, написана в основном одним человеком — Джорджем Вашингтоном.

Дега сказал: «Только тогда, когда художник перестает знать, что он делает, — он способен создать истинные ценности». А Пикассо говорил: «Тот, кто пытается объяснить картины, как правило, совершенно ошибается». А кто-то из художников ответил на вопрос — работает ли он: «Я цвету».

Атрибутировать произведение удобнее всего по второстепенным деталям. Уши, например, даже великие художники часто пишут всегда для себя одинаково.

Память и история играют тем большую роль, чем выше организация явления. В «мертвой» природе есть явления, вызываемые памятью, а есть и «беспамятные». Так, падение тела является результатом его мгновенного состояния: тело упало, потому что под ним раскрылось пространство. Но если мы сожжем бумагу, расправим и снова сожжем, то бумага вторично сожмется частично по прежним сгибам: в бумаге уже оказалась «память». То же в химической реакции — прошлое как бы стерто или едва заметно. Но в живом организме прошлое играет уже огромную роль, и эта роль учитывается в теориях мутаций, селекции, в генетике. Память, прошлый опыт определяют «поведение» растений, животных. Но культура — это по преимуществу память (хотя и не только память).

В направлениях авангарда характерны попытки освободиться от памяти, от прошлого. Однако чтобы освободиться от одной памяти, всем направлениям авангарда необходимо опереться на «другую память» — не ту, что господствует, но все же именно на память, Кандинский просил, чтобы ему в Мюнхен присылали лубочные издания. Гончарова и Ларионов опирались на народную икону. Пикассо очень часто менял опоры для своего творчества: то испанские мастера, то Брак, то античность. Марк Шагал исходил из народного еврейского и белорусского искусств и оставался верен своему Витебску до конца жизни. Велимир Хлебников находил опору в древнецерковнославянских текстах. Даже когда Пуни и Анненков устраивали свои озорные выставки, они исходили из традиций куоккальских шалостей (Куоккала — местность под Петербургом, где жило много художественной интеллигенции, теперь Репине).

В культурной жизни нельзя уйти от памяти, как нельзя уйти от самого себя. Важно только, чтобы то, что культура держит в памяти, было достойно ее.

Готику перестали понимать в эпоху Ренессанса, Рафаэль в докладе папе Льву X о своем путешествии во Францию назвал готику архитектурой варваров — готов, «готической». Это название закрепил в своем труде Джордже Вазари. Жан-Жак Руссо писал: «Порталы наших готических церквей высятся позором и для тех, кто имел терпение их строить». Открыли значительность готики Виктор Гюго и Виолле-ле-Дюк.

Искусство — это огромная литота (поэтический троп умаления), так как сущность искусства в том, чтобы недоговаривать и заставлять людей догадываться о целом, а затем восхищаться (внутренне) этим целым как своей догадкой (сложно выражено? но зато коротко).

Тонкое наблюдение Н.А. Деминой о жестах на древнерусских иконах: «сдержанный и церемониальный» — до XVI века, «бытовой» в XVI веке, «танцевально изящный» в XVII веке.

Немногие знают: Карл-Теодор-Казимир Мейерхольд имя Всеволод принял в честь Гаршина! Почему Гаршина? Отец Всеволода Мейерхольда с удовольствием вспоминал «немецкую землю» — свидетельствует Николай Волков в монографии «Мейерхольд», — и держал на письменном столе портрет Бисмарка с личным автографом «железного канцлера». Перешел в русское подданство Мейерхольд только поступая в университет (это было надо). Немецкое происхождение Мейерхольда не делает его менее русским, не разрывает его связи с русским театром.

Удивительные контрасты в театральной жизни. «Кривое зеркало» помещалось в старинном уютном и аристократическом особняке Феликса Юсупова с 1907 по 1917 год. Там, кстати, была поставлена «Вампука, невеста африканская» — «образцовая опера» в 2-х актах, сочиненная Вл. Эренбергом на либретто князя М.Н. Волконского, Затем «Кривое зеркало» переехало в Екатерининский театр.

Многое вышло из «капустников» Художественного театра. Н.Ф. Балиев был конференсье на этих капустниках, а затем основал «Летучую мышь» (у храма Христа Спасителя в известном доме Перцова). Реалистические постановки МХАТа не только притягивали, но и отталкивали — даже артистов самого МХАТа, которые искали отдушины в своих «капустниках».

Очень трудно определить механику комического. Им в высокой степени должен обладать режиссер, постановщик комических спектаклей. В постановке Фокиным «Золотого петушка», выдержанной в лубочном стиле, войска Додона, отправляясь в поход, сперва патетически маршируют, а затем внезапно продолжают свой путь вприсядку, уходя со сцены под громовой хохот зрительного зала. Балет был поставлен Фокиным в 1914 году. Шемаханскую царицу исполняла Тамара Карсавина.

В гимназии и реальном училище К.И. Мая, где я учился в 1915—1918 годах, был замечательный преподаватель рисования — М.Г. Горохов. Он великолепно научил нас перспективе — как своего рода разделу геометрии. Когда родители перевели меня в

школу Лентовской на Петроградской стороне, преподавателем рисования стал у нас Павел Николаевич Андреев — брат писателя Леонида Андреева. Его методика преподавания была совсем другой. В классе, где стояли большие столы, он раздал нам огромные куски обоев и на обратной белой стороне их предложил писать толстыми кистями «вольные композиции»: зиму, лето, весну, осень. Не помню — какое время года выбрал я, но отчетливо помню, как он подошел ко мне и сказал: «Ну вот — небо непременно синее! А Вы (к ученикам в то время обращались уважительно) попробуйте нарисовать его светло-зеленым, светло-розовым. Ведь и снег не бывает чисто-белым». Я закрасил небо светло-зеленой краской, и только тут я впервые прикоснулся к тому — что такое живопись.

Аристотель утверждает, что учиться рисовать нужно не для того, чтобы стать художником, а чтобы понять искусство *Аристотель*. Политика, VIII, 2. Пер. С.А. Жебелева. М., 1911.}. Эту мысль приводит М.В. Алпатов. И это существенно для средней школы. То же можно сказать об уроках музыки. Но это значит, что преподавать должны люди со специальным образованием и высокой культурой.

Преподавание в средней школе рисования и музыки прибавит в каждом окончившем школу «возможности счастья».

Когда настоящий художник создает произведение искусства, он охватывает сразу множество деталей: он видит на столе «сразу» не пять и не шесть, а десятки зерен. Это творческое озарение. Так писал Достоевский, и в этом убеждают его черновики к «Идиоту». Он примеривался, менял ситуации, характеры действующих лиц, пока не сделал главное лицо романа князя Мышкина из отрицательного персонажа (вроде Ставрогина) положительно-прекрасным. И тогда, как в перенасыщенном растворе соли, все выстроилось, приобрело кристаллическую структуру.

Именно так творит гений — он держит в уме все компоненты будущего произведения, и творение вдруг выходит из-под его власти и «выпадает» прекраснейшим кристаллом.

Фотография и живопись. С появлением фотографии последняя стала воздействовать на живопись — прежде всего на портретную. Можно было бы проследить это воздействие, допустим, на Крамском. Но вот что удивительно. Michael Bartram в своей книге «The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography» (книга вышла во второй половине 80-х гг. нашего века) приводит два снимка: снимок с картины Д.-Г. Россетти и фотография. Композиции очень похожи. Нет сомнения, что одно из созданий (фотографа или художника) повлияло на другое. Но какое было первоначальным?

У Земли, у Вселенной есть своя скорбь, свое горе. Но плачет Земля не слезами — пьяницами, уродами, недоразвитыми детьми, неухоженными, покинутыми стариками, калеками, больными... И еще плачет она без толку вырубленными лесами, обвалами берегов в переполненных слезами Земли водохранилищах, затопленными угодьями, лугами, переставшими лелеять на себе стада и служить человеку сенокосами, асфальтовыми дворами с вонючими баками, между которыми играют дети. Стыдливо заволакивают Землю желтые «производственные» дымы, кислые дожди, навеки скрывается все живое, занесенное в красные похоронные книги. Становится Земля жалкой «биосферой».

Ищут нетронутых уголков земли жалостливые живописцы. Но на смену им приходят более строгие и более стойкие фотографы. Там, где не выдерживают нервы художников, там выдерживают фотографы и их аппараты.

Фотографы-обличители — наша совесть. И хирурги!

Нужно запоминать, видеть, жалеть и размышлять. «Красивыми» и «счастливыми» их снимки быть не могут. Они, как призывы совести, если и облекутся в красивую форму, — станут неизбежно лицемерными и «успокаивающими». Эти фотографии огорчают людей, но все же в них есть своя, особая красота. Только она глубоко спрятана: она в душах фотографов, в их отзывчивости, в их волнении. В них живет вера в мужество зрителей,

вернее, их «читателей», ибо фотографии эти должны не рассматриваться, а прочитываться.

Таким внутренне красивым фотографом-художником является литовский страдалец за детей В. Шонта, посвятивший свои работы умственно отсталым и физически недоразвитым детям. Сравнить его можно только с Альбертом Швейцером. Сколько выстрадал сам В. Шонта, когда снимал?..

Изобразительное искусство (и живопись, и графика) — это целый мир самых различных искусств. В одних искусствах — самое главное сюжет, в других — один из видов формы (цвет — решения различные, композиция — различные, рисунки — различные).

Необходимо понимать все искусства, не останавливаясь на одном каком-либо «любимом»; тем более нельзя выделять одного «любимого художника».

Я поражаюсь искусству Матисса-рисовальщика, но не мог проникнуть в тайну его мастерства. В чем завораживающая сила его рисунков? Я взял лист тонкой бумаги и стал переводить воспроизведения его рисунков (обводить линии). И тут я поразился движению руки Матисса — спокойной, уверенной, смелой, абсолютно естественной (академически естественной).

Кто-то из известных западных живописцев, посмотрев портреты Налбандяна, сказал: «Зачем ему эти краски?». Просто ему нужны баночки с красками, на которых должны быть этикетки: «для мундира», «для пуговиц», «для лица», «для неба» и т.д.

Живопись в основном — это поиски цвета, цвета, который в обычных условиях не видит зритель. И поиски композиции, поиски линий, но цвета — в первую очередь.

Стремление воспринимать мир в определенном стиле, которое было особенно характерно для ранних периодов развития искусства, подчинить все впечатления от человеческой деятельности и от деятельности природы определенному стилю — другая сторона, вернее, другой способ целостного отношения к мирозданию, но, разумеется, с некоторыми упрощениями.

Ученик Малевича В.В. Стерлигов придавал большое значение первому прикосновению художника к холсту, к бумаге: первому мазку, первому штриху. В науке, в формировании ученого огромное значение имеет его первая печатная работа.

Искусствоведы мыслят аналогиями, когда у них нет глубоких идей.

Современные искусствоведы часто говорят, что рублевская икона «Ветхозаветной Троицы» — символ единения Руси. И это имеет под собой реальные основания: в «Житии Сергия Радонежского» говорится, что Троицкий монастырь и Троица — символы единения. Какого «единения»? На это находим ответ в том же «Житии», где говорится о «ненавистном разделении мира» Руси.

Четыре конных группы барона Клодта на Аничковом мосту так нравились, что они были повторены (повторно отлиты) для Неаполитанского дворца и установлены там в 1846 году. Они были отлиты также для Берлина и еще раз для Старопетергофского Бабигона. Но нигде они не смотрятся так, как на Аничковом мосту. В других местах они заурядны.

Человеческое внимание избирательно. Человек замечает то, что ему нужно. Он не «слышит» тех звуков, которые ему не нужны, не имеют для него непосредственного значения: шум улицы, если он однообразен, шум мотора. Он «услышит» лишь прекращение шума мотора, и то, если он автомобилист: прекращение привычного шума мотора несет в себе опасность — и он его уловил. Мой отец был специалист по типографским машинам, работал в типографии им. Евгении Соколовой (когда-то это была знаменитая типография Маркса). Однажды, вспомянул А.А. Коссой, отец играл в шашки в столовой типографии и услышал через наборный цех, что в печатной машине неполадка. Внимание человека улавливает значимое и не улавливает обычное. Но особенно замечается то, что таит в себе опасность, сигнализирует об опасности.

Восприятие художественных произведений тоже избирательно, особенно на первых этапах существования искусства.

Массовое искусство (и массовая литература, разумеется, массовая музыка) — понятие темное и неясное. Массовость сама по себе может быть присуща и истинному искусству. Массовость — это распространенность. А почему не быть распространенным и настоящему искусству (например, народному)?

Вчера (24 июня 1973 года) был на «Принцессе Турандот» (гастроли театра им. Вахтангова) в зале Дворца имени Ленсовета на Кировском проспекте. Никакого впечатления. А когда-то в том же зале (он назывался «Дворец культуры Промкооперации») я видел тот же спектакль — и это было самое большое впечатление в моей жизни от театрального представления. Это было в 20-е годы. И дело не в актерам. Сейчас это сплошная буффонада. А в 20-е годы две главные роли исполняли «всерьез». Великолепное чтение стихов. Никаких шуток и принцессы и принца. В этом все дело. Их любовь имела трогательность и жизненность, искренность, несмотря на буффонность окружающей игры, обстановки, пошлых шуток. Трогательность при окружающем смехе. А сейчас? Зачем смех в смешном. Сейчас представление утомляет однообразием. А тогда — появление двух героев тушило пошлый смех, восхищало.

В детстве взрослые говорили нам: «Смейтесь сейчас — будете плакать, когда устанете от смеха». Так и в старой постановке «Турандот»: смех создавал предпосылку для «серьезного» восприятия Турандот, принца и их любви.

Художник Павел Кузнецов, последователь французских художников, пишет на *казахские* темы в *русской* мягкой манере (живописи и композиции).

Наука включает в себе связь всех, всего человечества. В искусстве эта связь через уже сделанное, в науке — через делающееся.

Новгородский художественный музей лет десять назад посетили космонавты и поразились: на одной из икон изображен Царь Космос на черном фоне (а черный цвет очень разный) — таким точно, каким видели мировое пространство космонавты через иллюминатор своего космического корабля. Откуда знал художник этот цвет? Я думаю: в древнем Новгороде, да и вообще на Руси, много рыли колодцев. Если колодец глубокий, небо в просвете кажется ночным, черным — может быть, таким же, как его видят из иллюминатора космического корабля. См. О. Берггольц. «Дневные звезды» (то есть звезды, видимые днем из колодца).

Игорь Грабарь сказал про историю изучения искусств: «История искусств есть история ошибок» \fn {Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 296.}, имея в виду ошибки в атрибуции и пр. К сожалению, того же не скажешь об истории изучения литературы, ибо наука эта гораздо менее научная, и источниковедение, текстология занимают в ней меньшее место (менее значительное). Чем конкретнее наука, тем чаще она ошибается. А «проблемы» просто отмирают.

Великие художники в разных искусствах никогда (беру на свою совесть это «никогда») не являются выразителями одного какого-либо «чистого» стиля.

В Шекспире заметны элементы барокко, и маньеризма, и Ренессанса, Гоголь несомненно реалист, но как бурно вторгается в его творчество романтизм. Н.А. Львов (гениальный архитектор, садовод, поэт и пр.) — романтик и классицист во всех видах своего творчества, и прежде всего в зодчестве.

Мраморный дворец Ринальди подчинен «екатерининскому» классицизму, но как удачен в самом центре фасада «цветок» рококо, К. Брюллов в живописи и реалист и романтик. И т.д.

Красота Рима в смешении в нем различных эпох. Внезапны в нем остатки античности, отдельно стоящие колонны. Барокко — это стиль, больше всего способствовавший смешению стилей. Итальянское барокко позволяло вмонтировать в «дикий» камень изумительные статуи (на площади Навона, например). Для европейских городов характерно смешение романских и готических, а поверх них и барочных строений. Крестonosцы вывозили из Палестины, Константинополя, Египта отдельные колонны,

обелиски, статуи, изваяния, различные украшения и предметы не только по соображениям их собственной ценности, но чтобы создать в своих собственных городах, замках и церквах (соборах) «музейное смешение» эпох.

Раскопки Генриха Шлимана (1822 – 1890) в местах прославленных поэм Гомера, казалось, обречены были на неудачу, так как издавна считалось, что «гомеровские поэмы не историческая летопись, а художественная обработка сказаний о героях»¹ (Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1957, с. 20.}. Однако оказалось, что гомеровские поэмы не менее точны, чем летопись, и противопоставление «исторической летописи» художественному произведению не имеет смысла. Шлиман открыл Трою.

Отец (инженер) мне рассказывал. Когда строили в старое время кирпичную фабричную трубу, смотрели, самое главное, за тем, чтобы она была правильно, то есть абсолютно вертикально, поставлена. И одним из признаков был следующий: труба должна была чуть-чуть колебаться на ветру. Это означало, что труба поставлена вертикально. Если труба была наклонена хоть немножко — она не колебалась, была совершенно неподвижна, и тогда надо было разбирать ее до основания и начинать все сначала.

Любая организация, чтобы быть прочной, должна быть эластичной, «чуть-чуть колебаться на ветру».

Техника вопреки обычным представлениям не только развивается, но и отстывает. В период Возрождения строители употребляли не только строительные материалы, добывая их в старых римских строениях, но возрождали и строительную технику; например, в купольных постройках пользовались приемами на основе купола Пантеона. В Колизее древние строители соединяли каменные блоки металлическими стержнями, заливая их свинцом. В какой-то последующий период римляне разучились добывать свинец и брали его «готовым» из блоков Колизея: Колизей потерял устойчивость и при землетрясениях разрушался (обваливался). Заливка мягким свинцом предохраняла Колизей от землетрясений.

Излишняя жесткость, неподатливость делает строение ломким. То же самое в общественных и государственных установлениях — жесткость не признак силы, могущества.

Споры о живописи Ильи Глазунова мне надоели. Интересного спора здесь не получается. Это спор самолюбий, амбиций, но не об искусстве.

Д.В. Айналов считал, что в XIV веке существовал общеевропейский стиль Возрождения в Византии и на Руси. Он называл его восточноевропейским «Преренессансом»² (Айналов Д.В. Византийская живопись XIV столетия. Записки классического отделения Русского археологического общества, т. 9. Пг., 1917.}. Моя заслуга заключалась в том, что я соединил изучение великих стилей в искусстве с литературой и стал в общем плане рассматривать стиль XI—XIII веков — «исторического монументализма» — как некий широкий вариант романского стиля, включающий зодчество, живопись и литературу, и распространил понятие русского барокко XVII века на русскую литературу того же времени. Но при этом не делал из этого никаких выводов о высоте или отсталости русской культуры. Средневековье, Ренессанс и барокко имеют каждый в России свои особенности. Это определение отнюдь не оценочное. Если же все-таки подгонять эти понятия под оценки, то следует принять во внимание то обстоятельство, что я отрицаю существование на Руси Возрождения как эпохи и говорю только о «заторможенном Возрождении» как совокупности явлений, обеспечивших переход от средневековья к Новому времени. В этом переходе свое место заняло и барокко, частично принявшее на себя функции Возрождения (в первую очередь — обмирщение культуры и придание ей светского характера). Такова вкратце моя концепция участия России в общеевропейском процессе смен великих стилей