

Е. Морошкин

ДВА ВЕКА ПРАРОССИАНСТВА

- I. Введение в тему
- II. Прароссианство в искусстве XIX века
- III. Серебряный век
- IV. Реалии XX века и задачи, вставшие перед искусством
- V. Прароссианство в XX веке
- VI. Заключение
- VII. Примечания

I. Введение в тему

«Откровение льется по многим руслам, и искусство – если и не самое чистое, то самое широкое из них». (Даниил Андреев. «Роза Мира»)

Загадка феномена творчества, его тайных источников волновала художников и мыслителей на протяжении многих веков. Ощущение сопряженности художественного вдохновения с самыми основополагающими законами мироздания; универсальный, непреходящий смысл, спонтанно возникающий в искусстве и сближающий самые разнородные его явления поверх различия эпох, традиций, стилей и индивидуальностей – все это не переставало быть предметом осмысления, то рождая строгие, рационально продуманные системы, то вызывая к жизни концепции философско-художественные, апеллирующие к интуиции и духовному пониманию. Бурное развитие естественных наук в течении последних столетий, все большая рационализация всех областей жизни вовсе не снимают актуальности этого вопроса; напротив, с течением времени все более обостряется интерес к процессам, в результате которых, по словам А.Белого, «в своих выводах в области морали, эстетики, психологии новое искусство не раз опережало медленный путь научно-философского мышления; и там, где наука и философия еще не давали ответа, этот ответ давался художником».

Одной из центральных тем это становится и в «Розе мира». Более того, смысл этой книги каждый читатель определяет для себя в зависимости от того, воспринимает ли он ее как чисто художественное произведение, строящееся по законам поэтической свободы, или же свидетельства Д.Андреева о многомерности мира по-настоящему убеждают читателя – и своей бесспорной логичностью, и созвучностью с его внутренними ощущениями. Конечно, здесь возникает вопрос: как быть тем, кто не только не испытывал моментов прозрения, хоть как-то соизмеримых с прозрениями Д.Андреева, но кто вообще никогда не ощущал в себе подобных способностей – ни в какой мере, ни в какой час своей жизни? Выходит – им

нужно смириться с тем, что этот путь познания для них полностью закрыт, и остается только верить или не верить чужому опыту, никак не соотнося его со своим собственным?

Д. Андреев и на это дает ответ, точнее – множество, целый спектр ответов, и каждый человек имеет возможность выбрать из них для себя приемлемый. Один из ответов заключается как раз в мысли об искусстве – мысли о том, что оно по своей природе (если, конечно, иметь в виду настоящее искусство – серьезное и глубокое) содержит в себе откровение, идущее из того же источника, что и откровение трансфизическое или метаисторическое. Несомненно, что людей, которые обладают и способностью, и потребностью глубинного, всю душу затрагивающего, проникновения в художественные образы – таких людей неизмеримо больше, чем обладающих прямым и непосредственным даром духовного прозрения. Остановливаясь на некоторых явлениях русского искусства, Д. Андреев показывает, каким образом можно за явлениями стилевыми, психологическими и идейными разглядеть элементы того, что он называл вестничеством – то есть элементы пронизывающего искусство откровения.

Кроме того, Д. Андреев дает ответ самим строем своей речи, самим типом подхода ко всем явлениям, которых он касается, даже самой интонацией и ритмом своей книги – и каждый человек имеет возможность, почувствовав эту интонацию, войти внутрь такого хода мысли, ощутить в себе способность мыслить этими же категориями – и в этом нет ничего принципиально для человека недоступного. В сущности, это такой ход мысли, который давно уже проявлялся отдельными своими крупными на страницах художественной литературы, и, в частности, русской классической литературы. Этим Д. Андреев неразрывно связан и с русской, и с мировой общекультурной традицией.

Вот и я считаю возможным, приняв за основу такой подход к явлениям и такой взгляд на искусство, высказать некоторые мысли на ту тему, которая была намечена Д. Андреевым в главе «Христианский миф и прароссиианство» и в ряде глав о русской культуре, и которая им, по всем известным причинам, не была развита более основательно и широко.

Такова, в сущности, вся «Роза мира» – каждая ее глава, каждая страница ждет своего дальнейшего развития, и не только со стороны тех, кто бесспорно обладает духовидческим даром, но и, в принципе, со стороны всякого способного к непредвзятому мышлению человека, независимо от области его специальных знаний и объема его эрудиции. Этим, кстати, «Роза мира» принципиально отлична от тех теорий и концепций, приверженцы которых говорят об их полной завершенности и самодостаточности. Не может быть сомнений в том, что появление этой книги рано или поздно вызовет некую цепную реакцию, обозначит весьма широкое направление мысли, охватывающей многие стороны жизни. Предлагаемую работу я рассматриваю именно в таком общекультурном контексте.

Один из вопросов, неизбежно встающих перед каждым народом в его историческом становлении – вопрос о своей идентичности, об определении своего неповторимого лица; и, с другой стороны – вопрос об усвоении всечеловеческого опыта (культурного, мировоззренческого, религиозного), о перенесении его на свою почву, с тем, чтобы суметь выразить свою самобытность в общечеловеческой системе координат. Естественно, что роль искусства в этом процессе огромна, а на определенных исторических этапах она оказывается ведущей. Россия, конечно, не была первой (хронологически) страной, поставившей перед собой такую задачу; и все же опыт двух последних веков русского искусства, его осознанность и глубина, объем духовных ценностей, вызванных при этом к жизни – все это позволяет говорить о принципиальной значимости этого опыта и в масштабах мировой культуры.

Существует понятие, для которого долгое время не находилось в языке адекватного выражения, и которому Д. Андреев дал название прароссиианства. Совершенно очевидна назревшая необходимость введения в обиход этого термина; прароссиианство – это то внутренне присущее русской культуре мироотношение (проявившееся в наиболее чистом виде в дохристианский период ее истории), это – то ее качество, которое определило собою и характер языческой мифологии, и преобладающие русские психологические типы, и про-

являемую в искусствах некую универсальную интонацию, проходящую через все столетия, и воспринимаемую как неповторимое лицо национальной культуры.

Как известно, с принятием христианства русская церковь начала упорную и последовательную борьбу с язычеством, а одновременно и со всякими проявлениями – в народном искусстве, в бытовом сознании, в каждодневных привычках людей – всего, в чем она могла усмотреть элементы язычества. «Не удивительно, что при таких условиях прароссианство не могло сложиться ни в какую автономную систему, ни в какое учение. Оно даже не могло осознать своего существования. Для такого осознания необходимо наличие хоть какого-нибудь стержня, оси, какого-нибудь центрального образа, принадлежащего данному мифу и только ему; а стержня такого не было. (...) То, что переживалось в душевном ощущении, приписывалось действию других инстанций: инстанций исключительно христианского мифа».

«С другой же стороны нас не может не поражать необычайная его устойчивость, феноменальная живучесть. Уже сама по себе эта живучесть говорит метаисторику о том, что мироотношение это коренилось не в случайных, не в приходящих чертах народной психологии, но в таких, которые присущи народу органически». В результате одновременного действия двух противоположенных сил – утверждавшегося христианского миропонимания, и, с другой стороны – иррационально пребывающих в каждом человеке, неформулируемых, но неистребимых внутренних качеств – в результате этого сложилось, как показывает Д. Андреев, некоторое своеобразное состояние двоеверия, одновременного присутствия двух, параллельно существующих, мировосприятий. «При этом одно из них, христианское, быстро добившееся господства в качестве общегосударственного и общенародного круга идей, вытеснило своего соперника из целого ряда областей жизни (...). Второе отношение укрылось в фольклор, в низовое и прикладное искусство, в народные обряды и заговоры, в быт, но так никогда и не поднялось до уровня философских, или вообще идейных обобщений».

Такая духовная ситуация сохранялась в течение долгих веков, вплоть до начала XIX столетия, когда она стала, наконец, переходить в некое иное качество. Тогда и сказался в русской культуре тот многовековой опыт, который практически никем не осознавался, но который имел глубочайший смысл для истории и для самого существования России:

«Обе стороны драгоценны, обе оправданы единой Истиной, таящейся в них под покровом двух правд. Искоренится ли на Руси христианство, заглохнет ли прароссианское оправдание мира – и исчезнет одна из основ грядущей синтетической культуры. Обе должны быть сохранены для тех отдаленных времен, когда станет возможным не уничтожение их во взаимной борьбе, но переход обеих в общее гармоническое мироотношение и богоотношение, свободное от узости, от эпохальной ограниченности одного из них и от безотчетности, безынтеллектуальности другого».

Теперь я могу полностью сформулировать тему своей работы. Я ставлю своей целью проследить некоторые из процессов в русском искусстве последних двух веков – именно те процессы, которые своим объективным результатом имели постепенное формирование такого нового синтезирующего миропонимания, постепенное его прорастание сначала в пространстве художественных образов, а затем и в сознании страны в целом. Именно художники, начиная с XIX века, приняли на себя огромный труд решения подобной задачи, независимо от того, насколько каждый из них осознавал саму эту проблему.

Мне представляется в данном случае уместным рассматривать русское искусство как единый, целостный духовно-творческий поток, имеющий множество параллелей и взаимодействий между отдельными его руслами – литературой, музыкой, живописью, другими формами творчества. Возможно, мне удастся несколько прояснить вопрос и о том, какими нитями с общими мировоззренческими проблемами могут быть связаны чисто внутренние, профессиональные поиски художников – поиски стилистические, технические, языковые. Разумеется, в рамках такой небольшой работы невозможно сколько-нибудь

полно осветить тему прароссианства в искусстве – изложение этой темы, во многих случаях, будет сводиться только к указанию на существование, и лишь отдельных, немногих художественных явлений. В отборе этого круга явлений скажутся, конечно, и мои субъективные художественные предпочтения, и объем моих знаний, а главное – желание начать рассмотрение этого сложнейшего вопроса с наиболее ясных, показательных, и при этом общеизвестных примеров.

II. Прароссианство в искусстве XIX века

Необходимо было пройти целому столетию от времени Жуковского и Венецианова, столетию интенсивных духовных и стилевых поисков, прежде чем И. Бунин смог написать – совершенно естественно, без всякой натяжки отождествив себя с неким обобщенным, уже сформировавшимся в сознании, идеальным образом русского человека:

«Он (...) чувствовал: так кровно близок он с этой глушью, живой для него, девственной и преисполненной волшебными силами, что всюду есть у него приют, ночлег, есть чье-то заступничество, чья-то добрая забота, чей-то голос, шепчущий: «Не тужи, утро вечера мудренее, для меня нет ничего невозможного, спи спокойно, дитятко!» – И из всяческих бед, по вере его, выручали его птицы и звери лесные, царевны прекрасные, премудрые и даже сама Баба-Яга, жалевшая его «по его младости». Были для него ковры-самолеты, шапки-невидимки, текли реки молочные, таились клады самоцветные, от всех смертных чар били ключи вечно живой воды, знал он молитвы и заклятия, чудодейные опять-таки по вере его, улетал из темниц, скинувшись ясным соколом, о сырую Землю-Мать ударившись, заступали его от злых соседей и ворогов дебри дремучие, черные топи болотные, пески летучие – и прощал милосердный Бог за все посвисты удалые, ножи острые, горячие...»

Здесь мы видим ярчайшее, концентрированное выражение того, что в «Розе мира» названо средоточием национально-культурного мифа; между тем ясно, что это не есть миф на своей древней, первоначальной стадии развития, а миф уже сложившийся, зрелый: здесь милосердный Бог – то есть Бог христианский – никоим образом не отрицается присутствием ковров-самолетов и Бабы-Яги; здесь словесные средства, возросшие на почве национального мифа, уже способны выражать высокие и сложные этические понятия.

До такой сформированности языка и самого типа мышления было еще весьма далеко в начале XIX века – когда страна, осознав уже свою неотрывность от европейских путей развития, восприняв (в определенных слоях общества) европейские жизненные ценности и формы искусства – вступила вместе со всем континентом в культурную эпоху романтизма.

Это было время, когда по всей Европе возникал интерес к оставшимся несколько веков не востребуемым национальным культурным преданиям. Тяга ко всему национально-характерному, неусредненному, цельному – к поэзии рыцарских легенд и народной фантастики, средневековых ремесел и древней архитектуры, к искусствам далеких экзотических стран – все это витало в воздухе романтизма, так или иначе сказывалось во всех видах творчества; отразилось также в активизации исторических наук, этнографии, языкознания. Россия включилась в этот всеобщий процесс; однако тут были и свои, специфически-русские коррективы: если у ряда европейских народов национально-романтические тенденции в культуре подстегивались национально-освободительными идеями, задачами государственного самоопределения, то у нас наблюдалось нечто противоположное. В представлении образованной части общества главным вектором развития России было приближение к Европе, усвоение европейского опыта; а возникавший у художников интерес к истокам национальной культуры, естественным образом, воспринимался ими как стремление назад – к пройденным, но еще памятным этапам русской госу-

дарственности. Этим можно объяснить такую, например, реакцию одного из критиков на появление поэмы А.С.Пушкина «Руслан и Людмила»:

«Позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* Неужели бы стали таким проказником любоваться? Бога ради, позвольте мне старику сказать публике, посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей. Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами! Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а не мало не смешна и не забавна». /1/

И все же, несмотря на явно неблагоприятный психологический климат (который не раз давал о себе знать на протяжении всего XIX столетия), художники интуитивно чувствовали необходимость наполнять язык нарождавшегося национального искусства – язык литературный, музыкальный, пластический – чертами характерно русскими; временами они прямо обращались к народному творчеству – к поэтике былин и народных песен, к изобразительному фольклору и обрядовым сторонам крестьянского быта. Вместе с чертами стиля художники впитывали – подчас бессознательно, посредством самого обращения к языку – и сам неуловимый дух национальной культуры, который постепенно обретал свое воплощение в формах высокопрофессионального творчества.

Всеми ощутимые, духовно значимые результаты можно видеть уже в ранних повестях Гоголя. Многие незамечаемые раньше внутренние импульсы русской культуры тут выступили на поверхность, слившись теперь в нашем сознании с неповторимым гоголевским языком. Здесь все нашло классически завершенное выражение: народный быт, живописуемый с веселой, нарочитой, чуть утрированной пышностью – и южнорусская природа, становящаяся для автора источником религиозного экстаза, олицетворением абсолютной красоты, овеществленным раем; мир патриархальных народных представлений, в котором мощный пласт языческих обрядов и верований соединяется совершенно безболезненно с образами библейскими, преломленными сквозь поэтику лубка и кукольного вертепа – и временами явственно, грозно встающий нравственно-этический императив, рождающий огненно-патетические, проповеднические интонации. Все находит объединяющее начало в стихии красочного и осязаемого литературного языка, в самоценной красоте словесной фактуры, которая сама по себе уже обретает этические качества – как зримое воплощение совершенства и артистизма.

Профессиональное искусство в России вступает в пору зрелости. Проблемы, которые оно начинает поднимать, и те глубинные области человеческой души, которые оно осмеливается затрагивать, делает искусство соизмеримым по своему значению с конфессиональными, церковными инстанциями и даже, как отмечает Д.Андреев, позволяет ему перенять у этих инстанций некую эстафету духовного водительства. И если каждая из мировых религий за века своего существования выработала свои способы установления связи души человека с запредельными духовными иерархиями, то и художники своими индивидуальными усилиями, зачастую вне всякой осознанной связи с опытом своих предшественников, пытаются нащупать подобные же пути. В произведениях практически всех значительных поэтов и писателей (не только русских, разумеется, а у всех народов и во все времена) можно найти приметы, позволяющие судить о направленности такой внутренней работы.

Например, в стихотворении А.Фета «Одним толчком согнать ладью живую...» даны характеристики Поэта в истинном значении этого слова – как человека, умеющего проникнуть в суть вещей и зафиксировать, засвидетельствовать свой духовный опыт. Парадоксальна одна из строк стихотворения: «Упитья вдруг неведомым, родным». Казалось бы, «родное» означает – знакомое, привычное, а «неведомое» – нечто совершенно противоположное. Однако слова эти здесь не противопоставляются; наоборот, вместе они образуют единый, непротиворечивый смысл. В сущности, никакого противоречия и нет: имеется в виду такое погружение в «неведомое», которое, входя в таинственный резонанс с внутрен-

ними ощущениями человека, заставляет звучать все более глубокие струны его души, и, наконец, открывает в нем нечто изначально человеку присущее, глубинное, родное.

Об этом же несколькими десятилетиями позднее скажет М.Пришвин: «(...) Бывает так на сердце человека: притаишься, соберешься, и как будто сумел, достал себя из той глубины, где есть проток в мир всеобщего родства, зачерпнул там живой воды и вернулся в наш человеческий мир». Иными словами: в процессе самопогружения художник открывает не что-то случайное, имеющее значение лишь для него самого, но прикасается к некоей Истине, позволяющей ощутить себя частицей всечеловеческого, вселенского целого, почувствовать в себе, словами О.Мандельштама, «узел жизни, в котором мы узнаны и развязаны для бытия».

Чудо прикосновения к такому таинственному «узлу жизни» и составляет нерв всякого истинного произведения искусства; каждый художник по-своему находит эти пульсирующие точки своей души, а, вместе с тем, оглядываясь на пройденный русским искусством путь, мы можем заметить многие моменты общности как раз в наиболее глубоких художественных проявлениях. Здесь, может быть, и приоткрываются специфические, неповторимые черты именно российской метакультуры. Так, в частности, существуют некоторые особые темы, при приближении к которым у художников (совершенно разных направлений и разных индивидуальностей) прорезается голос особенной глубины и заинтересованности, выдающий присутствие чего-то сакрального; это иногда даже не очень согласуется с личными взглядами и интересами данного художника. Так, обращение к далекой отечественной истории часто невольно, неосознанно переводит повествование в какой-то неожиданный, мифотворческий план, рождает особо задушевные, глубинные интонации.

Нечто подобное чувствуется и при обращении русского искусства к восточной, ориентальной теме. Если вслушиваться в «восточные» эпизоды сочинений Балакирева, Римского-Корсакова и, особенно, Бородина, возникает ощущение, что перед нами раскрываются некие неизведанные области, завораживающие и, вместе с тем, отзывающиеся чем-то давно знакомым, поднимающие древние пласты нашей памяти. Само пространство Востока (это можно обнаружить и в русской поэзии, и, иногда, в живописи – например, у П.Кузнецова) предстает как бы двойником нашего пространства, но с какими-то иными, более совершенными внутренними законами, с атмосферой, наполненной более интенсивными духовными излучениями. Очевидно, что речь здесь идет не о реальных географических странах с их реальными особенностями, а о специфически-русском мифе о Востоке; в сущности, это и вовсе не Восток, а некая вторая, параллельная Россия, где могут быть реализованы скрытые, неосуществимые здесь, но при этом чисто русские способности духа.

Еще одна модель параллельного пространства, более локальная, но необыкновенно устойчивая для русского искусства, вот уже два века из него не исчезающая – это выросшее из фольклорных представлений фантастическое «подводное царство». Появившись в «Русалке» Лермонтова (где еще есть отзвуки немецкой романтической баллады, перенесенной на русскую почву Жуковским), затем, уже совершенно самостоятельно – в «Мцыри», оно каждый раз по-новому себя проявляет в музыке Бородина («Морская царевна»), Мусоргского («Над рекой»), множеством красок играет у Римского-Корсакова, определяет живописный строй многих произведений Врубеля (не только тех, что затрагивают эту тему); не раз возникает в искусстве и даже в художественной публицистике Серебряного века ², не пропадает и в дальнейшем. Пронизанный световыми лучами, колыхающийся и мерцающий подводный мир становится как бы заповедной областью и души художника, и культуры в целом, средоточием представлений об идеальной, незамутненной красоте. В сущности, всякая фантастика потому и имеет почву для своего существования, что о многих душевных движениях, о многих реалиях внутренней жизни (и не только внутренней) она позволяет говорить более прямо, откровенно, точно, чем это позволила бы стилистика повествования реалистического.

Конечно, каждый художник находит и свои, индивидуальные области, те регистры в своем душевном пространстве, где его голос обретает особую звучность и наполненность; этим во многом и определяются узнаваемые, неповторимые особенности его почерка. На этих путях происходит и снятие исконного противоречия между ощущением причастности художника к своей культуре и его индивидуализмом, желанием иметь в искусстве свое собственное лицо: ведь именно в наиболее глубоких исканиях, в выявлении сокровенных областей своего существа он наиболее явно соприкасается с духовными реалиями метакультуры.

В 1873 году появилось произведение, истинное значение и смысл которого, кажется, не осознал и сам его автор. А.Н.Островский, выполняя заказ на некое праздничное театральное представление, создал «Снегурочку», опираясь на хорошо ему знакомый северорусский сказочный, игровой и песенный фольклор, на древние поверия и мифологические представления, выведя на сцену традиционный свадебный обряд и мистериальное действо проводов Масленицы. Через несколько лет, ощутив близость образов пьесы своим эстетическим устремлениям, написал оперу-сказку А. Н. Римский-Корсаков. Это, в свою очередь, вызвало всплеск интереса к этому сюжету у множества русских художников: В. и А.Васнецовы, М.Врубель, К.Коровин, И.Остроухов, позднее – Б.Кустодиев, Н.Рерих, И.Билибин и другие – все они испытывали необходимость прикоснуться к поэтическому миру этой сказки, находили для ее претворения особенно ясные, лучистые, интимные краски.

Римский-Корсаков позднее так вспоминал о работе над оперой:

«Появлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу».

Становится очевидным, что Островский в «Снегурочке» коснулся какой-то резонирующей, животворящей точки культуры, выявил темы, давно ждавшие своего художественного осмысления. Славянский культ Солнца и природных сил, обрядовые, ритуальные формы народного быта и его соотнесенность с годовым солнечным циклом, с естественными ритмами природы, стихия скоморошьего действия, красота народных представлений о разумном, чистом, ничем не омраченном жизненном укладе – все эти мотивы, став уже фактом искусства, найдя воплощение в художественных формах, не могли не изменить в России взглядов на сам феномен русской духовной традиции, на множественность ее истоков и многообразие форм ее проявления.

Сам же композитор к этому кругу образов обратился еще раньше в связи с гоголевской «Майской ночью», затем, после «Снегурочки», его оперное творчество питали мифология балтийских славян и сказки Пушкина, новгородский народный эпос, русская история времен Ивана Грозного, снова народные сказки, и, наконец, заволжские раскольничьи легенды о подводном граде Китеже и апокрифические сказания о Февронии Муромской.

Нетрудно заметить, что, создавая собственное художественно-мифологическое пространство, часто Римский-Корсаков в самых различных источниках акцентирует внимание на сходных сюжетных и идейных мотивах; им будто бы руководит стремление к некоему драматургическому архетипу. К примеру, и былинную Волхову, и гоголевскую Панночку, и героиню сказки Островского объединяет то, что, явившись в мир людей из мира фантастического, чудесного, они находят близкое себе существо в лице певца – то есть человека, своим искусством связанного и с реальным, и с параллельным, мифологическим миром. Есть и другие качества, объединяющие эти три женских образа, о чем речь пойдет впереди, и что позволяет рассматривать их как разные варианты одного сквозного сверх-образа, как различные выявления одной идеальной женственной сущности.

В начале 1880-х годов сложилась группа московских художников, артистов, музыкантов, объединившихся вокруг мецената С.Мамонтова – так называемый Абрамцевский кружок. На этом явлении стоит задержаться подробнее: оно позволяет рассмотреть, какие формы в контексте этой эпохи смогли принять прежде смутно осознаваемые прарусские духовные импульсы, какие семантические, стилевые потоки оказались в этот процесс вовлечены. Пожалуй, здесь впервые в русской истории деятелей различных художественных профессий объединила ясно осознанная задача поисков национальной почвы искусства (это касалось, главным образом, искусств изобразительных, пространственных). До этого не менее явственно такую задачу ставили композиторы Балакиревского кружка, некоторые из них сами целенаправленно записывали и изучали русский (а также восточный и западнославянский) музыкальный фольклор, вникали в суть народных эстетических идеалов. Все же конечная цель этих поисков мыслилась ими исключительно в виде их собственного музыкального творчества. В Мамонтовском же кружке само прикосновение художников к национальной почве получило новые измерения, выразилось в более широком спектре их деятельности. Здесь, по существу, происходило идейное и стилистическое формирование такого явления, как русский модерн; можно отметить немало параллелей со сходными процессами в других европейских национальных школах.

Стремление художника всячески развить в себе универсализм, творческую широту, проявить себя одновременно в живописи, в скульптуре, в книжной графике, в создании предметов интерьера, в архитектуре и монументальных росписях, в результате стать творцом художественно осмысленной, мифологически заряженной среды обитания человека – все это есть общие тенденции модерна; в Абрамцеве, однако, они получили очень своеобразное преломление. Когда художники европейского модерна в поисках универсальных, вневременных эстетических ценностей обращались к древнему искусству – к миниатюре рукописной книги, к изделиям старинных народных ремесел, к готическим пространственным построениям – то в их произведениях явственно звучала нота ностальгии по давно утраченному целостному мировосприятию, которое было способно родить великие стили предшествующих эпох. Нечто подобное можно наблюдать позднее и у петербуржцев, составивших основу «Мира искусства» – у К.Сомова, Л.Бакста, А.Бенуа. В противоположность этому, Абрамцевский кружок осознавал свою деятельность в контексте живущей, в настоящее время существующей художественной традиции, объединяющей как древнерусское каменное и деревянное зодчество, так и сегодняшнее народное искусство, образцы которого серьезным образом собирались и изучались.

Огромная коллекция предметов крестьянского быта, гончарных изделий, игрушек, фрагментов расписного и резного декора деревянных изб, образцов народного костюма, собранная в Абрамцеве из окрестных сел, стала для ряда художников источником неожиданных пластических идей, подсказывала и новые технические приемы, и новые изобразительные жанры. Обращение к технике изразца, мозаики, резьбы по дереву, выжигания, аппликации из разноцветных тканей и вышивки, создание керамической посуды и причудливых архитектурных фантазий в виде декоративно раскрашенных макетов – все это рассматривалось как новая ступень в развитии единой, непрерываемой народной традиции.

Определяющее атмосферу кружка игровое, театральное начало находило выражение и в постановках любительских спектаклей, оформляемых В.Поленовым, В.Васнецовым, И.Левитаном, К.Коровиным, М.Врубелем. Эти спектакли, как и организованная затем С.Мамонтовым Частная опера, сделали Абрамцево центром возникновения нового, более профессионально-ответственного отношения русских художников к декорационным работам; а специфически театральные пространственные решения отозвались, в свою очередь, в произведениях других искусств, в том числе и в архитектурных проектах. Само обращение к таким проектам В.Васнецова и В.Поленова – то есть художников, не связанных стереотипами узкопрофессионального архитектурного мышления – вело к новому существованию архитектуры в контексте изобразительных искусств. Отсюда ведет начало развитие так называемого неорусского архитектурного стиля. Не только черты традиционного рус-

ского зодчества, но и своеобразие его трансформации в изображениях на средневековой книжной миниатюре и иконе с их условной перспективой и условным цветовым строем – вот что определяет особенности многих проектов Ф.Шехтеля, Л.Кекушева, А.Щусева, С.Малютина, их затейливые, театрально-подчеркнутые формы. Напротив, небольшие церкви, выстроенные по чертежам В.Поленова, характеризуются особенной мягкостью, напевностью линий – то есть перенесением в церковную архитектуру категорий лирического, камерного искусства.

Была и попытка возродить в новых культурных условиях структуру цельного храмового пространства при росписи Владимирского собора в Киеве с участием В.Васнецова, М.Нестерова и М.Врубеля. /3/ Если она и не вполне удалась, то процесс предварительной работы привнес в искусство этих художников множество принципиальных находок. Именно в связи с киевскими росписями Васнецовым был разработан тип символически насыщенного, пластически богатого русского орнамента; далее, в акварелях Е.Поленовой растительный орнамент обретает свойства самоценного, своей внутренней жизнью живущего произведения искусства. И, далее – у А.Головина, М.Нестерова, М.Врубеля, И.Билибина, С.Чехонина – орнамент становится неотъемлемой частью структуры живописи; многие их произведения сплошь затканы стилизованными растительными формами, которые своей семантикой то вызывают многообразные культурно-стилистические ассоциации, становятся как бы путеводителями по стилям различных эпох, то, наоборот, погружают в мир природы, первозданности, внушают представление о неистощимых природных творческих силах.

М.Врубель, оказавшись в Абрамцеве уже с опытом работы над реставрацией византийских фресок, уже прошедший изучение монументальной живописи венецианского Возрождения, стал тем художником, кто с наибольшей яркостью смог в себе воплотить абрамцевский идеал художника-универсала.

Захваченный созданием небывалого синтетического языка искусства, который был бы соразмерен с масштабами воплощаемых художником образов Шекспира и Гете, рыцарской легенды и былинного эпоса, Врубель не мог оставаться в пределах одной живописи: ему нужны были пламенеющие стекла витража, храмовые стены, театрально-сценическое движущееся пространство, осязаемая трехмерность скульптуры. Сама станковая картина приобретает у него неожиданные свойства, идущие от монументальных видов искусства: так, врубелевскому «Богатырю» с его массивностью, ясно вылепленной объемностью форм становится явно тесно среди орнаментально-гобеленного пейзажного фона; фигура богатыря, будто сросшаяся со своим неправдоподобно-тяжелым конем стремится перешагнуть за плоскость картины. Стилизованность изображения здесь приводит не к упрощению образного строя, а, напротив, придает ему еще большую наполненность, напряженность.

Мамонтовский театр, где Врубель работал над эскизами декораций и костюмов, ввел в его творчество мир сказочных опер Римского-Корсакова. Здесь, в сфере русских волшебных и мифологических сюжетов, он, очевидно, нашел необходимый ему светлый противовес другой стороне своего творчества – демонической и фаустовской. Персонажи «Снегурочки» и «Садко» стали для Врубеля олицетворением поэтически-цельной языческой Руси; он не переставал снова и снова к ним возвращаться в своих акварелях, майоликовых горельефах и скульптурах, в декоративно-живописных панно. Известно, что художник по много десятков раз бывал на представлениях «Садко» и «Царя Салтана», вслушивался в многослойную фактуру оркестра, и, по его собственным словам, находил в оркестровых звучаниях источник тех мерцающих красок, тех невыразимо-нежных тонов, какими светятся его Снегурочка, Царевна-Лебедь и Волхова, его оцепеневшие, заколдованные пейзажи и таинственная морская глубина. /4/

С не меньшей пристальностью он вглядывался в удивительные формы природы: в игру перламутровой раковины, структуру цветка, изысканный рисунок инея на стекле. Вырастающее как бы на наших глазах царство сплетающихся трав и водяных струй начи-

нает жить своими собственными законами, оно как бы помимо воли художника кристаллизует в себе фигуры, из природы выросшие, ее непостижимую суть собой выражающие. Из густоты ветвей и сиреневых гроздьев, напоминающих друзы аметиста, появляется странное очертание – то ли девушки, то ли фантастического существа, воплощающего в себе всю хрупкость, женственность, одухотворенность, которыми уже дышал бесконечно разросшийся сиреневый куст. Природа наполняется возможностью роста и волшебных превращений: голубой цвет болотного цветка может окрасить выглядывающую из-за куста излучину реки, а потом вспыхнуть в голубых глазах Пана, который сам, кажется, только что возник из поросшего мхом болотного пня и готов снова в него обратиться. Органический и неорганический миры начинают проникать друг в друга; сам облик человека может то приобрести кристаллическую, граненую фактуру, то стать бесплотным, струисто-текучим.

Работая над вторым, неоконченным вариантом «Сирени» Врубель называл в письмах героиню картины Татьяной, этим желая подчеркнуть связь ее с веяниями культуры пушкинских времен; можно и в самой композиции уловить черты, сближающие ее с полотнами В.Борисова-Мусатова. Таким образом, духовные импульсы, идущие и от культур разных эпох, и от постижения живой природы соединяются у художника в одно неразрывное космическое целое, и такими же естественными природными формами становятся для него и узор восточного ковра, и угловатая, колючая пластика готического витража. Оттого так убедительна стихия чудесных превращений в его картинах, оттого такими органичными оказываются русские сказочно-эпические сюжеты для выражения его мирочувствия, артистически-утонченного и космически-обобщающего.

Еще одним художником, кто одновременно с Врубелем настойчиво искал путей мифологического преображения пейзажа – и на пространстве картины, и в нашем сознании – был А. Куинджи. Вначале он довольно быстро прошел этап академического романтизма, затем – социально-обостренного передвижнического восприятия пейзажа, а позднее сосредоточил все свои поиски в другой области – в области чисто эстетической, как может сначала показаться, а на самом деле – мировоззренчески-философской.

Совершенно особая цветовая и пластическая напряженность, заряженность энергией его картин придает им какое-то неожиданное измерение, будто бы не присущее вообще искусству живописи; невозможно это свести только к фиксации природных световых эффектов, какую усматривали у этого художника современные ему критики. Писали также о поэтическом преображении природы, об одухотворении ее художником, но результат такого преображения оказывался совершенно не похожим на одушевленные, взволнованные, человеческим голосом говорящие пейзажи Ф.Васильева или И.Левитана. У Куинджи ощущается иной, вне человеческих чувств находящийся источник напряжения; его природа производит впечатление чего-то объективно представленного, от художника не зависящего, и в то же время активно живущего своей, недоступной нам жизнью.

Вершины Эльбруса, то гаснущие в последних закатных лучах, то фосфорически светящиеся среди ночной полутьмы, кажется, вслушиваются в звучание небес, становятся проводниками неких таинственных токов между Землей и Космосом. Таким же погруженным во внутренний слух предстает и зимний лес с неуловимыми, переменчивыми тенями на мягком снегу, с пушистыми снежными шапками на ветвях, делающими деревья подобными фантастическим изваяниям. В наивно-простодушном пластике «Вечера на Украине» с белеными хатами, рассыпанными по склонам холма, есть что-то от народных примитивов, от стилистики украинских расписных клеенок, что само по себе было совершенно новым для живописи 70-х годов; однако и здесь все заливают томный, сгустившийся закатный свет, пробуждающий в природе неведомые, только в эти часы раскрывающиеся возможности. Здесь много общего с поэтическим видением Тютчева – в этой непознаваемости, зашифрованности, и в то же время явной внутренней осмысленности природных знаков. Временами природа у художника наполняется буйством стихийных, первобытных сил; царственная радуга перекидывается между тучами, которые то вспыхивают светоносными

красками, то наливаются устрашающей, грозной чернотой. Знаменитая «Лунная ночь на Днепре» поражает, казалось бы, ощущением полной гармонии, торжествующим совершенством картины мироздания, но эта гармония как-то несоизмерима с человеком; магическая красота этого пейзажа не впускает человека в свой мир, или, может быть, ждет от него какой-то глубинной внутренней трансформации.

Многие полотна Куинджи требуют и явного физического напряжения для глаза; они то слепят открытыми красками бьющего прямо в глаза заходящего солнца, то, наоборот, требуют всматривания в тончайшие, едва различимые градации тонов, чтобы уловить течение влажных воздушных струй, или чтобы углубиться в дали, наполненные какой-то неземной прозрачностью воздуха. Часто возникает впечатление, что нам открывается иная, не существующая на Земле природа, и при этом не покидает ощущение достоверности, объективности предстающего перед нами. Понятия о привычных формах сдвигаются: кроны деревьев начинают клубиться подобно облакам, и в то же время кажутся твердыми, словно вырезанными из цветного полупрозрачного камня; на стволах берез как бы открываются окошки, из них бьет свет текущих под корой древесных соков, а завораживающая повторность, полная неизъяснимого смысла ритмичность рисунка делает лес похожим на интерьер фантастического храма. Будто бы художник постоянно видит перед своим внутренним взором образ более совершенного, идеального пространства и стремится передать нам свое знание, а невозможность адекватно выразить его в земных формах придает такую неожиданность и такую страстность его художественным поискам – отсюда иногда такие парадоксальные, несочетающиеся краски, такая загадочная экспрессивность в застывших жестах древесных ветвей. Тот факт, что в течение почти тридцати последних лет жизни Куинджи работал одновременно над многими полотнами, ни одно из них не выставляя и не считая законченным, говорит о том же – что он не рассматривал их как выражение своих личных, субъективных ощущений, а мыслил их как знаки реальности, ему приоткрывающейся, и считал необходимым донести, как можно убедительнее выразить свой сквозящий взгляд на природу.

Рассмотренные примеры позволяют проследить некоторые из путей прорастания праруссиянства в формы профессионального творчества. Одни из них связаны, так или иначе, с использованием и переосмыслением традиционных, восходящих к народному искусству образов, элементов языка или жанровых признаков. Естественно, попадая в новый художественный контекст, они обретают новое, подчас совершенно неожиданное звучание. Каждая последующая эпоха и каждое формирующееся художественное направление по-своему распоряжаются словарем смысловых единиц и выразительных приемов, доставшимся от предшественников, находят и свои специфические, актуальные для себя мотивы для обращения к национальным истокам.

Другой путь ярко представлен творчеством Куинджи, в целом не связанным с фольклорной образностью (исключение составляют «Вечер на Украине» и еще несколько подобных ей картин). Здесь, однако, находит выражение то чисто праруссиянское оправдание вещественного, земного начала, что в прежние века отражалось в обожествлении природных стихий ¹⁵, в пронизывании всех сторон жизни мистикой языческих ритуалов, а теперь отлилось в творчестве художника в формы мифологизированного пейзажа, проявилось в раскрытии сквозящего, духовидческого взгляда на окружающую действительность. Не осталось и следа от «безотчетности, безынтеллектуальности» пантеистических наитий древних времен; напротив, Куинджи положил начало одной из весьма устойчивых, закрепившихся в русском сознании художественных традиций. Начатые им поиски живописного воплощения чаемого, мистически наполненного пространства имели продолжение как в творчестве его непосредственных учеников – Н.Рериха, К.Богаевского, так и, по-своему – у К.Петрова-Водкина, М.Чюрлёниса, позднее – у художников «Амаравеллы».

В целом можно сказать, что XIX век стал для России веком ясного осознания своего национально-культурного мифа, веком решающего прорыва на том пути, о котором писал

Д.Андреев (имея в виду не только развитие искусства, но более широкий процесс, включающий в себя также и формы общественного устройства, и эволюцию социально-этических понятий): «Меняются формы выражения; в качестве выразителей на историческую сцену выступают новые человеческие группы; от анонимных творцов фольклора и обряда задача мифотворчества переходит к мыслителям и художникам, к чьим именам поднимаются волны всенародной любви; но миф живет. Живет, углубляясь, наполняясь новым содержанием, раскрывая в старых символах новые смыслы и вводя символы новые – сообразно более высокой стадии общего культурного развития воспринимающих – во-первых, и сообразно с живым метаисторическим развитием самого трансмифа – во-вторых».

Под символами в данном случае можно понимать многие ряды явлений различных порядков. Внутри искусства символическим может стать даже самый малый элемент, вплоть до отдельного слова в литературном тексте, за которым во множестве сознаний закрепляется свой особый оттенок смысла, своя окраска – не принадлежавшая слову изначально, а постепенно закрепившаяся за ним благодаря своеобразному его употреблению писателями и поэтами. Эти смыслы, естественно, могут видоизменяться с течением времени и в зависимости от индивидуальных особенностей авторов. Например, характерные ориентальные интонации и гармонические обороты, типичные для композиторов «Могучей кучки», у композиторов следующего поколения – у А.Глазунова, В.Калиникова, С.Рахманинова – уже утрачивают свои функции обозначения именно Востока, а становятся частью их общего интонационного словаря (ярчайший тому пример – Второй концерт Рахманинова). Может быть и такое: какая-нибудь особенность, например, живописной фактуры, которой сам художник не придавал большого значения, или даже особенность, вызванная чисто техническими необходимостями – постепенно в сознаниях людей становится яркой приметой его стиля, начинает ассоциироваться с эмоциональным и образным строем этого художника, и в дальнейшем используется другими авторами уже в качестве символической. **6/** Зрелая, сформировавшаяся культура, таким образом, оказывается по всем направлениям пронизанной такими смысловыми нитями, из которых составляет неповторимая ткань духовного существования страны.

Есть и символы другого порядка, которые легче ощутить не только интуитивно, но и вполне осознанно. Символом может стать, допустим, отдельный литературный герой, воспринимаемый читателем целостно, во всем комплексе его психологических и мировоззренческих особенностей. Такой символ почти никогда не выходит за пределы одного художественного произведения, но может весьма активно существовать в пространстве массового сознания (тоже, разумеется, изменяясь во времени).

Зато из одного произведения в другое могут переходить некие архетипические образы, обнаружившие свою органичность, укорененность в культуре; зачастую за ними закрепляется устойчивое имя, и с каждым новым появлением они обогащаются новыми смыслами. Такова, например, Царевна-Лебедь: возникнув в сказке Пушкина из фольклорных источников, она здесь несет приметы затейливого и простодушного жанра устной народной сказки. В опере Римского-Корсакова этот образ уже входит в контекст его светлой пантеистической фантастики и его воплощений, вочеловечиваний сущностей колдовских, «тающих и ускользающих» (по определению композитора). Новый облик Царевны-Лебеди – затаенно-тревожный, полный смутного ожидания и робких, томительно-неясных предчувствий – создает Врубель. Несколько лет спустя врубелевская картина вызывает к жизни большое стихотворение А.Блока, совершенно самостоятельное по своему образному ряду, но наполненное теми же сказочными, прарусскими токами, на этот раз сплавленными с чисто блоковской, внутри его творчества сложившейся символикой. **7/**

Здесь назревает вопрос: а действительно ли это существенно для культуры, для страны в целом – отдельные художественные явления, их семантические, языковые составляющие, особенности художественной манеры и техники исполнения? Не есть ли все

это – элементы мелкие, незначительные при рассмотрении вопросов глобальных, мировоззренческих, вопросов исторических путей целых народов?

Действительно, элементы – каждый по отдельности – могут быть мелкими, но только до определенного момента. До того самого момента, когда из них силой таланта художника не сложится нечто новое – новый, не существовавший раньше, художественный образ, целостный и убедительный. Тогда и это целое, и каждая его составляющая, каждый его исток – переходят в некое принципиально другое качество, на другую ступень существования. Ведь всякий убедительный, самоценно-значительный художественный образ имеет потенцию стать для человека элементом жизненной философии, одним из тех ракурсов, в которых человек способен рассматривать явления окружающей его жизни. Множественность таких ракурсов, таких имеющихся в его распоряжении позиций – это и есть один из очень существенных признаков культуры – и отдельно взятого человека, и страны в целом. Это определяет их внутренние способности, их внутреннюю гибкость и широту. Следовательно, объем культурных ценностей, созданных данным народом и им воспринятых, прямо влияют и на качества этого народа; а объем художественных образов, которые человеком не просто приняты к сведению, а стали частью его самого – увеличивают и масштабы его личности. Оттого и каждый, казалось бы, узкий, внутривидовый эксперимент – языковой, технический, если он не остановился на стадии безрезультатного, школьного эксперимента, а привел к появлению новой интонации, нового поворота темы, нового цельного образа – оказывается вкладом в общую сокровищницу культуры, увеличивает для каждого из людей шанс услышать свое, неповторимое, только к нему обращенное слово.

III. Серебряный век

Появление в начале XX века оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» стало одним из доказательств того, что русский культурный миф достиг своего полного оформления, обрел неповторимые черты не только в деталях, в конкретных художественных находках, но и в целом, в своей иррациональной глубинной направленности. Сам автор мыслил эту оперу как свое итоговое произведение; можно сказать, хотя и с некоторой натяжкой, что «Китеж» подводит итог всему творчеству «Могучей кучки» – действительно, практически все образные сферы, к которым обращались композиторы этого объединения, так или иначе присутствуют в опере (за исключением только одной сферы – созерцательно-ориентальной). Монолитно-цельная и многомерная концепция этого сочинения заслуживает специального подробного исследования; я же здесь хочу остановиться только на одном моменте, на одной из особенностей центрального женского образа, для чего необходимо сначала обратиться к контексту всего творчества композитора.

В литературе о Римском-Корсакове не раз освещался вопрос о парности женских персонажей в его операх, в различных аспектах реализующей полярность характеров и мироотношений, что часто выражалось в сопоставлении бытового и фантастического; и о том, что в конце своего творчества композитор как бы развел такую пару по двум разным операм, выразив ее в образах Февронии и Шемаханской царицы. Мне это представляется иначе: именно в Февронии происходит соединение двух параллельных линий его поисков. С одной стороны, Феврония продолжает ряд эмоционально полнокровных, психологически углубленных характеров, представленный Ганной, Купавой, героинями «Псковитянки» и «Царской невесты». Есть и прямые интонационные и тематические реминисценции (особенно с «Царской невестой»). С другой стороны, некоторыми своими чертами, и чисто музыкальными, и сюжетно-драматургическими, Феврония завершает линию сказочных персонажей – Панночки, Снегурочки и Волховы.

Это проявляется, во-первых, в том, что все они предстают концентрированным выражением, персонификацией качеств того мира – полуреального, полуфантастического, стихийного – которым они порождены; явившись в окружении существ щебечущих и журчащих, они своим воплощением поднимают этот мир до уровня осмысленности, до его соразмерности миру человеческих чувств и идей. Точно так же и Феврония при своем первом появлении воспринимается до некоторой степени как воплощенная душа лесной «пустыни», она вбирает в себя все ее волшебные зовы и шелесты, выступает как бы от лица множества лесных жизней. Не случайно впоследствии А.Лосев, уясняя суть мифологического, как основы культуры и сознания, будет приводить текст этого первого монолога Февронии как своего рода первоисточник, свидетельство, в котором с максимальной яркостью выражена слиянность человека с природными силами.

Отмечу попутно, что сам поэтический текст оперы, написанный В.Бельским при участии композитора, представляет собой самостоятельную художественную и семантически-языковую ценность; возросший на интонациях, почерпнутых из различных пластов народного и церковно-книжного языка, этот текст создает их высокий стилистический синтез, и этим, в частности, выражает некий достигнутый уровень соединения славяноязыческого и христианского миропониманий. /8/

Вторая особенность, сближающая Февронию с Панночкой, Снегурочкой и Волховой – все они проходят момент преображения, изменения формы своего существования, и именно это событие становится эмоциональной кульминацией, лирическим центром каждой из этих опер.

Героиня «Майской ночи» пока лишь предсказывает свое будущее перерождение (этого мотива нет в повести Гоголя, он введен только композитором – «стану отныне я вольною рыбкой, вольною рыбкой кружиться в волнах»); это ее предвидение и окончательное ее расставание с миром людей вызывает бурный выплеск лирической экспрессии, впервые вносит в эту оперу настоящую страстность и пронзительность. В «Снегурочке» чудесное и хрупкое дитя Весны и Мороза тает, тем самым восстанавливая естественный природный миропорядок; силы ее жизни снова разливаются во множестве природных существ, начинают течь соками деревьев и трав. Композитором здесь передана предельная истонченность, обеспеченность ее облика и, одновременно, ее тихий молитвенный восторг, последний благодарный взгляд на оставляемый мир. По-новому этот процесс музыкально притворяется в «Садко»: перед тем, как покинуть свое телесное облачение и разлиться рекой, Волхова уже внутренне переродилась, почти утратила свои фантастические черты, и теперь представлена чарующе-нежной русской колыбельной, и только иногда напоминают о себе, подступают откуда-то из глубины отзвуки сумрачного морского царства.

И, наконец – преображение Февронии, на этот раз осмысленное в христианских традициях, как переход в вечную жизнь, где «царство новое нарождается, град невидимый созидается, несказанный свет возжигается», и, вместе с тем, преемственно связанное со многими волшебными, пантеистическими сценами композитора. Здесь Римский-Корсаков делает решительно новый шаг, изменяет угол зрения на происходящее: если в предыдущих операх мы (то есть зрители) видели все извне, глазами окружающих персонажей, то теперь преображение Февронии показывается изнутри, глазами самой Февронии – она не исчезает и не умирает, однако начинает трансформироваться, переходить в иное качество все пространство вокруг нее. Лес чудесным образом оживает, наполняется овеществленными символами райского, запредельного мира, становятся внятными пророческие голоса вещей птиц; сама Феврония, ее сознание проходит ряд удивительных ступеней, стадий духовного обновления, постепенно преобразуясь, подготавливаясь к вхождению в небесный град.

«Китеж» полностью принадлежит уже новому этапу русской культуры – этапу интенсивных поисков Серебряного века, для которого характерно некое новое ощущение бы-

тия человека в контексте духовных категорий, новое ощущение реальной жизни в контексте мифа. Невиданный для России расцвет искусства и вообще духовной жизни соединяется в это время с ощущением надломленности, какой-то деформации самой жизненной ткани, что часто проступает в словах современников:

«Наступающий конец мира веет мне в лицо каким-то явственным, хоть неуловимым дуновением, как путник, приближающийся к морю, чувствует морской воздух прежде, чем увидит море» (В. Соловьев).

«Какой-то невидимый плуг (...) разрыхлил современную душу не в смысле изнеможения ее внутренних сил, но в смысле разложения того плотного, непроницаемого, нерасчлененного сгустка жизненной энергии, который называл себя «я» и «цельной личностью».» (Вяч. Иванов)

«Что-то зреет, что-то таит в себе будущее. Все области культуры, даже обыденной жизни испытывают превращения. Сами души меняются: что-то бродит в них, что одни готовы назвать пороком, а другие – прозрением и предчувствием лучшего». (А. Топорков)

Вот еще одно свидетельство духовной атмосферы времени; здесь отзвуки философско-эстетических воззрений Р.Вагнера и В.Соловьева, и, возможно, неосознанное ощущение жизни затомисов проецируется на некоторое абстрактное, далекое, но безусловно земное будущее:

«В новых формах жизни будет так же, как и в старых, жить вечно эволюционирующая душа человечества, разве только еще более тонко понимающая и еще более утонченно чувствующая. Наука, искусство, мистика – три величайшие силы социального прогресса – не могут исчезнуть внезапно без остатка и без причины внутренней (...). Наоборот, именно в будущем обществе эти силы достигнут небывалого до сих пор развития и напряжения. (...) Возможно даже, что центр тяжести в соотношениях этих сил переместится из области идей в сторону чувств, то есть в сторону искусства, и тогда мир будет поражен ослепительным сиянием новой красоты. Можно быть уверенным, что новая, неведомая жизнь будущего несет нам (...) также и новые права и новую социальную роль искусства. (...) Артисты будут поистине пророками и жрецами – вещателями внушений внутренней Мировой Души.» (Д. Имградт)

Впрочем, высказанные здесь положения об особенностях и задачах искусства будущего в значительной мере были приложимы и к времени настоящему, то есть к самому Серебряному веку.

Стремление ко всеобъемлющим, космическим обобщениям, и в то же время внимание к тончайшим оттенкам эмоциональной жизни художника, а также к его самоценным внутрихудожественным поискам; желание вобрать и осмыслить многовековой культурный опыт человеческой цивилизации, и, с другой стороны, вернуться к изначальному, наивно-чистому мироощущению, к эстетическим и мировоззренческим категориям «детства человечества»; иррациональное чувство катастрофичности, ущербности настоящего этапа мировой и отечественной истории, и, вместе с тем, безотчетно-радостное восприятие реального потока жизни – все это, сочетаясь в самых немыслимых комбинациях, породило широчайший спектр идейных и стилевых выявлений в искусстве этого времени. Бывало, что из сближения полярных тенденций необъяснимым образом возникал убедительный, художественно цельный результат: так, рафинированность изобразительного языка в соединении с титанизмом образов создавали ощущение странной, хрупкой гармонии в графическом цикле К.Юона «Сотворение мира», или в некоторых картинах К. Богаевского (в особенности из его серии, живописующей мифологический планетарный «Золотой век» – «Корабли», «Утро», «Классический пейзаж»). Подобными же качествами обладает и все позднее творчество Скрябина, которому удалось «соединить наивысшую утонченность с наивысшей грандиозностью».

Одной из существенных черт и русской и всей европейской культуры этого времени (распространившейся и на весь XX век) явилось то, что сами художники стали активно участвовать и в теоретическом осмыслении жизни, в осмыслении современной духовной ситуации и собственного творческого процесса. Вяч. Иванов, А.Белый, М.Волошин, А.Бенуа и многие другие в поисках исторических аналогий и универсальных культурных шифров нередко обращались к опыту Античности и европейского Ренессанса; оказывались востребованными и возрожденческие представления о человеке и его месте в мироздании, о внутренней полярности человеческой природы, об «аполлонической» и «дионисийской» ее сторонах. Осознание назревающей необходимости синтеза различных философских и религиозных учений, в связи с этим и аналитического проникновения в их глубины, поиски внутренних связей между принципами религиозного, научного и художественного миропознания – все это также могло находить опору в ренессансном опыте.

«Итальянское Возрождение возникло в коллизии двух традиций, классической античной и романтической средневековой. Высшие достижения его рождены в столкновении средневековой легенды, пронизывающей своим ароматом всю жизнь до мельчайших ее разветвлений, с далеким сияющим идеалом классической красоты и завершенности. И не такова ли судьба всякого возрождения?» (П. Муратов)

Здесь, что очень характерно, вычленение в целостной европейской культуре линии христианской и нехристианской вовсе не сводится к противопоставлению духовного и недуховного; Серебряный век делал акцент именно на богатстве разнородных традиций и потенциальной множественности вытекающих из этого путей исторического и культурного развития.

В русле этого направления мысли была написана и статья В.Розанова «Как святой Стефан порубил «Прокудливую березу»...»; эту статью можно назвать манифестом прароссианства (хотя самого этого термина здесь еще нет). Обнаруживая ясное, почти в духе «Розы мира», понимание многосоставности русской культурной традиции, ее обусловленности и византийско-православными и более древними, языческими корнями, Розанов сопоставляет (несколько полемически) характеры этих двух духовных сфер, выявляет универсальное, истинное зерно мировосприятия древних славян:

«... «Поклонялись» луне и лесу – что же и может обозначать другое, как что и «луна» и «лес» им представлялись живыми и одушевленными, но зачарованными и зачаровывающими? (...) В человеке, его фигуре, его душе дан «последний чекан» природе, но уже и до человека все вещи тоже «чеканились», – и во всех их, много ли, мало ли, проступала будущая окончательная форма, т. е. все стремилось к человеку, все очеловечивалось заранее. Древний так называемый язычник, вот, например, эти зыряне, и прозирали «лицо» в окружающих предметах и явлениях, видели «лицо» солнца, «лицо» луны, «лик» звездного неба (...). И они не фантазировали, а просто душа их, еще не износившаяся в истории, представляла, так сказать, более восприимчивую, тоньше восприимчивую фотографическую пластинку для отражения природы, нежели, например, наша душа, душа современного человека, какая-то резиновая, мертвая и загрязненная (...). Было утро человечества, – и был утренний взгляд на все, этот свежий, этот чистый, этот благородный и необыкновенно здоровый взгляд...». «...От солнца все растет, и оно святее всего; «святее» не в нашем смысле, вот чего-то старенького и ветхонького (...), а «святее» в смысле более верховного могущества, – могущества более изначального и независимого. Вы видите – совсем другая категория святости: это не «святость» мощей, которые лежат, а «святость» солнца, которое движется и от которого все тоже движется, растет, расцветает, приносит плоды. (...) Это – поклонение генерационному, родовому началу мира, той тайне всего живого и высшего, по которой в нем ничто не появляется вновь и самостоятельно, ничто не существует одиночно и независимо, а все связано со всем, все растет из всего и целый мир является как бы мировым деревом, где есть смерть частей и нет и никогда не будет смерти целого». «Вечное – вечно, а ложь сама в себе умирает. Уберите из жития эти «говоры стихий», и что от него останется? (...) «Вечное – вечно»: сказка убрала житие святого, и по присутствию «милых

призраков» новые христиане любовно начали читать «жития» святых. Без них, т. е. в конечном анализе без той же «Прокудливой березы», из них вылетел бы дух, смысл, милое и прекрасное. Знаете ли, что церковь, порубившая «вечные древа», только и живет веточками их же? Не будь внесено их в храм христианский – ему нечем было бы и вздохнуть».

То, что полемично и четко сформулировал Розанов, ощущалось к тому времени уже многими. Сказался опыт всего XIX века русской культуры – опыт «Снегурочки» и сказок Пушкина, опыт накопления и осмысления исторических, этнографических, археологических фактов. Языческая струя культуры осознала себя окончательно и вырвалась на поверхность – в скульптурах С.Коненкова, в живописи Рериха, в «Весне Священной» И.Стравинского и ряде «скифских» сочинений раннего С.Прокофьева, в причудливом мифотворчестве А.Ремизова, в поэзии Н.Клюева, С.Городецкого, В.Хлебникова. Это только самые явные, самые прямые проявления «язычества» и «скифства»; тех явлений, в которые так или иначе проникают горячие струи непосредственного, живого прароссианства, можно назвать неизмеримо больше. Языковые формулы, поднимающиеся из древних пластов культуры, соединяясь с необозримым семантическим богатством и словесной изощренностью Серебряного века, рожают своеобразнейшие, драгоценные интонационные сплавы в стихах С.Есенина, М.Цветаевой, М.Волошина, О.Мандельштама. Прароссианская увлеченность зримой стороной мира ясно видна в особенностях русского импрессионизма, не столько рафинированного, пресыщенного, сколько многокрасочного и бодрого (К.Коровин, Н.Тархов, И.Грабарь), в языке и эмоциональном тоне художников, обращавшихся к русской истории и народной жизни (А.Архипов, Ф.Малявин, Б.Кустодиев, К.Юон, А.Рябушкин), в безудержно-ярких, «варварских» картинах «Бубнового валета».

Сформировавшийся у художников этого объединения так называемый стиль неопримитивизма (к нему можно, до некоторой степени, отнести и творчество М.Шагала, М.Сарьяна, П.Кузнецова, отчасти – Н.Сапунова и С.Судейкина), при своей кажущейся, иногда, упрощенности, является перекрестком многих разнородных влияний – здесь и древнерусская фреска, и крестьянский и городской изобразительный фольклор, и множество явлений восточного искусства, и живописный опыт П.Сезанна, П.Гогена и А.Матисса. Это сказывается не только в самом изобразительном языке, но и в особом духе наивной обрядовости, мистериальности, наполняющем произведения этих художников. Когда некоторые из них (Н.Гончарова, М.Шагал) обращаются к евангельским сюжетам, то и эти сюжеты предстают архаизированно, как бы глазами человека, не прошедшего еще европейских путей духовной эволюции, мыслящего некими патриархальными категориями. В этом можно усмотреть не размывание христианского мифа, как такового, а, скорее, наоборот – выявление его универсальной сути, распространение этого мифа на более широкий контекст, объемлющий и внеевропейские, и древние, дохристианские культуры (здесь снова возникает параллель с Гогеном). Сходными процессами можно объяснить и стилистику раскрытия православных образов у Рериха, в том числе в его церковных росписях и мозаиках.

Вообще, особое внимание художников именно к стилевым, языковым параметрам своего творчества есть признак определенного возрастного этапа национальной культуры, когда она осознает – и уже не в лице единиц, а в лице множества художников – необходимость построения основы, универсального словаря искусства, на котором будет строиться его дальнейшее развитие.

«Как дети в мудром таинстве игры бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории, так русские художники невольно и почти бессознательно, одним творческим инстинктом увлекаемые к игре стилями и формами прошлых веков, обобщают и резюмируют столетие европейского искусства». Так М.Волошин определил суть стилистических поисков художников объединения «Мир искусства» с их интересом, в первую очередь, к освоению западноевропейского культурного опыта. Не прошли мимо их внимания и древнерусские и византийские источники.

Яркий пример тому – творчество И.Билибина; в формировании его индивидуально-го языка свою роль сыграли также средневековая и ренессансная европейская гравюра, японская ксилография и, позднее, орнаментальность арабского искусства. При своем тяготении к миру чудесного, волшебного, Билибин в то же время стремится закрепить этот мир в четких, выверенных формах, создать устойчивый изобразительный канон, в котором художник не вуалирует, а, наоборот, всячески подчеркивает свою связь с уже существующей, сложившейся иконографией, с узнаваемыми композиционными построениями. В таком сочетании рационально-продуманного стилетворчества с обращением к источнику сказочно-му, к мифологической сердцевине национальной культуры, можно увидеть глубокую связь с характером народного искусства, где индивидуализация, романтическая окрашенность образов присутствуют подспудно, но на первый план всегда выходит как бы безличностная стихия орнамента, стихия устоявшихся, но постоянно варьируемых форм.

В другом аспекте мифологизм в соединении с рациональной выстроенностью пластического языка предстает у К.Богаевского. Взгляд на пейзаж сквозь призму различных художественных манер, использование и трансформация структурных элементов множества живописных стилей является у Богаевского лишь способом с разных сторон, в разных ракурсах рассмотреть главный и единственный объект своего творческого осмысления; сам же этот объект вырастает в нечто более масштабное, чем смена веков и стилей – это сама Земля в ее надвременном существовании, Земля, непрерывно создающая свой непостижимый для человека миф, где накапливается память и о геологических эрах земной истории, и о бесчисленных племенах и цивилизациях, прошедших по ее поверхности. В такой эпичности, надмирности взгляда чувствуется преемственность художника с его учителем А.Куинджи; однако к интуитивному, внутреннему постижению сущности природы здесь прибавляется интеллектуальная, анализирующая работа. Лики Земли становятся концентрированными выявлениями эстетических идеалов и мироотношений многих сменяющихся культур, и одновременно они вещают некую над-историческую, над-человеческую правду.

Отношение к природе как к силе, способной к глубинному контакту с душой человека, к животворному на нее воздействию окрасило в неповторимые тона все искусство Серебряного века; усиливается в это время и интерес к пантеистическим прозрениям Ф.Тютчева и А.Фета. Природа то наполняется всем разнообразием, всей напряженностью человеческих переживаний (в музыке Рахманинова, в стихах и прозе Бунина, в живописной и стихотворной лирике многих авторов), то оборачивается своей первозданной стороной, пытается произнести свое собственное, начальное, до-человеческое слово (в «Пузырях земли» Блока, в пейзажах Рериха, в Десятой сонате Скрябина, во вступлении к «Весне Священной»). Совершенно особое ощущение скрытых природных токов выражено во многих рассказах Б.Зайцева, который более чем кто-либо другой умел улавливать существование стихий и передавать состояние раскрытости души перед их излучениями («Сон», «Север», «Океан», «Миф», «Земля», «Тихие зори», «Аграфена» ...).

Осознание природы с ее глубоко гармоничными, осмысленными внутренними ритмами как антитезы наступающей механистичной цивилизации (такое осознание обозначилось уже в самом начале века – например, в рассказе Бунина 1901 года «Эпитафия»), а также как антитезы пресыщенной, замкнутой в себе культуре стало подчас определять не только творческие устремления, но и сам образ жизни деятелей искусства. Именно желанием прикоснуться к изначальным, незамутненным источникам творчества было вызвано хождение П.Кузнецова на Восток, в глубь диких заволжских степей, его приобщение к жизни кочевых степных народов.

Более многосложную задачу ставил перед собою Н.Рерих, уже в начале 10-х годов задумывавший путешествие в Гималаи и Индию. Тот глубинно присущий русскому сознанию миф о Востоке, что рождал удивительные, новые пространства открывающие, интонации в музыке Римского-Корсакова и Бородина, был Рерихом развит и выведен на качественно новую ступень. Представление о Евразии как о колыбели мировых религий, ис-

куств и духовных откровений, философских систем и этических заповедей, внушило художнику мысль проследить древние пути переселения народов, выявить азиатские истоки и русской, и общеевропейской культуры – в аспекте религиозном, этнографическом, лингвистическом, художественно-стилевым. Если Рерих и был единственным, кому удалось позднее осуществить такую экспедицию, то в самом этом замысле он не был одинок: примерно в это же время и с теми же целями намеревались пройти гималайскими маршрутами и М.Волошин и М.Сарьян.

Все творчество Рериха – и первого, русского, периода его жизни, и индийского – постоянно находилось под действием двух определяющих его разнонаправленных сил. С одной стороны – стремление проникнуть в таинственную суть легенды, эпоса, осознать сам характер мифологического ощущения мира, передать неповторимый аромат далеких времен, времен зарождения национальной силы и самобытности. С другой же стороны он стремился основать свой русский миф на фундаменте точных исторических и археологических данных, с опорой на приемы исторически существовавших художественных стилей. Ему удалось создать некоторую форму взаимодействия, взаимного обогащения этих сил, построить особый род картины, в которой воссоздание архаичности самой творческой задачи сочетается с достоверностью отдельных форм и, разумеется, с современным, обостренным эмоциональным строем. А найдя, нащупав эту единицу, этот элемент создаваемого им мифа, Рерих стал развивать свои поиски вширь, охватывать все новые и новые темы и исторические периоды, привлекать для воплощения своих образов все новые и новые стилиевые ресурсы.

Палитру художника стали обогащать приемы иконописи и мозаики, цветовой строй ярославских и новгородских фресок, композиционные построения раннего ренессанса и китайских свитков; можно здесь найти реминисценции готического витража, пещерных росписей Аджанты и прямые пластические цитаты из Эль Греко, Дюрера и Рафаэля. В его творчество постепенно входят русские былины и скандинавские саги, эпоха каменного века и языческого славянства, мир степных кочевников, варягов и викингов, сказания о русских святых и апокрифически преобразованные библейские сюжеты; появляется многогранный, многоаспектный образ средневекового города, возникают символы целых культурных эпох, выражаемых в творениях архитектуры – в древних русских монастырях, в аббатствах, рейнских замках и готических соборах. Рерих соприкасается с художественными мирами Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, обращается к пьесам Лопе да Вега, Ибсена, Метерлинка, к «Руслану» и «Скупому рыцарю», к русским летописям и «Слову о полку Игореве».

Все яснее в его сознании складываются очертания неразделимой, целостной общечеловеческой культуры; в разных веках и у различных этносов он обнаруживает общие, универсальные космогонические основы и общие идеалы красоты, которыми объединяется всякое духовно наполненное творчество, поверх различия религий, эпох и стилей. Пафос построения универсального языка искусства, синтезирующего все предшествующие достижения, заставляет Рериха опираться на все более широкий круг мифологических, философских, художественных явлений. Он вбирает и по-своему преломляет и синкретизм искусства первобытного человека, и мистериальное сознание средневековья, отражает дух русского Севера и Монголии, Эллады и Египта – пока, наконец, творчество его не наполнилось образами и мифологемами Индии, буддийского мира, Японии, Китая.

Есть и другой пласт его живописи, где художник, наоборот, пытается отстраниться от всякой семантики, оказаться как бы вне всякой человеческой культуры. Картины Земли, будто только что освободившейся от ледникового панциря, с озерами, впервые увидевшими густую синеву неба, внушают ощущение особой чистоты и свободы – как будто история цивилизации еще не начиналась, и перед нами множество еще не пройденных, не опробованных дорог. Какие-то из этих предчувствуемых путей – как реально бывшие, так и неосуществленные – могут воплощаться у Рериха в обликах природы; здесь через пла-

стику линий и цветовой строй могут напрямую выражаться этические категории, подсказываться различные типы мировосприятий.

Иногда встречаются у него и полотна, которые можно назвать психологическими пейзажами в привычном для нас значении этого слова (например, декорация к финалу «Пер Гюнта» или совершенно левитановская по духу «Ладоба»). Но большая часть пейзажей увидена не глазами человека, прошедшего через психологизм XIX века, а словно рассказана самой природой, чуткой к собственным внутренним движениям, но во все вкладывающей иной, непонятный для нас смысл. Камни здесь могут говорить глухим, тайным языком камней, облака изнутри чувствуют налившуюся в них тяжелую влагу. Язык Земли побуждает человека расширить доступную ему сферу ощущений, превзойти привычные, сформированные европейской культурой, способы познания мира. Сами географические области Земли становятся художественно постигаемыми величинами: свою внутреннюю энергетику и свой, органичный для них стиль воплощения выявляют валдайские холмы и озера Карелии, Фудзияма и Альпы, пустыня Санта-Фе и Большой Каньон. Каждый тип ландшафта передает свой неповторимый и необъяснимый поток смыслов, потенциально готов родить собственную мифологию.

Совершенно естественным образом такое восприятие Земли привело Рериха к вершинам Канченджанги и Эвереста. Все та же присущая человеку жажда неизвестных пространств – и духовных, и физических – что когда-то толкнула юношу Куинджи на попытку построить летательный аппарат, а позднее заставляла его долгими часами всматриваться в ночное небо – теперь привела его ученика в величайшую на Земле горную страну. Там, казалось, пала еще одна преграда между глазом художника и сутью земного вещества. Внутреннее свечение снеговых куполов и завораживающий ритм изгибов земной поверхности на его картинах говорят о живой, мыслящей душе гор, о неисчерпаемом духовном наполнении, готовом открыться всякому внимательному взгляду за видимыми предметами. Прикосновение к этой тайне вызвало к жизни поражающую интенсивность творчества: едва ли не в каждом из многих сотен его гималайских этюдов содержится в зародыше какой-то новый живописный стиль, угадывается особый, нигде больше не повторяемый, художественный подход. Горные цепи то парят в надземном пространстве, являя собой некое облегченное, истаивающее состояние материи, то затвердевают в каменно-весомом, плотном веществе, в экспрессии скальных складок и разломов. Цвет в условиях разреженной атмосферы становится по-особенному горящим, ликующим и звонким; в другие моменты все погружается в вибрирующую, зацветающую пелену, в сияние и певучие переливы просветленных, невыразимо-нежных тонов.

Есть среди гималайских этюдов ряд совсем особых: они ослепляют мощной, напряженной интенсивностью света, формы скал на них то напоминают огненные протуберанцы, то вызывают ощущение какой-то искаженности, прорыва трехмерного пространства, преодоления его законов. Может быть, лучи из тех же трансфизических слоев чувствовал в себе и Д.Андреев, когда писал про «мир, просвечивающий внутреннему зрению сквозь те высокотемпературные зоны, которые объемлют нашу планету на большой высоте. (...) Обитающие там стихии столь огромны и столь чужды нашему душевному складу, что понять их сущность чрезвычайно трудно. Они светлы, но опаляющим, грозным светом. Только уже взошедшему на исключительную высоту человеческому духу возможен доступ в их миры».

IV. Реалии XX века и задачи, вставшие перед искусством

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, мне хотелось бы еще раз прояснить некоторые параметры моей работы, объяснить принцип отбора тех явлений, которые становятся предметом рассмотрения. Напомню, что основной темой моей работы является вопрос о формах проявления в искусстве праруссиянства, то есть такого его качества, ко-

торое, идя от древнейших пластов русской культуры, определяет его национальную идентичность, самобытность. Но, поскольку в вопросе о самом присутствии этого качества нет и не может быть общепризнанных, четко формулируемых критериев, поскольку вопрос этот каждый раз решается на интуитивном уровне, то никто не может быть свободен и от субъективных, вкусовых факторов; это, естественно, сказывается и на моем выборе примеров. Кроме того, я почти полностью исключаю те явления, где праруссианская тенденция выявлена, на мой взгляд, недостаточно отчетливо, неубедительно или эклектично – в поле моего внимания остаются только образцы стилистически оформленные и художественно бесспорные. Наконец, есть огромный круг явлений, которые мною почти не рассматривались не из-за недостаточной выявленности национального характера, а по прямо противоположной причине. А.С.Пушкин и Л.Н.Толстой, композиторы «Могучей кучки» и мастера русского лирического пейзажа, творчество В.Сурикова, С.Рахманинова, И.Бунина, М.Цветаевой, и многое, многое другое – все эти явления, конечно же, требуют самого серьезного и подробного исследования в свете настоящей темы, однако именно значительность и самоценная сложность каждого из этих явлений побудили меня полностью отказаться здесь от их рассмотрения.

Теперь, переходя к обзору искусства послереволюционного периода, я должен сказать, что к названным уже факторам, ограничивающим, суживающим круг рассматриваемых явлений, прибавляются еще несколько дополнительных факторов.

Представление о XIX веке уже давно, в целом, сложилось. Изданы собрания сочинений поэтов и писателей, изданы альбомы, позволяющих видеть творчество многих художников в достаточной полноте, существует искусствоведческая литература. По отношению к XX веку такой полноты и объективности обзора, конечно, быть не может. Еще более существенно другое: в XX веке коренным образом изменилась как вся фактура жизни, так и фактура художественного процесса, формы его проявления. Одни области искусства, имевшие первостепенное значение для XIX века, отошли в тень; появились жанры и виды творчества, либо не существовавшие раньше, либо не рассматривавшиеся раньше в качестве серьезных культурных явлений. Однако к настоящему времени далеко не ко всем из этих явлений установилось должное отношение со стороны исследователей; по многим из них я вообще никогда не видел серьезной, анализирующей литературы. Соответственно, и свои выводы я могу делать почти исключительно на основе собственных наблюдений и впечатлений, почти без опоры на искусствоведческий опыт. К этому еще нужно прибавить разбросанность, незафиксированность, текучесть современного художественного процесса – когда, скажем, какая-нибудь мелькнувшая на выставке картина, остановившая внимание, оставившая ясное, цельное впечатление – может затем навсегда исчезнуть из поля зрения, и в памяти не сохранится даже имени автора (все это, разумеется, имеет значение не только для меня одного, это сказывается на ощущении культурного пространства каждым человеком). В этих условиях роль фактора субъективного, вкусового возрастает многократно, по сравнению с оценкой XIX века, с его, в целом, уже устоявшимися, общепризнанными ценностными приоритетами. Я поэтому ни в коей мере не настаиваю на объективности тех акцентов и предпочтений, которые будут отражены в моем дальнейшем тексте.

В любом случае мой обзор явлений послереволюционного искусства охватывает лишь маленькие фрагменты той целостной картины, которую когда-нибудь целиком смогут увидеть историки культуры. Я, кроме того, счел правильным полностью отказаться и от хронологического принципа изложения, и рассматриваю почти все столетие целиком, без деления на отдельные этапы. Конечно, это грозит существенными сдвигами в оценке явлений, но это же и позволит разглядеть некоторые общие тенденции и перспективы.

Не скоро еще сложится целостное, общепринятое представление как о самом XX веке, о его месте в истории цивилизации, так и о задачах, вставших в этом столетии перед искусством. Роль XIX века более ясна: для России он был временем вхождения в общеевропейский контекст; временем поисков основы для национальной культуры европейского типа. Русское искусство должно было найти формы взаимодействия принципов христиан-

ской цивилизации и своего древнего культурного мифа, и оно эту задачу выполнило. Разумеется, задача эта не из тех, которые могут когда-либо потерять свою актуальность: и в XX веке, и, несомненно, в будущем усилия художников одной из своих сторон будут направлены к более полному, каждый раз новому раскрытию сущности национального характера, национального мифа.

Но XX век поставил перед всем человечеством и совершенно новые вопросы; с невиданной остротой встали они и перед русской культурой, практически все XX столетие превратив в столетие борьбы культуры за свое существование и за существование – духовное и физическое – самой России.

Таков, конечно, сегодняшней взгляд – не с исторической дистанции, а изнутри. В будущем, вероятно, сместятся акценты и в понимании исторических событий, и в оценке явлений современного искусства. Если, например, в современном сознании широко распространилось воззрение на русский XVII век как на некий идиллический век свободного цветения национального духа, то таким же мифологичным наверняка будет и взгляд на XX век из будущего. Выветрятся из памяти реальные исторические ситуации и психологические коллизии нашего времени, полностью отойдут в прошлое те явления современной нам культуры, что не выдержат испытания временем, в поле внимания потомков окажутся лишь шедевры – тогда и представления их о нашей жизни станут, может быть, напоминать представления того человека, который захотел бы судить о быте и повседневной жизни итальянцев XVI столетия на основании картин Рафаэля. Но, с другой стороны, и за историей, и за искусством XX века, наверное, тогда откроются такие смыслы, которых мы сейчас не можем предугадать.

Пока же приходится признать: XX век был временем смертельных опасностей, грозивших национальной истории. Перед искусством встала более значительная, более конкретная, чем когда-либо раньше, историческая задача: не допустить самораспада народа и его культурной адекватности. Искусство оказалось одной из реальных, определяющих историю, действующих сил; именно зрелость, сформированность русской культуры, как я постараюсь показать, определила собою тот факт, что Россия не прекратила своего существования в ходе событий XX века, искусство тем самым выполнило свою спасительную миссию.

Можно при этом совершенно абстрагироваться от вопроса о том, чем же на самом деле является Россия в мировом масштабе – является ли она, как считают одни, страной, изначально долженствующей оказывать влияние на ход мировой истории, определять его направленность, или же, как утверждают другие, она ничем таким не является, а представляет собою лишь частный, и притом не самый интересный, исторический случай. Сам этот вопрос не имеет отношения к вопросу о выполнении искусством своей задачи. Ведь каждый человек, независимо от масштабов его дарований, стремится как можно полнее реализовать свои способности; а если над самой его жизнью нависает опасность – напрягает все свои силы ради сохранения собственной жизни. И в этом он, разумеется, прав, поскольку жизнь каждого человека является абсолютной, неповторимой ценностью, она незаменима и единственна. Точно так же и всякий народ – он и может, и обязан максимально выявить свои внутренние потенции, сказать о себе в полный голос, и масштаб данного народа при этом никакого значения не имеет.

Многие из трагедий, обрушившихся в XX веке на Россию и на человечество, предвиделись художниками Серебряного века; об этом они говорили с пафосом, но, пожалуй, без особенно серьезного страха – или, можно сказать, с некоторой эстетизацией своего страха. И все же многим из них позднее пришлось и реально участвовать в катаклизмах русской истории, собственными силами доказывая способность культуры к выживанию. И если в прежние века народ, повинувшись внутреннему инстинкту, «оберегал слабые грядки прароссиианства от вытаптывающей поступи воинствующей церкви», то теперь опасность пришла с другой стороны, она выросла в недрах самого народа, она грозила и самой церкви и всему достигнутому в России уровню культуры, но опасность эта по своей природе

была той же самой. Новая революционная власть, переняв свойства и старой власти и старой церкви, стала утверждать свою правоту как нечто единственное и для всех обязательное – как это делала когда-то православная церковь «в силу (...) присущей историческим церквям, с их ущербной узостью, потребностью утверждать свой религиозный аспект мира как единственную и универсальную истину, исключаящую самую возможность существования других». Подобно св. Стефану, который «ради упрочения своей проповеди (...) пожелал разрушить главную кумирницу и срубить Прокудливую березу», так же и революционная власть – ради укрепления в народе научного мировоззрения и классового взгляда на исторический процесс – пожелала уничтожить духовенство, дворянство, купечество, крестьянство, а заодно и весь сложившийся бытовой и психологический уклад жизни, а также свободные искусства, философию и религиозную жизнь. Нельзя здесь не увидеть все то же, имеющее давнюю историческую традицию, несоответствие между уровнем мышления власти и уровнем внутренней сложности тех реалий, которые власть хотела себе подчинить.

Начались долгие десятилетия противостояния культуры и государства – противостояния, в котором так или иначе, осознанно или неосознанно, участвовал и каждый художник, и просто каждый образованный человек. «Вытаптывающая поступь» нового государства теперь была направлена не против элементов язычества, как в прежние века, а против всего, что плохо укладывалось в материалистическую картину мира. Под таким углом зрения становится понятной не только борьба власти со всем, что могло выглядеть политически двусмысленным, но и, например, ее борьба с совершенно безобидными, на наш сегодняшний взгляд, сказками К.Чуковского. Казалось бы, чем они могли быть опасны для государства? Но опасность была, и совершенно реальная: ведь сам тип мышления, проявлявшийся в этих сказках, их озорная и парадоксальная логика, проникая в миллионы детских сознаний, становясь для них естественной – подрывали самые основы другой, официально утвержденной логики, тяжеловесной, безапелляционной и плоской, которую государство хотело сделать обязательной для всех своих подданных.

Еще большее значение имели те разрушающие тенденции, что возникали в сознаниях без всякого специального нажима со стороны власти, что прорастали сами собой, в силу естественного хода вещей. Продолжают они оказывать влияние на каждого человека и сейчас – и у нас, и во всем мире. В первую очередь это связано с общим научным и техническим прогрессом и вытекающим из этого новым самоощущением личности в индустриальном и постиндустриальном обществе.

«Психика людей, повседневно работающих в технике, над техникой, с техникой, приучается ко всему на свете подходить с критерием практической полезности. Если человек не сумеет сам заметить эту опасность, если он не отгородит глухой стеной ту сферу своей жизни и деятельности, где властвует техника, от остальных сфер своей жизни и души, он превращается в духовного калеку, духовного импотента, духовного слепца. Нет лучшего способа угасить в себе проблески чего бы то ни было духовного; нет более верного пути к выхолащиванию психики от понимания искусства, от любви к природе, от тяготения к религии, от тоски по мировой гармонии, от жажды любви. (...) Развитие техники неизбежно, неотвратимо и оправдано потому, что без него невозможно ни объединение человечества, ни установление того всеобщего материального уровня, который достоин человека. Но горе тем, кто позволил технике властвовать над своей душой».

Не удивительно, что новая власть придавала такое значение культивированию в «народных массах» того комплекса чувств, который был связан с изучением и освоением техники, с удивлением перед ее могуществом, с гордостью за технический прогресс в нашей стране. Помимо чисто политического, пропагандистского эффекта (когда индустриальные достижения выдавались за доказательство преимуществ социалистического строя перед капиталистическим) огромное значение имело и то, что внимание и интересы «масс» переключались из сферы духовной (в самом широком смысле) в сферу практическую, обездушенную, утилитарную.

Именно здесь и проходил главный фронт в той многолетней войне, которую культура вела против государства, предъявляющего свои права на все сферы жизни. Усилия всякого честного писателя, артиста, художника, всякого не желающего профессионально деградировать человека в любой области творчества были направлены, в конечном счете, на то, чтобы в противовес тенденциям к обезличиванию и унификации сознаний утверждать вечные, коренные человеческие ценности, утверждать неповторимость каждой индивидуальной жизни и ее право на собственный, неунифицированный внутренний мир. Искусство старалось взять под свою защиту все органичное, все естественно присущее человеку: его врожденный артистизм и духовную устремленность, личное достоинство и его связь с многовековыми культурными корнями. Отошло в прошлое противостояние христианской догмы и основ языческого мирозерцания; напротив, теперь требовалось защищать от материалистической догмы те культурные и этические понятия, в которых очевидным было их христианское происхождение. Само праруссиянство – если его понимать как безотчетно поднимающееся в душах людей сознание своей культурной идентичности – теперь сменило свою направленность, оно уже не противопоставляло себя христианству, оно уже вобрало в себя синтезирующий опыт предшествующего столетия русской истории. Задача искусства теперь состояла в том, чтобы этот опыт был сохранен, чтобы он окреп и обогатился в результате испытания XX веком. И, в частности, те элементы миропонимания христианского, которые в сложившихся условиях невозможно было выявлять в их открытом виде, должны были уйти внутрь самой культурной ткани, и искусство стало фиксировать их присутствие в сознании и в поступках людей, в употребляемом ими языке; искусство старалось напитать приметами христианства все элементы своей художественной структуры.

Сейчас, когда XX век уже завершился, многие неоспоримые факты говорят о том, что в ряде стран, не проходивших этапа тоталитаризма, процесс обезличивания и утилитаризации сознания зашел гораздо дальше и глубже, чем в России. Здесь, видимо, сказалось то обстоятельство, что вся жизнь России – и в творческих областях, и на бытовом уровне – постоянно находилась в напряжении противодействия разрушительным силам века, в ней практически никогда не было того благодушного приятия плодов цивилизации, которое окрашивало собою целые десятилетия жизни многих других стран. Это, разумеется, не следует понимать как аргумент в пользу тоталитаризма; это лишь говорит о том, что сопротивляемость общества всяческому разрушению находится в прямой зависимости от интенсивности его внутренних духовных процессов, от богатства его традиций – не омертвевших, сохраняемых в музейной неподвижности, а именно живых традиций, пронизывающих все стороны жизни и все слои общества.

Однако XX век повсеместно разрушал именно традиции, которые издавна закреплялись во всех ячейках, во всех порах жизни: традиции форм общения между людьми на всех уровнях и во всех жизненных ситуациях, традиции соотношения ценностей внутри душевного мира человека. Массовое сознание, да зачастую и сознание мыслителей, художников – не поспевало за стремительными изменениями образа жизни, тем более что в большинстве случаев истоки и цели таких изменений оставались неизвестными. Текучесть, неприкрепленность сознания к устойчивым понятиям становились душевно опустошающими, когда, по выражению А.Ахматовой,

... на этом сквозняке
Исчезают мысли, чувства...
Даже вечное искусство
Нынче как-то налегке!

Действительно, даже великое, проверенное веками искусство, хотя и делалось все более и более доступным благодаря развитию средств информации, являлось как бы частью общего информационного потока, и оттого оказывалось именно «налегке». Ведь далеко не всякий человек может самостоятельно зафиксировать свое внимание на том, что необходимо для его естественного духовного созревания, для полноценного самоощуще-

ния личности, не каждый может самостоятельно выделить вневременное, одухотворяющее из массы того, что сознание засоряет или разрушает.

На сегодня уже сама смешанность и как бы равнозначность, равноценность различных смысловых потоков стала неким принципом современного существования, стилем сегодняшней жизни, но движение в эту сторону было отмечено Д. Андреевым еще в середине века:

«Умонастроение определенного типа, весьма ныне распространенного, не отличает духовного от интеллектуального. Гуманитарные науки, искусство, общественность, этика, религия, науки физико-математического и биологического циклов, даже некоторые аспекты техники – все (...) рассматривается как явление одной и той же области – «духовной» культуры. (...) Подмена понятия духовного понятием интеллектуального, причем с сохранением именно термина «духовный», столь повсеместна в России и даже на Западе, что становятся совершенно ясными ее смысл и цель. Ее смысл и цель – все в том же стремлении вывести человеческую психику из области высших ценностей в область ценностей утилитарных (...) дабы общество, мало-помалу выхолащиваясь само и перерождаясь, не замечало образуемого вакуума, не замечало, как у него отнимают ценнейшие из ценностей и взамен подставляют другие, подчиненные».

Желание власти построить общество однородное по своим духовным запросам, конечно, было неосуществимым. Общество в любом случае создавало внутри себя иерархическую структуру; не могли исчезнуть и те его круги, предназначением которых было сохранение художественных традиций. Именно они и явились некоторым оплотом свободымыслия; в тех условиях, когда политическая деятельность в нормальных, цивилизованных формах была невозможна, искусство и, пожалуй, еще в большей степени, искусствоведение при помощи весьма развитой и сложной системы эзопова языка стали проводниками оппозиционных идей. Это, однако, приводило к тому, что в представлении многих людей сама иерархия художественных ценностей выстраивалась не по критерию их духовной высоты или профессионального совершенства, а по степени их скрытой нелояльности. Подкреплялось это тем, что государство время от времени объявляло «вне закона» то или иное художественное направление – как современное, так и исторически существовавшее. В результате определенным зарядом крамольности могли обладать и признаки того или иного стиля.

В рамках такой искаженной системы ориентиров складывались – чем дальше, тем активнее – разнообразные области полуподпольного и подпольного искусства. При бесспорной и непреходящей ценности некоторых отдельных его явлений, художественный андеграунд в целом поражен какой-то общей ущербностью и бескрылостью. Его можно назвать официальным искусством с противоположным знаком; в большинстве случаев в нем находят выражение довольно примитивные взгляды на сущность и задачи творчества.

Своеобразной формой неприятия действительности становилась и мода на различные, нетрадиционные для России религиозные системы и эзотерические практики. Но, опять-таки, занятие ими чаще диктовалось не подлинным интересом к духовным достижениям других цивилизаций, а представлением о том, что подобные увлечения являются в глазах окружающих знаком оппозиционности и, следовательно, смелости и свободы. Они почти никогда не бывают у человека сопряжены с заботой о расширении своего общего культурного кругозора или с этическим совершенствованием; акцент, делаемый именно на противопоставлении себя общепринятым ценностям в соединении с общей духовной и религиозной безграмотностью обычно приводит к тому, что такая практика или превращается в обыкновенное и безобидное домашнее хобби, или же приводит к серьезным психическим травмам, и лишь в редчайших, исключительных случаях выливается в настоящую, глубоко осмысленную духовную работу.

В широких же слоях общества одновременно с погружением жизни в атмосферу практицизма и безотрадности продолжала жить надежда на какие-то спасительные для страны рецепты, быть может, сохраняемые внутри православной церкви. Естественно, что

в условиях антирелигиозного государства в массовом сознании не могло не возникнуть идеализации, мифологизации самого понятия русской церкви. Многим казалось, что стоит вернуться к старым добрым традициям религиозной жизни, прислушаться к голосам церковных иерархов – и развитие общества само повернет на правильный путь. Однако когда в конце 80-х произошли серьезные политические изменения и голос церкви, наконец, свободно зазвучал – он всех поверг в состояние глубокого уныния и разочарования.

У меня нет достаточных знаний, чтобы судить о внутрирелигиозных и внутрицерковных процессах XX века; но все же согласимся, что сегодня от имени церкви выступают нередко люди, лишённые и элементарной духовной развитости, и элементарного здравого смысла. Как ни смешно, но сейчас, в наступившем уже XXI веке, можно услышать слова о том, что русская культура, да и вся наша жизнь, должны быть заново отстроены на основе чистейшего, дистиллированного православия, что, конечно же, подразумевает и борьбу со всеми проявлениями «язычества». Практически это могло бы означать лишь одно: отказ от всей, до сих пор созданной, русской и мировой культуры, и возвращение к неким мифическим, никогда не существовавшим временам.

Еще одна опасность подстерегает русское самосознание за теми явлениями, которые поначалу всеми воспринимались как положительные. К 60-м годам, казалось бы, установился более благоприятный климат: свободнее стала себя чувствовать научная и художественная интеллигенция, стали до некоторой степени возможны контакты и обмен идеями с людьми других, не столь идеологизированных стран; соответственно, и у них стало распространяться непредвзятое и доброжелательное мнение о России. В связи с этим появились особые области художественной жизни, рассчитанные специально на восприятие зарубежными гостями. Очевидно, однако, что интересы и потребности людей, желающих получить броское, запоминающееся впечатление от пребывания в незнакомой стране – их интересы не могут быть адекватны той внутренней логике, по которой развивается культура народа. Чем активнее развивалась фасадная, рассчитанная на экспорт культурная сфера, тем яснее обозначался вопрос: кто для кого существует? Существует ли культура и история России как самостоятельная величина, подчиняясь своим глубинным закономерностям и в то же время давая человеку с любого конца света возможность приобщиться к своим духовным богатствам? Или же, наоборот: туристы и «высокие гости» существуют для того, чтобы поправлять финансовые дела и политический престиж государства, а все остальное должно быть приспособлено, привязано к их потребностям и вкусам – памятники архитектуры и монастыри, художественные коллективы и народные промыслы? Постепенно выросла целая индустрия «русской экзотики», призванная привлекать туристов теми будто бы характерными для России чертами, что соответствуют их уже давно сложившимся ожиданиям. Лицом страны становятся дешевые имитации народного искусства, театрализованные «фольклорные праздники» (не имеющие, конечно, к фольклору никакого отношения), всевозможные суррогаты во всех областях творчества, представляющие русский национальный характер адаптированным к самому поверхностному восприятию.

Подобная угроза нависла, конечно, не над одной Россией, но и над всем миром, над неповторимым обликом каждой страны. Особенно страшными последствиями это грозит народам, еще не достигшим настоящей культурной зрелости, лишь сравнительно недавно ставшим на цивилизованный путь, а также странам с древней, глубочайшей культурой, но затем долгие века находившимся в упадке – для них это оборачивается настоящей национальной катастрофой.

Но и многие граждане России уже всерьез думают, что их родная культура именно такова, какой она выглядит на сувенирных открытках. Подчас и сами носители древних художественных традиций – там, где они еще сохранились – почувствовав конъюнктуру и экономическую выгоду, начинают подстраиваться под неглубокие и фальшивые вкусы, тем самым превращая свое прошлое, свою родовую память в продаваемый товар, в запоминающийся брэнд, направляя жизненные соки народа и страны по ненормальному, противоестественному руслу. Возникает реальная опасность превращения русского искусства,

да и всей России в некий пряничный городок, наполненный пестротой звуков и красок – завлекающих, вызывающе-ярких, но при этом совершенно плоских, лишенных какой бы то ни было духовной осмысленности. Совершенно не важно, из каких элементов такой городок будет построен: из этнографически-русских или усредненно-европейских, из нарисованных У. Диснеем или каких-либо еще – от этого ничего качественно не изменится. И тогда, может быть, его главными обитателями станут выросшие в нем люди-клоны, абсолютно лишенные доступа к внутренним, наполняющим человека сокам, лишенные глубинных сил, в доказательство своей значительности могущие продемонстрировать лишь собственные кулаки, националистические брошюры и старые казацкие сабли, и которыми приехавшие со всего мира туристы станут любоваться как неповторимой российской экзотикой, как проявлением загадочной славянской души?

Необходимо сказать еще об одном явлении, которое возникло в недрах социалистического общества, проникло во все его слои, и которое долго еще будет определять атмосферу нашей жизни. Происходит оно из того универсального общественного закона, согласно коему любое духовное или идейное течение, проявляясь в деятельности одних людей в осмысленной и высокой форме, неизбежно распространяется и на круги людей меньшего масштаба, воспринявших это течение в качестве модного поветрия – в результате идеи выхолащиваются, обесмысливаются, могут вылиться в совсем уж неузнаваемые, анекдотические формы. Так и высокая, чистая идея противостояния человека тоталитарному режиму, идея личной ответственности и личной независимости, проходя через многие снижающие стадии, во многих сознаниях принимает очертания совершенно экзотические – будущие историки, вероятно, окажутся в полной растерянности, пытаясь объяснить себе их происхождение. К вопросу о сохранении национальной культуры и вообще культуры все это имеет прямое отношение. Дело в том, что всякая здравая мысль, кем бы она ни высказывалась, если в ней хоть как-то затрагивается вопрос о пользе для народа и страны – встречает отторжение, отталкивание у многих считающих себя независимыми людей, потому что за этой мыслью им заведомо видится какая-то неискренняя, идеологическая подоплека. Мысли о сохранении богатства и красоты русского языка, об элементарной культурной грамотности, о должном отношении к исторической памяти, к национальным традициям, об уважении к культурным обликам других народов – все это отвергается, и лишь по той причине, что призывы к этому иногда слышатся и со стороны государства. В результате установилось отношение демонстративного безразличия ко всяким назревшим в России проблемам, это отношение распространилось вглубь и вширь, получило едва ли не статус общенациональной идеи, которую огромное множество людей (и, зачастую, весьма вменяемых, серьезных людей) исповедуют под знаком независимости и антитоталитаризма.

Одним из проявлений этого стало повсеместное увлечение приметами криминального мира, где многим видится воплощение внеполитичности и свободы; такие качества начинают приписывать и особенностям криминального языка, и системе этических понятий. В дело эстетизации и прославления этой сферы жизни и этого строя мыслей давно уже включилось и искусство.

V. Праруссиянство в XX веке

Итак: что культура – настоящая, истинная культура – может этому противопоставить? И какова, в частности, оказывается роль тех творческих направлений, где явно присутствует опора на силы национального мифа, и какими гранями при этом поворачивается сам миф?

Теперь я могу вернуться к рассмотрению конкретных художественных процессов XX века. Но поскольку, как я уже говорил, мой обзор будет иметь более чем фрагментарный характер, то и его результаты могут показаться разочаровывающими, никак не адек-

ватными масштабу и сложности проблем, только что обозначенных (разумеется, и в их постановке я не претендую на какую-либо полноту). Поэтому считаю нужным повторить, что это – лишь эскиз, лишь предложенное мною направление для исследования, это – тот ракурс, в котором имеет смысл рассматривать многие и многие явления духовной жизни XX века.

Начать будет легче с искусства русской эмиграции – собственно, лишь потому, что из-за удаленности исторической и географической эмиграция нам представляется явлением более однозначным и целостным, чем она была на самом деле. Но и в таком выпрямляющем взгляде есть своя правда: он говорит о том, что страна в своей массе уже способна воспринять главный положительный опыт, вынесенный художниками из их существования вне России.

Ситуация, в которой оказалась значительная часть художественной элиты, была для нее совершенно новой и неожиданной: ни Гоголь, ни Тютчев, находясь вне своей родины, не могли ощущать такую непоправимую разорванность связи со своими культурными корнями и такую тревогу за само существование этих корней. Именно тогда, в начале 20-х, и был написан цитированный уже рассказ И.Бунина «Косцы», в котором наступлению новых, ничем не просветленных времен противостоит идеальный, воскрешаемый поэтической памятью облик России, где «среди ее вечной полевой тишины, простоты и первобытности» «человек так свеж, крепок, так наивен в неведении своих сил и талантов и так полон песнью». Кажется, сама память художника становится реальной силой, способной перебороть ход истории. И все же рассказ заканчивается трагически: «Всему свой срок – миновала и для нас сказка: отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вешие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклятья, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи – и настал конец, предел Божьему прощению».

Теперь каждый может рассчитывать только на собственные силы и на вынесенную из России память, и нет больше опоры в разлитом в окружающем пространстве духе страны – это чувствовал каждый художник, понимая необходимость уберечь русскую культуру от рассеяния, от растворения в обезличивающем общемировом потоке. Нужно было не растерять богатств, которыми художники бессознательно владели, яснее сформулировать для себя собственную национальную сущность, заново осмыслить ориентиры – исторические, культурные, религиозные. По-новому они начали вчитываться и в страницы русской классики, открывая незамечаемый ранее смысл там, где прежде им просто виделся обыкновенный, естественный воздух русской жизни.

Помогало избежать потери своего лица и обострившееся внимание к древним, праруссианским истокам культуры – не только такой писатель, как А.Ремизов, но и многие из тех, кто раньше, в России, не проявлял к этой сфере особенного интереса, теперь ощутили в ней необходимость. В произведениях Б.Зайцева, И.Шмелева, многих других литераторов, даже в стихах К.Бальмонта и Саши Черного – везде с той или иной степенью органичности проявилось стремление как бы заново отстроить русское культурное пространство, закрепиться на прочных, добротных, подчас изолированных от течения окружающей жизни, принципах мировосприятия и творчества. /9/

Россия теперь представилась многим писателям, музыкантам, художникам в той целостности, какой не могло быть при взгляде изнутри; стали казаться несущественными мучившие раньше проблемы, неразрешимые вопросы, образ страны постепенно стал превращаться в прекрасное, недостижимое видение. Далеко не все в этом сегодня представляется нам живым и истинным, но сам такой ракурс уже нельзя вычеркнуть из русской культуры, он так или иначе входит в состав нашего сознания. Уже навсегда с нами останется их скорбь об исчезающей, такой для них знакомой и милой русской жизни, их стремление сберечь от забвения, донести до будущих времен все обаяние неповторимой русской культуры, без которой человеческая цивилизация стала бы беднее, потеряла бы много драгоценных, невозполнимых красок. Необходимо было сохранить в памяти потомства любую ме-

лочь, любую примету былой России, чтобы когда-нибудь по этим приметам можно было воссоздать – если не в действительности, то мысленно – всю панораму одухотворенного, творчески напряженного русского пространства – страну, в реальности никогда не бывшую, но мечта о которой создавалась усилиями этого поколения.

Одновременно и в самой России, охваченной революционной ломкой, художников волновал все тот же вопрос: как не допустить необратимого снижения духовного и интеллектуального уровня нации, как через все события пронести культурную преемственность? Возможно ли сохранить нетронутыми хотя бы отдельные оазисы артистической и духовной свободы, чтобы энергия сохраненных в них культурных смыслов могла наполнять окружающую жизнь, исподволь определять уровень сознания?

Мне представляется, что здесь одну из ведущих ролей смог на себя взять тот вид искусства, перед которым, вероятно, еще нигде и никогда не вставали подобные задачи. Этим искусством стал русский театр, создавший великолепную, высочайшую актерскую школу, и кинематограф, также ставший полем деятельности для этой школы. Когда-нибудь станет возможен целостный, обобщающий взгляд на культуру прошедшего века и на место в ней этих видов искусства, выстроится ряд бесспорных ценностей, установятся приоритеты, забудутся окружающие нас споры о стилях и направлениях, о режиссерских школах, об их новаторстве или ретроградстве – и тогда всплывет в сознании самое главное, самое существенное: русский театр и кинематограф помогли сберечь, пронести через все катаклизмы само понятие о существовании нации. Они сделали для людей привычной и необходимой ту меру ценностей, ту степень самоосознания, при которой обреченными оказались все попытки лишить страну культурной и исторической памяти.

А усилия, прилагаемые ради приведения народа к единому стандарту духовного примитива, были колоссальны. На протяжении десятилетий шла борьба за искоренение всякой черты цивилизованности – в отношениях между людьми, в уважении к своей и чужой личности, в сохранении привычек и преданий, сообщающих осмысленность и неповторимость семье, профессии, социальному кругу. Все богатство формировавшихся веками жизненных укладов пришло в хаотическое и разрушительное движение, у всех на глазах исчезали целые пласты быта, пласты психологий – одни подталкиваемые энтузиастами, жаждащими перемен, другие уходили в прошлое сами собою; вся Россия готова была погрузиться в бездны дикости и хаоса, и над ней до самого неба возносились огненные молитвы М.Волошина (к кому они были обращены – к Матери-Сырой-Земле или к Христу – до того ли тут было?); а между тем великие русские актеры вбирали, впитывали в себя все приметы, все оттенки чувств, все внутренние душевные движения, которыми жива была уходящая в небытие страна. Исчезающее из реальной жизни тут же воскресало вместе со своими духовными обертонами в другом, творческом пространстве – в созданиях сцены, позднее – в фильмах и радиоспектаклях; накопленный духовный опыт сохранялся в жестах и интонациях, становился неосознанно передаваемой, неисчезающей константой национального сознания. В результате произошло чудо, кажется, не имеющее аналогов в истории: реальность художественная – зримым, явным образом – спасла реальность историческую.

Театр и кинематограф, русская актерская школа – сохранили разноцветность, разномерность жизни, сохранили интеллигентный облик не только внутри себя, внутри своего артистического круга, но и были все время в поле зрения миллионов людей, становясь для них мерилom их национальной адекватности. Кажется невероятным, что в конце 60-х годов, когда, казалось бы, должна была уже выветриться всякая память о первоначальных, исконных чертах русского характера, в фильме «Андрей Рублев» смогла быть воссоздана ослепительная симфония звучащего русского языка, своим ритмом и тысячами живых интонаций передающая дух внутренней свободы, открытости, живое чувство многомерности мира. **10**

Материал, к которому обращался кинематограф и театр, мог быть самым различным, но в итоге всякое истинное творчество оказывалось обогащением национального

опыта. К примеру, экранизации мировой классики, воспроизведение нравов и проблем давно минувших эпох – пусть на уровне обыденного сознания это воспринималось как что-то «не из нашей жизни», но это не могло не оказывать воздействия самим своим присутствием; наполняющий искусство строй мыслей и чувство самоценности человека так или иначе откладывались в душах людей, становились их внутренним стержнем. Не нужно сбрасывать со счетов и многие из тех фильмов с современными, советскими сюжетами, которые теперь называют романтизирующими, неправдивыми. В их своеобразной поэтике сказывалось не только воздействие диктующих, направляющих инстанций; здесь было и чувство достоинства профессионала, мастера, умеющего из всякого материала сделать эстетически прекрасную вещь, а через это профессиональное достоинство, сквозь него, проявлялось и другое – всеобщий, коренной инстинкт самосохранения. Конечно, не своего, артистического, а – самосохранения народа, самосохранения страны. Было понимание того, что в любом случае облик людей в значительной мере определяется создаваемым вокруг них мифом – творимым ли церковью, или художниками, или политиками, а поскольку это так, то художники не могут не предложить народу свою модель существования, основанную не на саморазрушении, не на диктате житейских, практических интересов, а на духовной и душевной раскрепощенности и доброте.

А, впрочем, что это такое – этот таинственный и, как говорят, спасительный инстинкт? Действительно ли он существует в масштабе целого народа, или, может быть, он кем-то придуман – для утешения, для успокоения умов? А если, все же, существует, то в какой мере его могут ощущать люди обыкновенные – не художники, не интеллектуалы, не духовидцы – а просто люди?

Вопрос сложный, совершенно не изученный. Никто, мне кажется, сейчас и не проявляет к нему интереса. И все же есть факты, мимо которых никак невозможно пройти. Чем, например, можно объяснить высочайший пиетет, которым на протяжении многих десятилетий было окружено имя Д.Шостаковича – в среде образованных людей любых профессий и взглядов, в том числе и среди тех людей, которые, по собственному их признанию, ничего не могли понять в его музыке? При чем было известно, что сам Шостакович не был человеком совершенно безгрешным; он мог делать идеологические уступки – и в жизни, и, изредка, в своем творчестве. И все же каким-то инстинктом люди с самой разной восприимчивостью к искусству чувствовали за его творчеством нечто глубоко значительное, и, соотнося это с чем-то истинным в самих себе, они понимали: Шостакович – это живая надежда Культуры, надежда страны. Ради сохранения этой надежды, ради продолжения жизни этого человека ему прощались любые лавирование и любые неудачи.

То, что жизнь и внутренняя свобода художника являются для страны некоей гарантией спасения в самой безнадежной ситуации – это перестало быть только абстрактной, книжной истиной, а стало безусловным, живым ощущением для многих и многих.

Совершенно особое место в душах русских людей, которое уже в XIX веке заняла литература, определилось тем, что она смогла взять на себя роль высшего духовного ориентира; это свойство русская литература, несмотря ни на что, сохранила и в XX веке. И, мне думается, в первую очередь это можно отнести даже не к тем писателям, которые, в меру своих сил и смелости, пользуясь эзоповым языком, говорили правду о своей стране, о ее историческом пути, а к писателям другого круга.

М.Пришвин, А.Грин, П.Бажов – пусть эти имена, как принято считать, и не самые значимые, не самые заметные в русской литературе, но им присуще одно качество, безусловно всеми ощущаемое и оказывающее необъяснимое воздействие. Они как бы совершенно не принадлежат нашему веку с его реальными событиями, они погружены в какой-то иной временной поток. Многие, наверное, и не смогут точно сказать – к каким годам и десятилетиям относится творчество этих писателей. Это некое другое, параллельное время, и смутное сознание присутствия в нашей жизни этой категории создает у людей ощущение прочности, внушает им чувство каких-то неотъемлемых корней существования. В основе этой вневременности лежит, опять-таки всеми ощущаемая, их внутренняя чистота. Она

выражает себя не в том, что автор одержим какой-нибудь одной идеей, единственной темой, боится выйти за ее пределы, а как раз в обратном: в подвижности, легкости мысли; в богатстве культурных слоев, проступающих за, казалось бы, вполне простыми словами; в неуловимом благородстве, и, вместе с тем, абсолютной узнаваемости, всеобщей понятности душевных движений. В книгах этих писателей был особый тонус, настраивавший душу на восприятия излучений из высших, чистейших источников, подводивший к реальной возможности такого восприятия; и совершенно естественно, без какой-либо фальши здесь могли появляться и романтически-рыцарские, и задушевно-сказочные, и былинно-эпические интонации – оттого что они были соразмерны духовному простору, там возникшему.

В XX веке яснее, чем в XIX, обозначилось понимание того, что прикосновение художников к древним истокам культуры – это придание внутреннему миру прочности, неразмываемости, независимости от преходящих исторических ситуаций. Потому неудивительным было обращение многих авторов к истории – не только сравнительно недавней, позволяющей проводить смысловые параллели с современностью, но и к истории древнейшей, к временам формирования народа и первоначального осознания им своих внутренних ценностей.

Многие обращались также к темам локальным: избирали для себя некоторую географически ограниченную зону своего внимания, раскрывали неповторимый облик ее природы, творчески претворяли характерные для определенной географической области особенности народной психологии и мироощущения, погружались в исторические, этнографические и лингвистические изыскания. Возможно, во всем этом был и момент «внутренней эмиграции», желание найти территорию, еще свободную от проникновения на нее обязательных для писателя идеологических установок, территорию, где он может полностью распоряжаться своим вдохновением. Но был, пожалуй, за этим и другой, более глубокий смысл.

Обращаясь к еще неосвоенным литературой областям, к новому географическому и психологическому материалу, автор каждый раз ставит своеобразный эксперимент: он как бы заново, на новом месте воспроизводит процесс рождения профессионального искусства. Выстраивая сложную внутрикультурную вертикаль, восходящую от жизни природы (именно в таком, потенциально культуротворческом аспекте предстает, например, природа Севера во многих рассказах Ю.Казакова), через коллективный опыт, отложившийся в народном языке и в фольклоре, через окутывающие определенные географические реалии народные поверия и мифологемы (как, например, в сказах П.Бажова), к возникновению каждый раз нового мира художественно-этических понятий – писатель тем самым создает первоначальный художественный миф данной области, потенциально способный развиваться в некий самостоятельный вариант русской культуры. Все пространство России в результате предстает некоторым полем, где возможно прорастание новых, неожиданных духовных проявлений, где формируются новые художественные модели страны – так в свое время и М.Волошин выстроил свою локальную, маленькую Россию, свою наполненную исторической памятью Киммерию, и расцвел ее всеми красками – в стихотворениях, в исторических и культуроведческих работах, в сотнях полуфантастических, сновидческих акварелей.

Такой процесс вызревания, кристаллизации новых самостоятельных духовных очагов наполнил в XX веке почти все виды искусства. Этим пафосом проникнут, например, фильм С. Параджанова «Тени забытых предков», где картины жизни карпатских гуцулов – крайней ветви все той же восточнославянской культуры – складываются в мистерию жизненного цикла человека, этноса, мироздания.

В этом ключе можно рассматривать и многие явления живописи – в первую очередь пейзажной, сама структура которой предполагает превращение поначалу безличностных, неосмысленных элементов природы в единицы художественного мира; таким образом, пейзаж (как в живописи, так и в художественной фотографии, в кинематографе) постоянно расширяет круг предметов и явлений, к которым мы и в повседневной жизни начинаем не-

вольно применять уже сформированный культурный код, делать их выразителями духовных понятий.

Традиции, связанные с определившимся духовным значением некоторых географических категорий, идут еще от пейзажа конца XIX века. Таким был, например, пейзаж Севера, уже в то время ставший значимой ветвью русской живописи, представленной произведениями А.Архипова, А.Борисова, А.Рылова, В.Бялыницкого-Бирули, В.Переплетчикова, Ап.Васнецова; определенное место Север занимал также в творчестве В.Поленова, В.Серова, К.Коровина, Н.Рериха. Тогда обозначилось особое отношение ряда художников к Северу – как к заповедному, незатронутому цивилизацией краю, сохраняющему какие-то реликтовые, первозданные черты и русской природы, и исконного жизненного уклада. В послереволюционном искусстве традиция эта продолжала существовать, а ее идейная наполненность, пожалуй, стала более определенной – сама атмосфера несуетности, одухотворенности, безмолвия, рождаемая, например, пейзажами В.Рождественского, напоминала о реальном существовании иной, параллельной системы ценностей, не связанной с сиюминутным потоком событий.

Возникали и новые, своеобразные местные пейзажные школы; во многих из них зрели свои потоки нигде раньше не проявлявшихся художественных смыслов. Они находили воплощение в особенностях условной пластики, в эмоциональном строе, в открытии специфических цветовых гамм, которые также в нашем восприятии стали закрепляться за теми или иным географическими реалиями.

Активно развивался пласт изобразительного искусства, соприкасающийся с миром мифологических и эпических образов (часто это было связано с оформлением книги, с графическими иллюстрациями к национальному эпосу). Здесь также многое получало свое первое отражение в профессиональном творчестве; для многих источников и для культур ряда народов, населяющих Россию – в том числе народов финно-угорских, тюркских и других – впервые формировался своеобразный изобразительный канон, адекватный их психологическому складу и национальным мифологемам. Это огромный пласт русской культуры – пока, к сожалению, никем не обобщенный, не собранный лучшими своими проявлениями в единый обозримый свод, в единую всеохватывающую книгу. Графические листы в разных техниках, иногда ориентированные на иконографические принципы М.Шагала, Н.Рериха, П.Филонова (как в созданных учениками Филонова иллюстрациях к «Калевале»), нередко использующие фактурные приемы, вызывающие ассоциации с народным искусством – вышивкой, чеканкой, резьбой по дереву – все это являет собою рождение новой художественной материи, через которую духовные импульсы различных этнических культур, еще витавшие в воздухе, еще не находившие зримого воплощения, теперь могли быть воспринимаемы.

Не менее определенно это проявилось и в жанре национально-характерного, символически насыщенного натюрморта; именно в XX веке этот жанр ясно осознал себя в качестве формы выражения национального духа (это еще заметнее на примере искусства Кавказа, Прибалтики, Средней Азии). Здесь, конечно, невозможно было пройти мимо опыта П.Кузнецова, М.Сарьяна, художников «Бубнового Валета», мимо мифологизированного натюрморта К.Петрова-Водкина и позднего Р.Фалька, но более существенны другие истоки, для меня трудно определимые – истоки внутри каждой из национальных культур. Многие из таких произведений насковзь символичны; символами могут стать отдельные предметы народного быта, осмысленная, говорящая пластика расположения предметов, особенности живописной манеры и цветового строя, восходящие к древним национальным источникам. За всем этим ощущается неповторимый тип мышления каждого из народов, иррациональные глубины его существования, и, одновременно – за этими же символическими элементами – какое-то особенное душевное тепло, особое чувство домашнего очага, чувство неразрывности и преемственности времен.

Таким образом, определенные жанры, ранее не принимавшие на себя серьезной духовной нагрузки, в новых условиях могли становиться актуальными – не в сиюминутном

смысле, а в смысле актуальности каждодневных духовных усилий, каждодневного, подчас героического отстаивания чистоты художнического видения. В любом случае творческая энергия, наполняющая страну, не могла исчезать бесследно; изгоняемая властью из одной области культуры, она как бы выдавливалась, перетекала в другую: из философии – в литературоведение, из живописи – в музейное дело и реставрацию, из традиционных, от XIX века идущих, литературных жанров – в литературу детскую, историческую, научно-фантастическую.

История советского искусства знает сюжеты совершенно невероятные. В 1938 году был арестован и уничтожен великий режиссер Вс. Мейерхольд. Однако его театр не распался: он почти в полном составе оказался на студии мультипликационных фильмов. В то время самым распространенным методом создания мультфильмов был такой: отдельные сцены разыгрывались актерами и фиксировались на пленку, а затем под готовую фонограмму и на основе отснятых эскизов художниками создавался окончательный рисованный вариант. Оттого былинные герои и сказочные звери во всех этих фильмах имеют облик артистов того уничтоженного театра, их телесную пластику и интонации речи – условные, шаржированные, вобравшие все своеобразие мейерхольдовской школы. Этим, в частности, объясняется расцвет советской мультипликации в конце 40-х – 50-х – 60-х годах.

И тогда, и в последующие годы анимация была прибежищем и для художников, которые находили себя в экспериментах с различными материалами и фактурами; этот вид искусства также позволял опробовать множество форм иронического, многократно опосредованного претворения действительности, он открывал простор и для поисков новых принципов условности – в изобразительном языке, в области движущейся пластики. В результате мультипликация – чем дальше, тем определеннее – переходит из разряда искусства для детской аудитории в область концептуально насыщенного творчества. При этом образы сказочные, культурно архетипические, продолжающие доминировать в анимационном кино, принимают на себя новую смысловую нагрузку: именно они оказываются идеальным материалом для поисков новых художественных интонаций, для выражения новых мирозерцаний. Одновременно и сами эти образы, как некие самостоятельные духовные единицы, имеющие уже длительную историю бытования в культуре, обогащаются новым аспектами, стилистическими и смысловыми, доказывают свою жизнеспособность и свою необходимость в современной системе мышления.

Еще одна область, которая оставалась открыта для свободного, практически не контролируемого творчества – это область книжной иллюстрации, и, в частности, детской книги. Сама структура книги, присутствие в ней двух параллельных смысловых пластов – текстового и изобразительного – помогали иногда достигать неожиданного и труднофиксируемого результата при их взаимодействии. Работа же в области детской книги подсказывала обращение к принципам древнейших пластов синкретического искусства, язык которого всегда предполагал творчески активное, эмоциональное участие при его восприятии. Художникам предоставлялась возможность в ансамблевом решении книги моделировать особенности такого архаического мироотношения, делать книгу частью более широкого игрового пространства, а в связи с этим находить и новые типы художественной условности, новые языковые средства в рамках этих активно-игровых задач.

Подобные поиски характерны для искусства детской книги во всех странах; были у нас и свои специфические черты, обусловленные советской общекультурной ситуацией. В свое время И.Билибин разработал особую стилистику русских сказочных образов, опираясь на изобразительный язык лубка, иконы, старинной книжной миниатюры. Обращение художников последующих поколений к билибинской традиции позволило им несколько сместить акценты: за сюжетами и персонажами народных сказок теперь все чаще проступала иконная пластика, узнаваемые христианско-космогонические композиции, их отложившаяся в культурном сознании этическая напряженность. В такой замене объекта изображения при сохранении изобразительных канонов есть своя органика, реализованная Билибиным, угаданная еще В.Васнецовым. (По-видимому, это связано с тем, что художники

и в том и в другом случае имеют дело с земными отражениями существующей над Россией духовной реальности и интуитивно ощущают нерасчленимую цельность этой реальности. Здесь художественная интуиция, как это всегда и бывает, идет впереди ясного осознания.) Теперь же, в иконоборческую эпоху, это позволяло хотя бы таким способом сохранить живую традицию сакрального восприятия этих художественных приемов, не прервать неосознанно пребывающей в народе культурной памяти, которая делает реальной передачу трансцендентных смыслов через отстоявшиеся пластические символы.

Все более очевидной для многих становилась ценность и дохристианской славянской культуры, этому способствовало и развитие наук, исследующих народное искусство, язык, обряды, сохранившиеся кое-где и сегодня остатки языческих культов. Изучение, например, средневековой народной вышивки позволило раскрыть глубочайший космогонический смысл ее орнаментальных мотивов, увидеть за геометризованными абстрактными фигурами символы основополагающих понятий индоевропейской пракультуры (знаки мирового древа, солярного круга), прочесть древнейший орнамент как связный текст, передававший жизненно важную информацию о земледельческом календаре, о магическом воздействии на природные силы. Объектом исследования становились и многие аспекты церковного искусства, средневековая русская литература – научная основательность таких работ, их академическая солидность во многом была их защитой от разгромного вмешательства идеологических инстанций. Так гуманитарная наука становилась одним из оплотов духовной независимости, в этой среде группировались силы, которым страна во многом обязана своим подспудным, никогда не прекращавшимся духовным и интеллектуальным ростом.

Углубление объективных знаний о предшествующих веках русской культуры иногда впрямую сказывалось и в творчестве: так, появился круг художников, чей изобразительный язык был сформирован их близким знакомством или же непосредственным участием в реставрации древнерусской фресковой живописи (А.Королев, В.Пьянов, Д.Плавинский, В.Харитонов). Творчески плодотворными могло становиться изучение формальной структуры и символического смысла многих пластов и средневекового и древнейшего искусства; наряду со многими другими явлениями этот материал мог стать основой для всевозможных трансформаций и переосмыслений. Не всегда в таком экспериментальном творчестве можно уловить непосредственное вдохновение, обычно это искусство изначально адресовано узкому кругу ценителей, и все же его значения не нужно уменьшать. Это те необходимые для всякой культуры внутренние течения, где в экспериментах – нередко чисто игровой природы, не ставящих далеких целей – идет постоянная наработка новых смысловых единиц, новой художественной логики; время от времени происходит прорыв, когда вызревавшее в элитарных кругах становится созвучным многим сознаниям, входит в более широкий культурный обиход.

Свою жизненность показал и другой путь развития народного искусства – тот путь, начало которому было положено в Абрамцеве и Талашкине. На протяжении всего XX века по всей территории России возникали художественные центры, где сохранившиеся традиции народных ремесел, впитывая признаки различных сфер профессионального творчества, выходили на принципиально новый уровень своей культурной значимости. Не будем смущаться тем, что само существование этих центров бывало в советские годы поводом для идеологических спекуляций. Конечно, иногда и внутри их деятельности, в созданные ими произведения, вторгались элементы привнесенные, идеологически вынужденные, но они так же мгновенно и исчезали, тем доказывая свою явную наносность, неорганичность для этих видов творчества и их принципов мышления. В самих же этих принципах была и есть именно глубокая органичность, что и позволяет в них найти себя художникам различных мироощущений и темпераментов. Это были именно художественные школы, в истинном и высоком значении этого слова, со своими, созревшими в них, непередаваемыми на другие языки, рядами духовных смыслов. Уже начался процесс собирания, появляются издания, знакомящие не только с отдельными шедеврами, но и с развертыванием этих тради-

ций в целом; со временем это позволит нам ясно увидеть, в чем и насколько они обогатили семантический словарь русской культуры.

Так, мастера Палеха и Холуя, взяв за основу пластический язык русского иконного клейма (пришедшего в свое время с иконы итальянской), восприняв влияния Нестерова и Кустодиева, одновременно освоив идущую из Китая и Кореи технику письма по черному лаку, создали в результате совершенно оригинальный стиль, способный по-своему преломлять широкий круг отстоявшихся в культуре сюжетов – мифологических, исторических, сказочных, сюжетов реалистической литературы.

Труднее определить истоки, сформировавшие стилистику цветочных росписей Жостова. Возникнув, видимо, на основе академического станкового натюрморта XIX века, это искусство теперь трансформируется, сближаясь по выражаемому в нем мироощущению с традиционными крестьянскими росписями, и в то же время не утрачивает особой изысканности, нервности, живописной изощренности, свойственной школам профессиональным. При ясно различимом индивидуальном почерке мастеров Жостова, все они объединены построением одного художественного мифа: здесь подчеркнутая объемность, осязаемость фантастических соцветий, как бы выступающих из вязкой подводной темноты, их непривычное для нашего земного пространства свечение, рождает чувство присутствия иного пространства, зачарованного и волшебного, в себе реализующего неуловимые метакультурные токи.

Своеобразные, со своими внутренними импульсами, художественные миры встанут за многими из современных ремесел, среди них – уральская чеканка, ростовская финифть, скопинская, хохломская и гжельская расписная посуда, северное кружево и резная кость, ряд своеобразных ювелирных школ и еще, наверное, множество других явлений, не попавших в круг моего зрения. В их числе и те области творчества, которые уже в XIX веке достигли высокого уровня профессионализма. Таким было, например, производство набивных платков и шалей, в узорах которых использовалась богатейшая орнаментальная культура Индии и Персии. В России эти орнаменты тогда же были восприняты как свои, национальные; они лишились, разумеется, своего первоначального символического смысла, но их пластическое совершенство, их особая изысканная грация оказались востребованными русским сознанием, отвечали национальным представлениям о красоте.

На примере развития этих народных промыслов можно проследить один из универсальных культурно-эволюционных процессов. Так, охватывая взглядом традицию палехской миниатюры, можно заметить, как это искусство у ряда художников переходит из формата декоративного в область профессионального искусства романтического типа. Здесь я имею в виду принципиальное различие задач, позволяющее всякое творчество отнести к тому или иному типу (хотя они почти никогда не бывают представлены в своем чистом виде). Логика искусства декоративного предполагает в любом случае достичь результата гармоничного, уравновешенного; в более высоком плане эта же логика определила эстетику классицизма, ставившего конечной целью создание художественной модели мироустройства, разумного и сгармонизованного. Другой тип творчества (существующий уже многие века, но именно в романтизме окончательно себя осознавший) предметом внимания делает в первую очередь индивидуальность человека, сложность его душевной организации, здесь на первый план выходит внутренняя противоречивость, авторская взволнованность, авторская боль. Эти две основные тенденции, принимая бесконечное множество форм, постоянно присутствуют в культуре, переплетаются и взаимодействуют. Иногда художественные приемы, найденные в связи с одними задачами, в новом контексте становятся выразителями других смыслов. Такое естественное кровообращение внутри культуры не оставило в стороне и названной области творчества: изобразительный язык Палеха оказался способным не только к выражению затейливо-сказовой интонации, он может иногда становиться патетичным, эпически-захватывающим, может также стать выразителем утонченных и сложных эмоциональных состояний. Такие же процессы сейчас

происходят и в других областях прикладного искусства: они постепенно становятся открыты для решения все более серьезных художественных задач.

Дело, конечно, не только в возможностях их языка. В истории искусства на многих примерах мы можем видеть, как та или иная традиция, во всей роскоши сложившихся в ней языковых средств, постепенно затухает, теряет образную и эмоциональную полнокровность, как внутри этой традиции остаются только те художники, которые способны лишь к повторению когда-то найденного. Причина не в исчерпанности выразительных средств, а в каких-то более глубоких культурных и метакультурных процессах, в силу которых данная традиция перестает быть живой, утрачивает необходимый ей внутренний нерв – то есть, словами Д.Андреева, лишается провиденциальной помощи. Здесь же мы видим прямо противоположное: все большее число художников ищущих, творчески ярких видят возможность себя по-настоящему выразить в искусствах, еще многими не воспринимаемых всерьез; в самых разных областях культуры активизируются поиски форм и жанров, позволяющих полнее и глубже ощутить реальность национального мифа.

Можно это непосредственно почувствовать даже на уровне повседневного сознания, сказывается это и во взглядах на явления культуры: в отношении именно к национально-характерным явлениям мы невольно проявляем особенную взыскательность, особенно болезненно реагируем на фальшь и нарочитую упрощенность. Если, например, некоторые изделия талашкинских мастерских начала века сегодня нам кажутся несколько аляповатыми, эстетически наивными, то это, очевидно, оттого, что за прошедшие десятилетия у нас утончился взгляд, более зрелым – и не на уровне отдельных людей, а в сознании народа в целом – стало отношение к собственной национальной сути.

Мне думается, что именно с утончением вкуса, с неким общим прояснением эстетических критериев было связано и то, что в 60-х годах у множества музыкантов вспыхнул интерес к народному творчеству – разумеется, не к тому адаптированному, переложенному на домры и баяны – а к первоначальному творчеству, живому и артистичному, пронизанному импровизационностью и художественным синкретизмом; пробудился интерес ко всему многообразию локальных фольклорных традиций. Выяснилось, что существует не так уж мало оазисов древней крестьянской песенной культуры, где никогда не утрачивались навыки игрового музицирования, где сохранилась память об их органической связи со всеми аспектами традиционного жизненного уклада.

Для многих композиторов в настоящее открытие превратилось их знакомство с традиционной народной манерой звукоизвлечения, со своеобразием ладов и температур; открытием стало само ощущение вписанности музыкального или игрового действия в природный и бытовой, бытийственный и космический контекст. Желая дать адекватное представление обо всем этом, они устремились по пути, намеченному еще в середине 50-х годов Г.Свиридовым, а еще раньше – немецким композитором К.Орфом (тоже, кстати, только в других условиях – в условиях фашистской Германии – сумевшим сохранить независимость и чистоту своего творчества). Представляли для них интерес и многие чисто профессиональные задачи: обогатить ткань академической музыки народными способами интонирования, воспроизвести профессиональными средствами тембровое своеобразие народного исполнения, специфику его многоголосия и ритмики, особую его динамическую заряженность. Подобные поиски происходили в это время и в других национальных композиторских школах.

Но еще большее значение имело само фольклорное движение, в которое постепенно вовлекалось множество людей самых различных профессий, имеющих совершенно разные области культурных интересов. Участие в этнографических экспедициях и фольклорных ансамблях для многих стало началом явственного возрастания объема их личности, началом внутреннего роста в совершенно новом для них направлении. Попадая в энергетическое поле народного искусства, человек начинает самого себя ощущать внутри определенной устной традиции, тем самым для его сознания становятся естественными некие древние формотворческие принципы, в которых отложился духовный опыт предшество-

вавших поколений. Это, в свою очередь, сказывается на общем мироощущении: становится явным, что ритм и ценности современной городской цивилизации не есть единственно возможная жизненная модель; параллельно с течением обычной жизни в сознании встает другой ритм, другое соотношение между индивидуальной жизнью и духовной памятью страны. В сознании участника фольклорной экспедиции некоторые точки в пространстве России становятся как бы сакральными точками, уже одно мысленное обращение к ним мгновенно восстанавливает в памяти ощущение живой преемственности культуры – она предстает не как уже совершившаяся и зафиксированная данность, а как непрерывный процесс с непредсказуемыми результатами, с древними, неисследимыми корнями и с живым, наполненным непосредственно-ощутимыми соками настоящим временем.

Новое, более осязаемое вхождение национального мифа в каждодневную жизнь подтолкнуло многих к дальнейшим шагам, к живому интересу к истории, к краеведению; раскрывающееся духовное восприятие жизненного потока некоторых привело к активной религиозной жизни. Произошел интересный исторический поворот: если в течение долгих веков православие противостояло народным традициям, а затем, с активным развитием профессионального искусства, просто дистанцировало себя от неостановимых светских культурных процессов – то на исходе XX века внутри этих же «языческих» процессов церковь смогла получить импульсы для возрождения к себе интереса. Если и есть сегодня внутри церкви люди культурные и глубокие, широко и чисто мыслящие – то это не в последнюю очередь люди, пришедшие из этой, из гуманитарной сферы – реставраторы, искусствоведы, краеведы, этнографы, фольклористы; люди, вначале прошедшие этапы художественного, эстетического интереса. Может быть, им когда-нибудь удастся и качественно изменить саму церковь.

Снова подтверждается известная истина: искусство, и еще шире – культура, как путь самоидентификации человека и общества, путь осознания ими своей причастности к исторической и космической эволюции – являются реальной силой, задающей меру в оценке вещей и явлений; в определенных ситуациях сила культурной обусловленности сознания может стать силой предостерегающей или направляющей, реально определяя ход событий. Это может происходить даже при отсутствии ясно поставленных задач у самого художника; самой структурой духовного бытия общества обеспечивается то, что естественное стремление художника к самовыражению, к раскрытию наиболее ценных сторон своего существа, в результате ведет к увеличению духовной наполненности окружающей жизни. Происходит это и без осознанных усилий со стороны человека, в культуре пребывающего: включенность в нее означает одновременно и подключенность человека к потоку метакультурных смыслов, сильное вхождение его души в тот мир, где нет места всяческой ограниченности и непониманию – межрелигиозному, социально и исторически обусловленному, где нет узости отдельно взятого личностного опыта.

Еще один вывод можно сделать, осмысляя искусство XX века: становясь чутким индикатором многих процессов в общественном сознании (опять-таки независимо от намерений художников, которые часто рассматривают свое творчество в чисто индивидуалистическом ключе), искусство показывает, что в человечестве явно намечается поворот к все более серьезному, более внимательному отношению к трансфизическим измерениям мира; сверхчувственный опыт души становится все более осознаваемым и необходимым компонентом человеческой жизни. Все меньшее удивление способны вызывать мысли и поступки людей, не поддающиеся рациональному объяснению (конечно, здесь присутствуют не одни только провиденциальные, но и темные, демонические внушения). В искусстве XX века можно наблюдать не только моменты сквозения запредельной реальности, но и формирование особых, четко выявленных образных сфер – что особенно ясно видно у самых больших художников, но постепенно наполняет и культурное пространство в целом – сфер, всеми уже воспринятых как неотъемлемая часть современного сознания, и безусловно имеющих провиденциальные истоки.

Таким мистически наполненным смыслом обладает одна из важнейших сторон в творчестве Д.Шостаковича. Все мирозерцание композитора выстраивается вокруг двух основных образных планов; один – это пронизывающие все искусство XX века образы разрушения, жестокости, расчеловечивания. Ни один из крупных художников века не прошел мимо подобных образов; однако место, которое они занимают внутри творчества, и силы, им противопоставляемые – все это оказывается разным у каждого из авторов. То, что противостоит злу в контексте художественного мира Шостаковича, и что, может быть, и является самым существенным его вкладом в современную культуру – это особый род самоуглубленной, медитативной лирики, погружение в состояние особой чуткости и размягченности души, при котором всякие земные проблемы оказываются видимы с какой-то метакультурной, трансфизической высоты. Проявившись в полную силу в коде Четвертой симфонии, эта духовно напряженная медитация уже не уходит из его творчества, на протяжении сорока лет она возникает в разных преломлениях и в разных драматургических ситуациях – вплоть до коды Пятнадцатой симфонии и самых поздних камерных сочинений. Временами сближаясь то с возвышенной лирикой Барокко, то с «тающей» музыкой Римского-Корсакова, то с миром детских образов у Мусоргского, с их как бы навсегда запечалившимся потрясением от впервые увиденного духовного космоса – тихая лирика Шостаковича действительно являет собою ответ на мучительнейшие вопросы XX века, она подсказывает тот путь сознания, восприняв который, человек действительно может себя ощущать духовно полновластным существом, а не песчинкой, безвольно затерянной в бешущем социальном хаосе. Это музыка человеческого самостояния, музыка явного прикосновения к «узлу жизни», и в ней – как, например, в конце 1 части Пятой симфонии – молитвенная самоотдача может соединиться с тючевской открытостью перед иррациональными, космическими силами, а глубокая личностность, интеллигентность интонации – с проникновением в изначальные, еще никаким злом не тронутые пласты души, с детской беззащитностью и непосредственностью.

Нечто родственное этому становится эмоциональным камертоном и в кинематографе А.Тарковского. Какие бы многообразные темы ни затрагивались в его фильмах, какие бы ни возникали стилистические сплавы, среди них всегда проступает один все связующий, центральный образ. В самые ответственные драматургические моменты фильма может произойти как бы отключение от реального действия и перенесение в «пейзаж души» автора – в некое зачарованное пространство, узнаваемое по все тому же состоянию особой внимательности к скрытому духовному пульсу, по мягкому струению линий и форм, будто откликающихся на тончайшие движения мысли. Здесь не покидает ощущение какого-то незримого и доброго присутствия, ощущение близкого чуда, себя проявляющего то неуловимыми оттенками в звучащей атмосфере, то особо значительным в своей символичности кадром, иногда отмеченного и словесно:

И снится мне другая
 Душа, в другой одежде:
 Горит, перебегая
 От робости к надежде,
 Огнем, как спирт, без тени
 Уходит по земле,
 На память гроздь сирени
 Оставив на столе.

Приметы реального, всеми узнаваемого мира – гроздь сирени, изгибы и медленное колыхание подводных трав, обрызганное дождем яблоко – становятся и окнами в другое, всем незапамятно знакомое и чаемое пространство, неведомое и родное, внутреннее или запредельное, где каждый становится самим собой, где наяву ощутимы родство и волшебная близость к человеку всех природных стихий – когда можно, склонившись над деревян-

ным срубом колодца, мгновенно перенестись в его прохладную глубину, и, проникнув еще дальше, прикоснуться рукой к мерцающей под водой звезде.

VI. Заключение

«Поймите, мне иногда мечтается новый «Онегин». Для разума моего он еще невозможен, не могу себе представить его, но сердцем жду: опять все пронизать такой же гармонией, найти всему имя и место, упорядочить данные мира, одно к одному, – и не так, как теперь, не реакционно-музейно, жмурясь от одинокого наслаждения, вдыхая аромат полуувядшего цветка, а всем существом своим чувствуя влагу, еще идущую от земли.»

Здесь, в словах Г.Адамовича, поэта и литературного критика русской эмиграции, речь, конечно, идет не просто о желании увидеть новое произведение искусства, рожденное опередившим свой век гением; здесь – жажда такого нового века, такой будущей атмосферы жизни, когда все пронизывающая гармония станет для людских душ возможна и необходима. Подобную же, все объединяющую цельность и полноту жизни воочию видел и Д.Андреев, когда в тесноте тюремной камеры, с четырех сторон замкнутой глухими стенами, он мог улавливать предвестия будущих времен:

Дух поздний, и пышный, и хрупкий:
 Смешенье в чеканенном кубке
 Вина и отстоянных зелий, –
 Всех ядов, и соков, и хмелей.

А несколькими десятилетиями раньше из другого пространства – не замкнутого, а, напротив, открытого всем опустошающим историческим ветрам – прозвучал голос М.Волошина:

Далекие потомки наши, знайте,
 Что если вы живете во вселенной,
 Где каждая частица вещества
 С другою слита жертвенной любовью
 И человечеством преодолен
 Закон необходимости и смерти, –
 То в этом мире есть и наша доля!

Но, все же, в какой степени можно верить предвидениям поэтов – самым безумным и ошеломляющим? Поэтов – которые по самой своей природе исповедуют спонтанность и непредсказуемость творчества, которые более всего ценят артистическую небрежность и изящество формы? Всегда ли творческий экстаз можно напрямую считать выражением голоса метакультурных высот? И можно ли человеку на такой основе, свободной и недоказуемой, строить философию своей жизни?

Разумеется, ни для кого это не является единственным источником знаний об окружающем мире. Сознание человека формируется всем объемом существующей вокруг него информации: и объективными данными естественных наук, и обыкновенным житейским опытом, и теми явлениями культуры, которые человеком принимаются всерьез, или, по крайней мере, не отторгаются его душевным инстинктом. Но чем дальше, тем яснее человечество ощущает жажду нераздробленного, цельного знания; за разными, совершенно непохожими голосами все чаще слышится единый зов «мирового устья истории». В то время, как искусство фиксирует душевную заинтересованность человека в разрешении философских и даже научных загадок мироздания, сама наука в своих высших проявлениях все яв-

ственнее приближается к искусству – и по своей методологии, и по движущим научную мысль творческим импульсам. Вспомним, что свое время толчком к поиску путей реального проникновения в космос стали идеи Н.Федорова, в которых отразилось, пусть смутно и искаженно, внутреннее знание о посмертном пути человека в других слоях Шаданакара. В наши же дни один из создателей космической техники академик Б.Раушенбах немало сил отдавал анализу перспективы и композиции в иконописи и живописи, видя в них отражение духовного знания об иномерных пространствах. Рушатся границы, прежде казавшиеся незыблемыми, между знаниями, полученными традиционным научно-экспериментальным путем и откровениями художников, постигающих законы мира и истории. И все чаще обращают на себя внимания соответствия, иногда и прямые совпадения данных, полученных различными путями познания.

Все яснее становится, что деятельность художника, его духовное напряжение, пусть даже не видимое никому из современников, не может не отражаться в многозначных мирах метакультуры, оказывая влияние в конечном счете и на нашу реальную жизнь. Даже не имея возможности проследить трансфизический механизм этого явления, мы можем наблюдать, как крупница высшего знания, схваченная творческим наитием, делает образ искусства неожиданно близким миллионам людей, превращает его в реальность их каждодневной духовной жизни. Конечно, многие и художественные, и духовные течения вначале проходят стадию замкнутого, элитарного существования. Но энергия провидческой мысли рано или поздно находит себе путь к множеству сознаний; ощущение соответствия своим безотчетным и безошибочным внутренним представлениям превращает такую мысль в незримую силу, способную и объединить воспринявших ее людей, и определить их совместные усилия. Многие идеи, давшие направление целым историческим движениям, когда-то мелькнули в сознании поэтов как озарения; и лишь по прошествии нескольких поколений, постепенно становясь частью внутренней жизни множества личностей, они превращались в историческую силу.

Как распознать те повороты творческой мысли, что в будущем могут отозваться на судьбах народов, принести или благие, или смертоносные плоды? Единого, универсального рецепта, конечно, никто не сможет дать, но все же Д.Андреев – и своей поэзией, и «Розой мира» – существенно приближает нас к разрешению этих вопросов. Для многих реалий, чье существование на протяжении веков лишь смутно осознавалось художественным наитием, здесь впервые было определено место в многомерном разноматериальном космосе. Становятся понятными связи явлений и событий совершенно различных порядков, которые никто прежде не рассматривал как части единого осмысленного целого. И в этом свете по-новому начинают восприниматься незамечаемые большинством людей события: чей-то порыв вдохновения, чье-то желание увидеть мир сквозь призму захватившего его художественного образа. Все это оказывается элементами грандиозного процесса духовного становления Шаданакара, его непрекращающегося роста и усложнения.

Однажды, ничем не примечательным днем 1903 года, когда А.Блок от столичного шума удалился в «поле за Петербургом» (так отмечено в рукописи), в его сознании стало возникать странное плетение слов, ритмичное и завораживающее. Ясно ли он понимал смысл этих слов, понимал ли вообще? Во всяком случае, поэт их запомнил, и, придя домой, записал. Потом, вероятно, забыл – и никогда их не опубликовал при жизни. Но они остались зафиксированными, существующими, пребывающими в культуре; и теперь начинает приоткрываться, а в будущем, безусловно, еще яснее обозначится их смысл:

Нам довелось еще подняться,
 Не раз упав, не раз устав,
 Опять дышать и разгораться
 Свершенностью забытых трав.

Взойдя на пыл грядущей пашни,
Подкравшись к тающей дали,
Почуял дух простор вчерашний,
Давно утраченный в пыли.

Еще не время ставить терем,
Еще красавица не здесь,
Но мы устроим и измерим
Весной пылающую весь.

В зеленом сумраке готова,
Как зданья нового скелет,
Неколебимая основа
Вчерашних незабытых лет.

На переходах легких лестниц
Горят огни, текут труды.
Здесь только ждут последних вестниц
О восхождении звезды.

Примечания

/1/

Эту рецензию (в более развернутом виде) А.С.Пушкин посчитал нужным привести в предисловии ко второму изданию поэмы. Этот факт очень характерен для Пушкина, который всегда рассматривал собственную деятельность в контексте современного ему общекультурного процесса с его разнонаправленными силами. Проявлялось это и в том, что поэт никогда не выдавал себя за первооткрывателя в тех областях, где он себя таковым не считал. Например, в примечаниях к «Кавказскому пленнику» он помещает пространные цитаты из Державина и Жуковского, обращавшихся до него к теме кавказской природы. Невозможно переоценить это качество Пушкина – как некий камертон, в ощутимой мере определивший собою все дальнейшее развитие русской культуры.

/2/

Так, например, М. Волошин в небольшой статье, посвященной художнику Н.Сапунову, высказывает мысль о подсознательном стремлении этого художника к сфере подводного, что мистическим образом определило и исход его жизни (Сапунов в возрасте 32 лет утонул в водах Финского залива):

«При имени его сейчас же вспоминается дымная насыщенность тусклого воздуха; глубокие, линияые и лоснящиеся пятна цвета; высокие вазы строгого стекла, пышные букеты тяжелых цветов, отливы синих и сверкания желтых тонов, являющихся музыкальным ключом его колорита...

И теперь, после его смерти, что-то выявилось в его картинах. Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; эти синие текучие отливы, в

глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дня, говорит о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа...»

В этой же статье, опираясь на античные и средневековые источники, Волошин выстраивает некий символ веры художников, обращенных «к своей собственной влажной стихии души».

/3/

Абрамцевские художники, включая даже и М. Нестерова, обращаясь как к церковным работам, так и к претворению образов языческого круга, почти не осознавали внутренней противоречивости этой ситуации. Свою собственную душевную гармоничность они переносили и на отношение к национальному культурному наследию, и на свое видение духовной атмосферы прошлых веков, что прекрасно выражено в одном из писем В. Васнецова:

«Как поражают в старинных художниках глубина, непосредственность и искренность изображения их, как они полно и не боязливо решают свои задачи. Откуда у них эта теплота, искренность и смелость? Загадку эту разрешить легко, если представить себе, что и в предшествующие века, и в век, современный художникам, все окружавшие его люди – и великие, и малые, просвещенные и невежественные, глубокие и простые, все веровали в то же, во что и художник, жили и питали свою душу теми же чаяниями... С какой любовной страстью строили они храмы, писали свои живописные поэмы, рубили целые миры из камня! И вся толпа волновалась, ждала и радовалась созданиям своих художников».

При этом интересно, что В. Васнецов, как и все старшее поколение Мамонтовского кружка, первоначально придерживался идей передвижничества, с иным пониманием соотношения интересов народа и долга художника. Свой отход от передвижничества они не рассматривали как отказ от идеи общественного служения, но переводили это служение в другую плоскость – не столь социально активную, но наполненную не меньшей конкретной пользой.

/4/

Одновременно с влиянием музыки Римского-Корсакова на творчество художника, было и влияние в обратном направлении, но более опосредованное. Жена Врубеля Н. И. Забела, артистка Мамонтовского театра, ранее выступавшая исключительно в операх западноевропейских композиторов, именно под влиянием художника обратилась к русскому репертуару. Она стала идеальной исполнительницей партий волшебных персонажей Римского-Корсакова, чему способствовал и ее своеобразный внешний облик, откорректированный и усиленный костюмами и декорациями Врубеля. Впоследствии именно в расчете на характер и артистические возможности Н. Забелы композитор создал центральные партии в «Царской невесте», «Сказке о царе Салтане» и «Кощее бессмертном». Один из современников так описывал ее появление во втором действии «Садко»:

«Пробудилось расколдованное озеро, и я чувствую его дыхание, ожил трепетный тростник, завлекательно, человеческими голосами поют белые лебеди. Но вот раздается голос, ни с чем не сравнимый, ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный и полный красок или, точнее, сменяющихся переливов одной какой-то краски, предельно выразительный, хотя и совершенно спокойно льющийся. Казалось, сама природа, как северный пастушок, играет или поет на этом одушевленном музыкальном инструменте. И сколько любви было в этом пении, но любви не совсем человеческой: душа сказки сливалась в нем с душой человека!»

Невозможно более точно передать суть пантеизма Римского-Корсакова; вместе с тем автор, сам того не ведая, дает прекрасную характеристику и сказочной эстетике М. Врубеля.

/5/

Примечательно, что в начале XX века, когда обозначилась направленность всеобщего внимания к сферам языческого и изначального, именно эти качества вышли на первый план и в оценке живописи Куинджи. Так, М. П. Неведомский, первый биограф и исследователь творчества художника, пишет об этом «солнцепоклоннике» в выражениях, вызывающих в памяти образный строй «Весны Священной» или скрябинского «Прометея»:

«(...) Южное солнце, залитая его лучами гладь хамелеона-моря, яркий свет, четкие тени, конкретная, четкая красота южного дня и пряные, томные, фантастические, дурманящие краски южной ночи – вот колыбель будущего Куинджи...

Кто хоть раз в жизни наблюдал восход солнца над южным морем, тот поймет, почему впечатлительный глаз южанина-художника устремится не к поискам нюансов и оттенков (...), а возлюбит именно яркие и простые, элементарные, мне хочется сказать – космические, основные тона, и к передаче их густоты и чистоты, их глубины или светящейся силы направит всю свою зоркость, все свои искания... Зрелище утреннего южного моря есть именно какое-то космическое зрелище, зрелище несложившихся еще, обособленных в своей первозданной яркости элементов, зрелище какой-то наивной, детской, но и ослепительно мощной нарождающейся силы...»

/6/

Можно пояснить это примером из несколько другой области. В современном изобразительном искусстве – в художественной фотографии, кинематографе, а также и в живописи – широко распространился прием воссоздания стилистики старинной фотографии; при этом подчеркивание некоторых чисто технических особенностей изображения, фактуры старой бумаги и ее специфического цвета становится эмоционально выразительным приемом: таким способом может передаваться чувство ностальгии, чувство былой устойчивости жизненных ценностей. Таким образом, искусство, сравнительно недавно возникшее, может обогатить своими элементами и язык искусства более древнего.

/7/

Вот небольшой фрагмент стихотворения:

Ночью девушкам приснится,
Прилетит из туч
Конь – мгновенная зарница,
Всадник – беглый луч...

И, как луч, пройдет в прохладу
Узкого окна,
И Царевна, гостью рада,
Встанет с ложа сна...

Или, в злые дни ненастий,
Глянет в сонный пруд,
И его, дрожа от страсти,
Руки заплетут.

И потом обманут – вскинут
Руки к серебру,
Рыбьим плёсом отодвинут
В струйную игру...

И душа, летя на север
 Золотой пчелой,
 В алый сон, в медовый клевер
 Ляжет на покой...

И опять в венках и росах
 Запоет мечта,
 Засверкает на откосах
 Золото щита,

И поднимет щит девица,
 И опять вдали
 Всадник встанет, конь вздыбится
 В голубой пыли...

/8/

Приведу два монолога Февронии из 1 картины и монолог кн. Юрия из 3 картины:

Ах, ты лес, мой лес, пустыня прекрасная,
 Ты дубравушка, царство зеленое!
 Что родимая мати любезная,
 Ты меня с детства растила и пестовала.
 Ты ли чадо свое не забавила,
 Неразумное ты ли не тешила,
 Днем умильные песни играючи,
 Сказки чудные ночью нашептывая?
 Птиц, зверей мне дала во товарищи,
 А как вдоволь я с ними натешуся,
 Нагоняя видения сонные,
 Шумом листьев меня угоманивала.
 Ах, спасибо, пустыня, за все, про все:
 За красу за твою вековечную,
 За прохладу порой полуденною
 Да за ночку парную, за воложную;
 За туманы вечерние сизые,
 По утрам же за росы жемчужные,
 За безмолвье, за думушки длинные,
 Думы длинные, думы тихие, радостные.

Ты вот мыслишь здесь пустое место,
 Ан же нет: великая здесь церковь.
 Оглянися умными очами.
 День и ночь у нас служба воскресная,
 Днем и ночью темьяны да ладаны;
 Днем сияет нам солнышко ясное,
 Ночью звезды как свечки затеплятся.
 День и ночь у нас пенье умильное,
 Что на все голоса ликование,
 Птицы, звери, дыхание всякое

Воспевают прекрасен Господень свет.
 «Тебе слава вовек, небо светлое,
 Богу Господу чуден высок престол!
 Та же слава тебе, земля матушка,
 Ты для Бога подножие крепкое!»

О слава, богатство суетное!
 О наше житье маловременное!
 Пройдут, пробегут часы малые,
 И ляжем мы в гробы сосновые;
 Душа полетит по делом своим
 Пред Божий престол на последний суд,
 А кости земле на предание,
 И тело червям на съедение.
 А слава, богатство куда пойдут?
 О, Китеж мой, мать городам всем!
 О, Китеж краса незакатная!
 На то ли тебя я повистроил
 Среди темных лесов непроходных?
 В гордыне безумной мне думалось:
 Навеки сей город созиждится, –
 Пристанище благоутишное
 Всем страждущим, алчущим, ищущим...

(Последние две строки Д. Андреев включил, с небольшими изменениями, в стихотворение «Большой театр. Сказание о невидимом граде Китеже»).

/9/

Невозможно не упомянуть здесь и творчество В.Набокова, в особенности его поэзию, которая в некотором смысле явилась наиболее совершенным, итоговым выражением многих объединяющих русскую эмиграцию тем. Вот одно из стихотворений, обобщающих образно и стилистически весь огромный «ностальгический» пласт этой литературы:

В снегах полуночной пустыни
 мне снилась мать всех берез,
 и кто-то – движущийся иней –
 к ней тихо шел и что-то нес.

Нес на плече, в тоске высокой,
 мою Россию, детский гроб;
 и под березой одинокой
 в бледно-пылящемся сугроб

склонился в трепетанье белом,
 склонился, как под ветром дым.
 Был предан гробик с легким телом
 снегам невинным и немым.

И вся пустыня снеговая,
 молясь, глядела в вышину,
 где плыли тучи, задевая
 крылами тонкими луну.

В просвете лунного мороза
 то колебалась, то в дугу
 сгибалась голая береза,
 и были тени на снегу

там, на могиле этой снежной,
 сжимались, разгибались вдруг,
 заламывались безнадежно,
 как будто тени Божьих рук.

И поднялся, и по равнине
 в ночь удалился навсегда
 лик Божества, виденье, иней,
 не оставляющий следа...

Открытость трансфизическим токам, наполненность узнаваемо-прароссианскими интонациями – все это сохранялось в поэзии Набокова на протяжении всех 20-30 годов, тогда как в его прозе это было едва намечено только в самых ранних рассказах.

Удивительно, но, совершенно не поняв смысла поэтического мифотворчества Гоголя, как и всей национально-романтической струи в мировой литературе («На мой вкус, нет ничего скучнее и тошнотворнее романтического фольклора и потешных баек про лесорубов, йоркширцев, французских крестьян или украинских парубков»), Набоков, вместе с тем, был способен написать и такие строки (пожалуй, сопоставимые с лучшими строками «Пузырей земли» А.Блока):

Мы столпились в туманной церковенке,
 вспоминали, молились и плакали,
 как нечаянно двери бесшумные
 распахнулись, и тенью лазоревой
 ты вошла, о весна милосердная!
 Разогнулись колена покорные,
 прояснились глаза углубленные...
 Что за чудо случилось отрадное!

Заливаются птицы на клиросе,
 плещут воды живые под сводами,
 вдоль по ризам колеблются радуги,
 и не свечи мы держим, а ландыши,
 влажной зеленью веет – не ладаном,
 и, расставя ладони лучистые,
 окруженная сумраком радостным,
 на иконе Весна улыбается.

И еще одно стихотворение, уже полностью провиденциальное:

И утро будет – песни, песни,

каких не слышно и в раю,
и огненный промчится вестник,
взвив тонкую трубу свою.

Распахивая двери наши,
он пронесется, протрубит,
дыханьем расправляя чаши
неупиваемых обид.

Весь мир, извилистый и гулкий,
неслыханные острова,
немыслимые закоулки,
как пламя, облетит молва.

Тогда-то, с плавностью блаженной,
как ясновидящие, все
поднимемся и в путь священный
по первой утренней росе.

/10/

Конечно, объемный, осязаемо-пространственный звуковой ряд этого фильма является не единственным и даже не главным его достоинством. А.Тарковскому удалось, приняв за основу русскую реалистическую традицию, идущую от XIX века, от Мусоргского и Сурикова, не размывая этой традиции, представить ее новое, сегодняшнее звучание, обогащенное опытом последующих этапов и семантикой различных видов искусства, в том числе, конечно, и кинематографа (А.Довженко, С.Урусевский, А.Куросава, И.Бергман). При всей множественности культурных ассоциаций, заключенных в структуре фильма, главным впечатлением от него остается именно цельность, бесспорная убедительность, какая-то особая, укорененная в архетипах русского сознания, органичность и всей концепции произведения, и каждой его детали.