МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С.Г.
СТРОГАНОВА» (РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА)

На правах рукописи

ЗОЛОТОВ Андрей Андреевич

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ КАК КУЛЬТУРНОЕ И ТВОРЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Кошаев В.Б.

Москва 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4

ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА И КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

I.1. Основоположения и методология критической оценки искусства……. 29

I.2. Художественная критика в современном информационном и культурном строительстве ……..... 40

I.3. Перестройка и художественная жизнь. Разворот идей в критике..……. 50

I.4. Мир как культура и государственное управление культурой…….……. 57

ГЛАВА II. АКАДЕМИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ВЕТРИЛО ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЙ

II.1. Российская академия художеств. Роль в современном культурном процессе: поиск программных идей ..……..... 65

II.2. К проблеме художественной сомасштабности искусства и жизни 70

II.3. Правда отношений, или новый академический реализм Зураба Церетели …… 84

II.4. О категории неосимволизма — подходы к понятию..…… 97

II.5. Неосимволизм художественного языка Д.Д. Жилинского ……. 102

ГЛАВА III. «АРХИТЕКТУРНЫЙ ГЛОССАРИЙ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

III.1. Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР ……..……. 115

III.2. Юрий Платонов. Архитектор культурной мысли ……..120

III.3. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского …… 123

III.4. О коллективной монографии «Прошлое и будущее классической архитектуры» ……..……. 126

ГЛАВА IV. ВЛАДИМИР СТАСОВ КАК ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА

IV.1. Владимир Васильевич Стасов в биографической прописи…….…….. 130

IV.2. Воля художественно-критического существования

Владимира Владимировича Стасова …… 135
IV.3. Художественно-образное постижение феномена В.В. Стасова как «явления искусства» ……..…. 147
IV.4. Владимир Васильевич Стасов и его «галактическое сияние»…….. 164
IV.5. Парадоксы текстов и фактуры языка В.В. Стасова …….. 173

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ……. 203
ЛИТЕРАТУРА И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ИСТОЧНИКИ……. 209

ПРИЛОЖЕНИЕ
Личностное измерение в диалогах об искусстве и созидании российской художественной будущности…….. 231

1. О критике и не только. Современное бытование художественной критики: диалог главного редактора альманаха «Панорама искусств», Почетного академика Российской академии художеств, искусствоведа Ольги Владимировны Костиной с академиком, Вице-президентом РАХ, профессором А.А. Золотовым …….. 231
2. Две беседы с Георгием Григорьевичем Нисским, действительным членом (академиком) академии художеств СССР: — Беседа первая, «С глазу на глаз»: «А где же молодость? Заметки о V выставке молодых художников Москвы» (1959); — Беседа вторая «О выставке “Советская Россия» ……..……... 249
3. Из бесед с Евсеем Евсеевичем Моисеенко: Свиридов. Взгляд живописца..... 261
4. Из беседы в Бангалоре со Святославом Николаевичем Рерихом (фрагменты)…… 262
5. Телевизионное искусство во имя музыки. Беседа корреспондента журнала «Советская музыка» А. Бретаницкой с главным редактором студии музыкальных телефильмов Творческого объединения «Экран» Гостелерадио СССР А.А. Золотовым …… 268

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Великое многое, ценного и необходимо полезного, написано и сказано об искусстве — с разной степенью воодушевления, целостностью знания, драгоценной человеческой искренностью или, напротив, прихотливым применением к обстоятельствам. Написано и высказано по разным достойным и случайным поводам, с разной степенью погружения в избранное произведение, исследуемое явление, а то и вовсе художественную судьбу эпохи и ее Авторов, с громкими и тихими именами.

Художественные критики в Отечестве нашем — Рыцари Критики — вступали и вступают в Историю искусства как люди желанные, напрямую необходимые и потому ожидаемые. Во все времена они почти нежданно «вторгаются», раздвигают и ширят пространство вокруг художественного создания и Автора его.

При всем том — в нынешнем сложившемся представлении о фундаментальности, научности и некоей солидной представительности в системах оценивающих художественных размышлений — критик и Критика величины «Сопутствующие». В художественном быту, по ходу жизни — важные. Для выстраивания «отношений» — ценные. И все же, «Сопутствующие величины».

Между тем, все не совсем так.

Историю искусства творят художники. Но пишут историю, сохраняют и охраняют художников во времени, формируют историческое «чувствознание», некое чудесное поле ничем не восполнимого (как писал в своем редкостно проницательном эссе о Шостаковиче выдающийся архитектуровед, теоретик и историк искусства Александр Георгиевич Габричевский) «эстетического созерцания» отдельные и особенные люди искусства, мыслящие и органично чувствующие себя в нем, пишущие и высказывающиеся о нем, восчувствовав искусство в сердечном познании и редкой артистической включенности в создание художника.

Не все, и не всегда. Но в идеальном представлении об этих отдельных и особенных людях искусства — непременно так.

Художественные критики (они же, непременно, в своем личностном масштабе, и историки искусства) — сознают искусствоведческую науку как искусство познания Красоты в ее неизбывном явлении людям в образах воздействующего на человеческий мир Искусства.

Они организуют художественное время в пронизывающем нас пространстве. Они — писатели об искусстве в историческом просторе, к тому же, как правило, из круга «академических людей» — можно доверять.

Академический взгляд на жизнь в искусстве предполагает взвешенность суждений, елико возможную научную объективность в неразлучной одновременности с живым, непосредственным, даже поэтическим, любовным взглядом на искусство и тружеников его — творцов, во всей их многоталантливости, многоликости и даже великости.

История и новый день здесь рука об руку. Художественная мысль об искусстве — в свободном полете. Здесь живые для истории искусства люди из разных времен, дорогие для понимания происходившего в искусстве и происходящего в нем ныне.

Критики немало различны между собой в творческих склонностях, литературных дарованиях, художественно-личностных устремлениях и пристрастиях. Но… любовь к искусству и — по слову Владимира Стасова — «чувство истины на все-на все» рождают выразительно точные, достойные слуха Искусства слова о нем…

… Художественный опыт прошедшего столетия рассматривается преимущественно через историю искусства и ее «средствами». Но вторая половина XX столетия и начало нынешнего века говорят нам, что классическое искусствознание не всегда гибко в интерпретации ряда современных феноменов, «колеблющих треножник» содержательных основ искусства.

Весьма непосредственно стала ощущаться потребность в уточнениях наших мыслей о художественном процессе в его временной целостности, дабы сформировать убеждающие «основополагания» для живой методологии современной художественной критики, открытой к восприятию

и оценке разноликих в своей художественной состоятельности феноменов искусства нынешнего времени, не исключая и «дерзконеклассическихъ».

Возникают одновременно две задачи, две устремленности.

Первая — распознавать крупные художественные достижения прошлого не ограничиваясь аспектом социальных и политических установок, но в содержательных тенденциях культуры, ее общественной, гуманитарной определенности.

Вторая зовет к рассмотрению в новом свете самой природы критического видения. Здесь обретают значение особые исследовательские приоритеты некоего возможного ансамбля личностных качеств исследователя, его «свободной воли». Возникает возможность уточнить исходные причины смещений и изменений, присущих самой образной ассоциативности в новых веяниях профессиональной художественной деятельности, верифицировать на этой основе художественную оценку заявивших о себе стилевых и иных тенденций.

Важно только, чтобы художественно-критическая «программа» обрела согласованные позиции в понимании национального классического «кода» и художественно-исторической миссии отечественного искусства как некую матрицу, независимую от смены общественных векторов развития или моды на те или иные художественные «новоустановления»…

То есть взгляд на культурный и художественный процесс в прошедшем столетии предполагает смещение в сторону критического видения проблем, что позволит уточнить намерения в понимании образности искусства независимо от стилевых и авторских манер. Это важно потому, что последние примерно полвека критика вынуждена искать средства оценки в условиях морфологической и феноменологической неопределенности художественной будущности. Должна быть ясность в понимании самой художественной критики как историко-художественного феномена образной действительности. Это возможно только в сопоставлении феноменальности художественно-критического видения в аспекте «единства личности» двух «авторов» — художника и критика, владеющих словом и видением искусства как феномена духовной воли в границах соборного культурного

существования, а также понимания «художественности художественной критики».

Эти аспекты является для сферы художественной критики наиболее актуальными и слабопроработанными.

Степень разработанности проблемы. Собственно понятия художественной критики в его тезаурусе и глоссарии, представленные сегодня в справочных материалах сложились в советское время: «Художественная критика обсуждает, анализирует и оценивает явления современной художественной жизни, направления, виды и жанры современного искусства, творчество его мастеров и отдельные художественные произведения, соотносит явления искусства с жизнью и с общественными идеалами времени и класса. Этими задачами определяются основные области и литературные жанры. Искусствоведение — теоретический трактат, руководство для художников, теоретическое или историческое исследование, общее или специальное (монография), статья или доклад, посвященный теоретической или исторической проблеме, критический обзор или этюд, освещающий ту или иную проблему текущей художественной жизни»[1].

Приведенная выдержка справедлива, однако фактическое ее значение верно для искусствознания в целом. Для критического направления вопрос обсуждения, анализа и оценки для формы высказывания – суть второе намерение. Первое же это внутренняя группировка смыслов содержания и вектор цели, который «исследуется» художником и в «соавторстве» с ним действует критик. То есть в существующей синтагме определения, действующей и по сию пору, остаются нерассмотренными некоторые аспекты критического содержания. А именно?

Первый — это развитие художественно-критического сектора искусствознания в его культурологических мотивах. Представляется, что культурология как наука имеет резервы самоопределения и онтологически еще не завершила саморазличение, поскольку основанием любой науки является методология, которая в данном случае нуждается в глубоком

[1] Искусствознание / Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1969-1978.

философском обосновании, что не может не сказаться и на искусствознании, и в чем искусствознание может помочь культурологии с самоопределением.

В частности речь может идти о принципиальных отличиях европейской традиции критических текстов в их экзистенциальном опосредовании и русской художественной мысли, которая имеет под собой то, что в философии формируется в значении субъективности, мыслевдохновенного типа суждения. Мы не ставим пока подробного раскрытия этого вопроса, но важно отметить, что субъект (человек) является носителем объективных характеристик этого мира. Он пользуется техническими и технологическими инструментами интеллектуального распознавания сути феноменов, и он существует не в пустом пространстве и воля его есть обстоятельство господствующих в обществе идей, совокупность интересов, референтный план которых представлен в семиотике. То есть объект может существовать только, будучи в оболочке субъекта. В этом смысле невозможно не осознавать, что субъективность исторически открывается Крестным Подвигом, за которым следует переформатирование сознания человечества. «Средневековая личность … разрывает “коллективную личность” и коллективное единство. Самоуглубляясь, личность находит в себе силы строить из себя; но этих сил недостаточно, так как одиночество обусловливает атонию даже в религиозной сфере и суживает психику личности пределами ее противоестественной обособленности, сводя жизнь к элементарным инстинктам властвования, религиозность — к одинокому общению с Богом»[2]. О подлинной, а не мнимой субъективности, которую открывает монотеизм, Ортега-и-Гассет пишет так: «Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и лицом к сверхжизни». О подлинной, а не мнимой субъективности, которую открывает монотеизм, Ортега-и-Гассет пишет так: «Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и

[2] Карсавин Н.П. Культура Средних веков. — Киев, 1995. — С. 25 / Цит. по: Петров Ю.В. Философия культуры: Труды Томского университета. Т. 272. Сер. Культурологическая. — Томск: ТГУ, 2010. — С. 17.

лицом к сверхжизни»[3]. В определенной степени автор опирается на это положение.

Что касается развития художественно-критического сектора искусствознания и его сегодняшних мотивов, то это можно проследить с эпохи Просвещения, когда собственно художественная деятельность полагалась формой изучения мира. Представления о ценности русской культуры в вопросе художественных трактовок можно найти у самых разных деятелей — от М.В. Ломоносова до В.В. Стасова, А.Н. Бенуа, А.В. Луначарского. В эпоху Просвещения литература и искусство представлены в формах критического высказывания, имевшего характер публицистический в творчестве В. Тредиаковского, А. Кантемира, Г. Теплова, Я. Козельского, Г. Козицкого, др. и выполняла роль средств воспитания нового человека. Начало положено в период создания Академии художеств (1757), которая первоначально (до 1764 г.) существовала на базе художественных классов Московского университета (год создания 1755), ставшего центром художественной жизни. Эта сторона развития знания приобрела вид институциональных установок и представлена именами не только М.В. Ломоносова, но и А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, Г.Н. Теплова и др. Первый каталог с описаниями художественных произведений вышел в 1766. Н.И. Новикова отмечают как представителя сатирической журналистики, важной для критического мышления. Теоретические трактаты художников академического круга — сочинения А. Иванова (1789), И. Урванова (1793), П. Чекалевского (1792) отличаются некоторым пафосом общественного значения. Важно отметить деятельность Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника» [4] и его издательскую практику: «Московский журнал» – 1791/92: первый русский журнал с постоянными критико-биографическим и театрально-критическим отделами:

[3] Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) / Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М., 2000. — С. 358.
[4] Письма русского путешественника / Творчество Н.М. Карамзина. – URL: https://ozlib.com/1039351/literatura/pisma_russkogo_puteshestvennika_karamzina_hudozhestvennye_iskaniya_obreteniya (обращение 11.03.2025).

публиковались отчёты о книгах, критические статьи, рецензии»[5]. Фактически в это время началось формирование терминов критики и системы ее жанров: развернутой статьи, коротких рецензий, более развернутых обозрений.

Деятельность Н.М. Карамзина, П.П. Сумарокова М.Т. Каченовского, В.А. Жуковского, А.И. Тургенева и др., а также споры вокруг «Художественной газеты» (издатели и авторы Н.В. Кукольник и А.Н. Струговщиков) формировало перспективу понятий об искусстве и можно говорить о том, что художественные оценки носили вид критических суждений и традиционно отмечают, что первые собственно критические мотивы появляются у Батюшкова: «первая русская критическая статья “Прогулка в Академию художеств” была написана в 1814 году поэтом и мыслителем К.Н. Батюшковым. Первый критик писал не только о работах художников, которые он видел в Академии художеств. Он ощутил потребность поделиться с читателями своим эстетическим отношением к миру, к прекрасному городу Петербургу, к классической архитектуре великого города; в XVIII веке художники были на службе в Академии художеств, носили мундиры, принадлежали к дворцовому ведомству, выполняли заказы двора и церкви» (*Кантор А*. 2022).

В целом интенсивность критической мысли была связана с активизацией художественной жизни, и высказыванием художников и мыслителей по вопросам творчества, что связывают с развитием демократических тенденций в целом: А.И. Герцен, В.Г. Белинский, В.П. Боткин, А.Н. и В.Н. Майковы. Обсуждения касались не только художественной конкретики, и, но больших тем, например в трактовках целей искусства западниками и славянофилами. Этому способствовали выставки П.А. Федотова, А.Г. Венецианова и др. Центральной фигурой середины XIX столетия стал А.А. Иванов. Безусловно, что ракурсы на искусство формировались благодаря вкусам собирателей, в частности П.М. Третьякову, также предпочтениям царской фамилии. Интенсивная художественная жизнь, новые журналы, интерес к художественной жизни

[5] «Московский журнал»: - URL: https://bigenc.ru/c/moskovskii-zhurnal-3b38cf??history=0&pfid=1&sample=79&ref=2 (обращение 11.03.2025).

императорского дома, способствовали выделению художественной критики в самостоятельное направление. Суждения В.В. Стасова и диалоги его с Ф.А. Бруни (1861), Н.А. Рамазановым – это характерные черты 2-й половины 19 века.

Огромную роль наряду с В.В. Стасовым в последствии сыграли такие крупные мыслители как — В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский и др. Основой их трудов стало рассмотрение культурных ценностей в духовной призме религии и христианской этики. Художественная критика, достигшая необычайных высот во второй половине XIX — начале XX вв. в России, действует в условиях того, что получило наименование «религиозного ренессанса». Истории формирования критической мысли в России дал оценку Мих. Лифшиц в статье «Русская классическая критика» (*Лившиц* 1988: 4-58). В частности, он пишет: «Николай Бердяев отмечал, что культурный ренессанс начала века был одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры … Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности. Души раскрылись для всякого рода мистических веяний, и положительных, и отрицательных. Никогда еще не были так сильны у нас всякого рода прельщения и смешения. Вместе с тем русскими душами овладели предчувствия надвигающихся катастроф» (*Лившиц* 1988: 4-58).

Художественная критика, достигшая необычайных высот во второй половине девятнадцатого — начале двадцатого века в России, действует в условиях того, что получило наименование «религиозного ренессанса». Ценности культуры в русской философии формировались крупными мыслителями — В.С. Соловьевым, Н.А. Бердяевым, Н.О. Лосским и др. Основой их трудов стало рассмотрение культурных ценностей в духовной призме религии и христианской этики. Николай Бердяев отмечал, что «Русский культурный ренессанс начала века был одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры. Это была эпоха творческого подъема поэзии и философии после периода упадка. Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности. Души раскрылись для всякого рода мистических веяний, и положительных, и отрицательных.

Никогда еще не были так сильны у нас всякого рода прельщения и смешения» (*Бердяев Н.А.* 1949).

В европейской среде аспекты культуры представлены у классиков зарубежной философии и социологии: М. Вебера, Г. Риккерта, М. Шелера. Определенные ресурсы в оценке культурных процессов содержат аналитика культурного архетипа, в частности Карла Юнга, которому принадлежит определение культурного архетипа как «класса психических содержаний, события которого не имеют своего источника в отдельном индивиде. Специфика этих содержаний заключается в их принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого»[6].

Истории формирования критической мысли в России дал оценку Мих. Лифшиц в статье «Русская классическая критика»[7].

Определенный итог пониманию процессов в отечественной художественной критике прошлого столетия оформила С.М. Грачева в исследовании «Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования» (специальность 17.00.09, С-Пб, 2010)[8], где автор в систематическом отношении предложила для защиты важнейшие обстоятельства предмета: теоретическая концепция критики как особого вида художественно-аналитической и творческой деятельности, идентификация и характеристика важнейших социально-культурных условий и факторов авторской периодизации, «саморефлексии» художников авангарда, особенности отечественной «журнальной критики», значимости художественного и искусствоведческого образования для художественной критики XX века[9]. Данное исследование в определенной степени может служить основанием для постановки новых вопросов, касающихся предмета художественной критики как феномена искусства прежде всего в структуре ряда позиций: феноменальности языка интерпретации искусства и проблемы навыка беспристрастного объективного суждения, понимание единства

[6] АРХЕТИПЫ / Словарь по аналитической психологии/В. Зеленский. – URL: https://vshp.pro/wp-content/uploads/2020/03/Zelenskij-V.-Slovar-analiticheskoj-psihologii.pdf (15/02/2025)
[7] Лившиц– М. Собрание сочинений в трех томах. Том III. Москва, 1988, С. 4-58.
[8] Гречева С.М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования. Дисс… д. иск. 17.00.09. – С-Пб, ГАИЖСиА имени И.Е.Репина РАХ. 2010. – 43 с.
[9] Там же. – С. 13-15.

причин субъективности как стороны действования художественного критика в отношении целостности всего художественного процесса и др.

Таким образом, вопрос степени разработанности вопроса художественной критики связан с возможностью рассмотрения ресурсов художественной критики на основе существующей в отечественной науке тенденция разделять критические суждения в отношении к древнерусскому наследию, русской критике до XVIII века, русской критике до 1917 года, советской и современной российской художественной критике. Однако этот аспект является дискуссионным в вопросах именно научных критериев и речь должна идти о ракурсе культурного и творческого явления в специфике того, что можно именовать чувственным опытом философии языка.

Следует отметить, что значительный потенциал сформирован в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств РАХ. Проблемы содержания художественной критики обсуждаются, но выведение проблемы в актуальный сектор ее новейшего периода сохраняет ряд важных лакун в природе их онтофеноменологического понимания, что пока еще не произошло. В связи с этим важно уточнить гипотетические перспективы художественно-критического тезауруса.

Гипотеза исследования

Целевая программа русской гуманитарной мысли в критическом искусствоведении предполагает оценку стремительных изменений искусства со 2-й половины девятнадцатого столетия, когда формировалась программная фактура художественной критики, положения которой легли в основу оценки образной системы в XX веке, и которая должна учитываться в современной художественно-критической мысли.

Художественную критику существенно осознавать в синтезе двух фундаментальных тем: имеющегося огромного общественного опыта формирования идей национальной культуры, и состояние личных впечатлений, порой неожиданных и парадоксальных в конкретном времени духовных переживаний искусства, художественных событий и их интерпретации. Эти две стороны важно уточнить в природе их исторического

синтеза. Творчество художественного критика связано с этой двойственностью и возможно отметить несколько оснований ее раскрытия.

Первое основание — вопрос раскрытия феноменологических перспектив языка интерпретации искусства, что важно в отношении специфического комплекса суждений, который длительное время вырабатывался в поисках и сложном взаимодействии различных направлений и дисциплин с периода просвещенческого рационализма. Учреждение в XVIII — XX триады культурно-исторического, в пострациональное время стилевого, а еще позднее формального анализа произведений искусства привело к осознанию предмета искусствоведения и рождению его как научной дисциплины.

Особая роль в этом триединстве принадлежит художественной критике с ее устремленностью в новые категориальные сферы суждений, с помощью которых уже история искусства засеивает исторические поля знания, а теория формирует устойчивую дидактическую программу.

Вторым гипотетическим основанием можно назвать «навык беспристрастного объективного суждения». Определенное влияние на русскую мысль в этом контексте играет западноевропейская философия, но интересно, что именно в России начала формироваться собственная глубинная программа критической мысли в отношении прежде всего новых мотивов художественных явлений, с опосредованным влиянием средневековой культуры. При этом искусствоведение в художественно-критическом значении весьма велико в российской традиции ввиду культурной матрицы Средневековья и догмата «не суди и судим не будешь».

Во второй половине XIX века формируется русская искусствоведческая школа, особенно интенсивно она продолжена в XX веке и вопрос духовной критической азбуки всегда, пусть и незримо, связан с цивилизационным пониманием русской культуры. Развитие художественной критики сводилось не просто к интеллектуальной и экзистенциальной рефлексии, ярко читаемой в западноевропейской гносеологической мысли, а к оценке общественно-значимых событий в их эпистемологической программе, где пластически богатая и выразительная жанрово-видовая

система оценок произведения формировалась в ракурсе сотериологического суждения, формируемого под углом «судеб национальной культуры». И важно уточнить, что экзистенциальный опыт искусства и его теоретическое сопровождение практически никогда не были в России самоцелью.

Третьим гипотетическим основанием служит то, что значение и роль личности нуждается в установлении оснований для историко-культурной программности ее интересов и здесь важно говорить о том, что помогает верифицировать основополагающие позиции заявленной темы. Отмеченный постулат обусловлен дипластической природой предметной конвенциональной модели художественного процесса, как объектной и субъектной стороне нововременной художественной критики. С одной стороны, критическая мысль поддерживается могучим наследием, которое накоплено как знание в гуманитарной сфере 19 века. А с другой — субъективностью изложения актуальных идей времени в искусстве. И важно отметить, что понятие субъективности, как стороны действования художественного критика, в большинстве позиций слабо представлены в отношениях гуманитарного наследия и области единства художественно-творческого существования творца и критика.

Четвертое гипотетическое основание связано с тем, что среди талантливых русских мыслителей, будь то изобразительное искусство, архитектура, театр, музыка, существовало потенциально понимание единства причин *целостности всего художественного процесса*. Этот гипотетический контекст возможно рассматривать в творчестве разных художников и мыслителей, но автор посчитал возможным охарактеризовать его на основе наследия и личности Владимира Васильевича Стасова, «как фигуры, которая возвышается исполинской громадой в истории критики. Поистине, богатырем видится он, человеком мощным, сильным, страстным, красивым, таким же богатырем, какими видел он сам лучших людей русского искусства, во всяком случае, тех из них, которых понимал, любил, поднимал, объяснял людям, возвышал, поддерживал, от которых требовал неустанных поисков высокой правды в искусстве, кем увлекался и ради которых не жалел ни сил, ни крови своей» (*Золотов* А.А. 2009: 31).

Историография темы художественной критики. В настоящей работе использованы часть материалов автора, публикации и выступления, размышления и его диалоги с ведущими творцами, художниками и музыкантами, государственными деятелями по вопросам художественной критики, сгруппированные по главам научного исследования, представленных в содержании.

Прежде важно сказать, что мировая художественно-критическая мысль до конца XVIII века не разорвала еще пуповину с пониманием происходящих процессов в виде художественных хроник. Процесс сложения истории искусства как будущей части искусствоведения, стремящегося к установлению исторической достоверности художественной жизни, происходит в форме, ставшей классической уже у Дж. Вазари[10]. Благодаря живописцу в ранней фазе Нового времени основу искусствоведения составил культурно-биографический план. Сочинения авторов в эпоху Возрождения и позднее имели вид прямых высказываний, в которых еще не сформировано представление о художественном содержании или стилевой специфике произведений, что оформлено в середине XVIII-го века Иоганном Иоахимом Винкельманом [11] . В значительной степени суждения преследуют просветительские цели, также образование зрителя, раскрытие природы прекрасного, что важно как основы понимания искусства широкой аудиторией.

Одной из первых публикацией в области критического отношения к произведениям стала небольшая работа Этьена Лафона де Сент-Йенна «Размышления о нескольких основаниях современного искусства во Франции. С экзаменом важнейших произведений, представленных в Лувре» (1747). В ней автор отмечает достоинства общего расположения Салона, зеленый цвет стен, как хороший фон для картин, также дает позитивную оценку выставке. Критически он относится к развитию французского

[10] Джиорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. –– М.: Искусство. 1956. Напечатано впервые в 1550 г. Жизнеописание включает в себя 178 имен художников Италии времени Возрождения.
[11] Винкельман И.И. История искусства древности. – Издательство «Пальмира», 2024.

искусства. Подобным настроением отмечены суждения и его современника Невилля де Брюнобуа-Монадора.

В более общем значении критический вектор имеют суждения Дени Дидро, которого чтят как «отца» жанра искусствоведческих сочинений, прежде всего в отношении его «Салонов» (1759 — 1781). Им была очарована и русская императрица Екатерина II, благодаря которой Дидро взял на себя роль российского агента в 1769 году — он имел кредиты для приобретения и единичных произведений и коллекций, составивших Эрмитажные фонды и других музеев России. Художественно-критической основой идей Дидро справедливо отмечают его художественный вкус, который объединял его таланты как художественного критика и прекрасного литератора. Можно также отметить, что под редакцией Дидро вышло большое справочное издание XVIII в. об искусстве.

Важно отметить, что художественно-критическая мысль Дидро проявилась, когда он был в близком знакомстве с художниками — Фальконе и Шарденом, благодаря которым его запас мог пополниться деталями оценки изобразительного мастерства. В частности, это проявляется в том, что постепенно от интереса к сюжетам Дидро переходит к рассмотрению приемов живописи.

Художественно-критическая мысль в XIX в. во Франции развивалась Шарлем Бодлером, Эмилем Золя, Теофилем Готье, Теофилем Торе-Бюргера, братьями Гонкурами; а в Англии Джоном Рескиным и Уильямом Хэзлиттом. В Германии традиционно отмечают Юлиуса Мейер-Грефе и др. Работы их достаточно известны и охарактеризованы. На них лежит отпечаток феноменологической специфики суждений, то есть собственных вкусовых пристрастий. Аспект «вкуса» обозначил в философии Иммануил Кант, назвав искусство «продуктом способности суждения»[12] (1790) (Кант И., 1966). Кант вводит понятие субъективной целесообразности и ее дихотомичности. Целесообразность подчинена, во-первых, вопросу целостности и имеет объективную, телеологическую основу суждения, а, во-вторых, она

[12] Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений: В 6 т. — Т. 5. —– М.: Мысль, 1966.

субъективно целесообразна в отношении эстетического суждения. Это фактический повтор мыслей Платона.

В отношении отечественной критики следует подчеркнуть ее вкусовые интересы в XIX веке ввиду слитности общественных представлений со стилистическими особенностями реализма, классицизма, историзма, безусловно символизма. В России это представлено у многих выдающихся деятелей: К.Н. Батюшкова, В.Г. Белинского, В.В. Стасова и др.

В начале века XX-го яростные эксперименты, прежде всего групповых объединений, а далее в авангардной перспективе сопровождаются бурной полемикой в печатных изданиях. Выявлению актуальных точек развития искусства способствуют сами художники, отстаивающие некоторые теоретические установки и манифестации личных представлений. А. Бенуа, К. Малевич, В. Кандинский и др. художники русского авангарда, а также европейцы Г. Аполлинер, Р. Фрай, Г. Рид, А. Бар и др. составляют важную часть фактур дискуссионного поля.

В общих тенденциях критической мысли важно отметить, функцию художественной критики в вопросах того, что в философии именуется интенцией, категорией, на которую обратил особое внимание Гуссерль. В русской традиции есть собственная категория — внимание как сосредоточение на главных аспектах объекта творчества. При этом важно отметить, что западноевропейская мысль приобретает черты экзистенциальности в оценке значения экспрессии формы — своего рода «артистического» жеста, либо созерцательности и экзистенциональной самоуглубленности личного ощущения.

В Русской критике экзистенциальная сторона никогда не полагалась самодостаточной программой. Художественная критика как законодательница смыслов художественно-образной реальности в России, действует в условиях повышенной субъективности — ответственности и художника, и критика, озабоченных не личным превосходством в вопросах дискуссии, а духовной будущностью художественной отечественной среды. В философии это обстоятельство можно отметить в трудах философа Ю.В. Петрова и

Цель настоящего исследования, в соответствии с гипотетическими предустановлениями, состоит в рассмотрении художественных объектов в отечественной художественной критике в уникальности изменений художественной культуры со второй половины девятнадцатого века, которая должна быть очерчена той степенью объективно-субъектного понимания законов развития русского искусства, которая объясняет волю и свободу критика, сплавленную с творческим озарением мастера в отношении отечественной судьбы культуры. В отличие от западноевропейской традиции, которая сосредоточена на характеристике экзистенциальных, с определенного времени подсознательных причин творчества, отечественная культура в ее историческом движении подчинена соборным кодам художественного существования. Искусство не теряет индивидуальной субъективной оценки, но оплодотворенное темой соборности и авторскою волею художника и критика, оно возвышает его общую национальную перспективу. Именно соборно-субъективное основание русской художественной критики важно понять отметки общего горизонта без чего невозможно находить достоверные этические меты, не только для произведений, рассматриваемых в исследовании, но и многих уже современных вещей.

Задачи исследования заключаются в необходимости установить содержание художественно-критической сферы в виде следующих положений: возникают одновременно две задачи.

1. Охарактеризовать принципы художественной критики как научного инструмента осмысления искусства в аспекте *народности и культурной парадигмы* текстов: в единстве устремления при различных точках зрения на процессы и задачи государственного строительства в отечественной культуре и искусстве.

2. Показать истоки и обосновать тенденцию самоопределения художественной критики в специфике художественно-образных интерпретаций, обусловленных целостностью культуры, идеалами времени и вопросами стиля, также раскрыть основные проблемы ценностных и

художественно-критических достижений в оценке роли и практик институций в отношении тезиса *о назначении искусства в России*.

3. Важно иметь ввиду, что вопросы содержания и искусствоведения в целом и художественной критики в частности имеют своим опосредованием проблему институциональности искусства, и соответственно его государственную программу, которая определяет и системное осуществление архитектоники общего организма и видение государственных перспектив, а также лидирующих или структурообразующих видов искусства, которые адаптированы из инициатив профессионального сообщества в проводимых крупных мероприятий, широкого обсуждения проблем в видах и фундаментальных научных оценок теории и текущего журналистского интереса, и специальных, например, интервьюративных методов и др.

4. Проблема субъективности в ее отмеченной выше отечественной специфике методов критического сектора важно раскрыть в художественности наследия, оставленного нам многими мыслителями, но прежде всего Владимира Васильевича Стасова, гения русской культуры, *как явления искусства*, оказавшего ни с чем не сравнимое влияние на развитие отечественной и мировой мыли и показавшего способность к формированию междисциплинарной сопряженности в сфере искусства в целом, и рассмотреть личность, которой принадлежит историческая честь первым до конца осознать, и провозгласить, и утвердить в сознании современников истины и форму художественно-творческого, критического существования.

Объектом исследования принимается художественное наследие в ракурсе категориальных установок художественной критики и интерпретации отмеченных в истории искусства крупных художественно-исторических феноменов, связанных с именами их творцов, определивших пути развития русского искусства.

Предметом исследования является художественно-образный потенциал в законах и ракурсе прежде всего художественно-критической мысли, соответствующей основным магистральным путям отечественного искусства и концентрированность на тех значениях образной системы,

которые устанавливают предметное содержание критического ракурса и важность участия художественного критика в создании объективных и объемных панорам художественных достижений.

Границы исследования определены предметом и объектом исследования, развитием отечественной художественно-критической мысли начиная со времени институциализации в XIX веке и до современного периода. Основой этого является самоопределение художественной критики в отношении к культурному процессу, идеалам времени, государственной политике. Определяющим предмет направлением анализа служит постулат о выдающемся единстве личностей: критика-художника и критика теоретика, *сплавленных* в идее раскрытия национального культурно-исторического назначения искусства в России.

Это связано со структурой содержания и самоопределения критики в отношении устанавливаемых задач анализа и синтеза нескольких факторов: значение институций как инструмента общественного договора, объективности личных интенций художника и критика в отношении художественных намерений, активность в вопросах обсуждения перспектив искусства в общественном договоре, особая роль текста и языка художественной критики.

Методы исследования определяются целевыми идеями диссертации в соединении классических *историко-культурных и формально стилистических* программ анализа, способствующих раскрытию актуального для времени понимания изобразительных и выразительных средств произведений в тенденциях изменения их художественно-пластической структуры, а также аспектами живого общения на основе *принципов интервью и обсуждений* с ведущими специалистами, издателями, редакторами, мыслителями, крупными деятелями искусств по вопросам актуальных позиций в сфере художественного творчества. Основой данного методического плана служит положение о *художественности художественной критики*, сформулированного и апробированного автором, что важно в оценке образности художественного обобщения критической мыли. В свою очередь это легло в основание аспекта *художественный*

критик как явления искусства, разработанного автором методологическим положением, примененным к личности В.В. Стасову (*Золотов* 2021: 26-34).

Научная новизна исследования. Исследование устанавливает специфику художественной критики как феномена, идущего впереди идей, относящихся к истории искусства по самоопределению автора на основе культурологической дилеммы о *назначении искусства в России*. Этот вопрос раскрыт на материале позиций, составляющих содержание глав и структуру текста: собственно в определении критической концептосферы; художественно-текстового наследия как инструмента удержания великих смыслов отечественных институций; системных вопросов критики в отношении междисциплинарных тем: живопись-музыка, архитектура-эстетика средового пространства, структура предметно-пространственной музейной среды и художественно-образные модели различных проектов и др.

Это важно при обсуждении вопросов трансляции русской культуры, целью чего является формирование выразительных форм на основе раскрытия ее эстетических, искусствоведческих, социологических, социально-психологических составляющих. При этом суть заключена в сохранении общественно значимых культурных доминант, которые не меняются, независимо от технологических инноваций: коррекции, трансформации и даже политической деактуализации ряда направлений искусства. В работе впервые обосновывается принципиальное положение о том, что индивидуальный специфический опыт художественной критики — это вопрос художественности текстов, не теряющих своего значения в полемике художественных дискуссий на основе потенциала, сформированного в классическом наследии.

В условиях изменения технологического уклада в его индустриальном и постиндустриальном пространстве важно предусмотреть условия адаптации основных положений искусствознания в отношении неоклассических произведений искусства и установлении критики и характеристику позиций ее вопрошания. Вершиной остаются творцы искусства, включая критиков искусства, осознающих себя в масштабе

происходящих изменений и одновременно способных к объективной авторской оценке своего творчества.

Основные положения, выносимые на защиту.

В работе впервые обосновывается принципиальное положение о том, что индивидуальный специфический опыт художественной критики — это вопрос художественности текстов в соответствии с мастерством слова художественного критика, который пересоздает формулы смыслов для раскрытия в полемике художественных дискуссий академические ресурсы в том числе в отношении неклассических объектов.

1. Уточнение методологии в описании произведений художественно-критическими средствами позволяет уточнить вопрос образной характеристики и трактовать сам анализ как искусствоведческий ресурс, с помощью вводимых в контекст критики новых понятий: «личность в критике как явление искусства», «универсальные законы и пути художественной критики», «новый академический реализм», «национальное назначение искусства в России», также понятия «символизм как константа художественности», которое, позволяет в свою очередь выправить категорию «неосимволизма» как основы для перегруппировки аналитического инструментария в целом и для разбора социохудожественного содержания, кроме того информации под углом драматургии авторского текста, обусловленной важностью оценок идей «народности» в структуре художественно-критических описаний.

2. Проблемные вопросы оценок процесса искусства средствами художественной критики важно рассматривать в тенденциях «художественной критики» как самостоятельного феномена искусства, в котором авторский текст осознается с точки зрения художественности как специфической формы оцениваемого произведения в идее его национального достояния на основе анализа и синтеза основополагающих факторов самого процесса. В этом отношении крайне важны культурологическое обоснование в согласованном видении художественных идей и общественных ожиданий, а также объективизация впечатлений, порой парадоксальных в конкретном времени. При этом, аналитическая специфика суждений в индивидуальной

трактовке о единстве и множественности мыслечувственного опыта как феноменального основания самого критического дискурса, позволяют утверждать о непременности художественно-литературного таланта критика. Без этого не может состояться полноценное рассмотрение произведения как объективного и значимого феномена искусства. Это связано с проблемой обсуждения смысловых интерпретаций, позволяющих определить условия верификации субъектно-объектных точек зрения на произведение.

3. Для раскрытия значимости институциональной основы художественно-критической части искусствоведения как пример взята центральная художественная институция — Российская академия художеств, сочетающая в себе академический потенциал под углом его художественно-творческого и научного содержания (цеховой тайны), как основополагающего начала современного художественного процесса в России. Отобранный материал для анализа проблемы обусловлен основными направлениями и особенностями художественной политики в стране и речь идет об основополагающем тезисе «о назначении искусства в России», важного в понимании интуитивных начал творчества. Этот аспект анализируется на материале согласованных позиций членов Академии, интерпретации художественных приоритетов руководства РАХ, также научных установок НИИ изобразительного искусства РАХ, проводимых художественных выставок как примера творческой позиции и художественной сомасштабности искусства и жизни в материалах не только изобразительного, но также других направлений. Потенциал и исторический опыт в сфере академического изобразительного искусства, архитектурного делания, интерпретации искусствоведческих диалогов и точек зрения на проблемы искусства позволяют определить пути формирования художественно-критической мысли.

4. Особая роль художественно-критического понимания творческих перспектив в вопросах эстетизации среды принадлежит вопросам критической оценки архитектурного наследия в его соподчиненности великим достижениям мирового искусства. Обращение к одному из разделов этой проблемы в ее общественной согласованности представлено в теме

«Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР». Время отечественной архитектуры парадоксально разрывом идейных перспектив высоких форм, составляющих, с одной стороны, потенциал мировоззренческих поисков, которые легли в основание развития мировой архитектуры в XX веке, а с другой вынужденная из-за войн и стремительного формирования индустриального уклада технологическая унификация породила серое пространство геометрических объемов, не предполагающих поэтических перспектив в творчестве архитектора. Этот разрыв стал проблемой для обсуждения на Всесоюзном съезде архитекторов. Интерес, серьезность, глубина суждений, откровенность в острокритической и одновременно созидательной устремленности — отличали архитектурный вопрос в его принципиальности среди всех съездов наших творческих союзов в эпоху демократизации всех областей жизни СССР после XXVII съезда партии. Выбранные тематические направления характеризуются на основании связей личностного потенциала участников архитектурного будущего, анализа мнений профессиональной и государственной тем в развитии архитектуры, классических достижений ее вершин в творчестве архитекторов и отечественных школ, формирование научного контента в теме «Прошлое и будущее классической архитектуры». Только в случае общественной договоренности архитектурный процесс имеет шанс крупного разворота в реализации своего огромного потенциала.

5. Высшей формой художественно-критического наследия в диссертации определена личность художественного критика, как онтологического основания суждения, которая на примере творчества Владимира Васильевича Стасова формулируется как «явление искусства». Эта формула является своего рода вершиной искусствознания, достижимой только в случае счастливого и идеального совпадения масштаба личности с крупными достижениями времени, особенных культурно-биографических событий, напряженного процесса сопоставления фактографической панорамы художественных событий и памятников искусства, характера поиска смыслов в их национальном этическом развертывании контекстов деятельности, в основе чего заложено понимание универсальных форм

художественного существования независимо от вида искусства, направления творческого поиска, текстового сопровождения, структура чего должна быть понята в связи языка, текста, гипертекста и дискурса времени, обусловленных коммуникативными векторами, раскрывающими специфику связей в системе общественного договора и имеющих вид литературно-художественного слова, в его абсолютном приближении к завершенной и ясной форме художественно-критического мышления.

Критическое высказывание выражает и формулирует определенную художественную реальность, само становится формой искусства и выступает с одной стороны, формой преемственности культурных ценностей, а с другой как сама культурная ценность, служащая наследованию опыта предшественников и смыслообразующим средством нового контента.

Теоретическое значение исследования

Исследование подводит определенный итог развития критического опыта в искусствознании и открывает по сути принципиально новое научно-критическое основание теории художественной критики, которое фактически составляет фундаментальный базис методологии, не зависящей от характера художественных поисков времени и образующей своего рода матрицу, с помощью которой может быть верифицированы в том числе и современные, но также и перспективные, а в ряде случаев и исторические феномены, в которых критическая мысль способна обнаружить не выявленные прежде специфические особенности художественной формы. Эта важная теоретическая основа стала возможной при обосновании позиции культурологической значимости научно-критического процесса, и художественная критика выводит на первое место тему «художественности художественной критики» в аспекте осмысления актуальных процессов искусства. Это положение опирается на идею художественно-исторической специфики критической мысли, в основу которой положен обзор основных художественных феноменов в изобразительном искусстве и архитектуре и других видах искусства.

В исследовании устанавливается приоритет «субъективности художественно-критического наследия», которое может быть рассмотрено в

теме феноменальности ввиду того, что в философии искусства произведения традиционно характеризуются категорией экзистенциального проявления свойств художественной личности. Осознание цивилизационных значений субъективности и технического характера экзистенциальности в художественном пространстве важно для позиционирования специфического масштаба искусства в общественном смысле в отечественной культуре, что не может быть охвачено идеей экзистенциальности, но только масштабом субъективного соответствия творческого потенциала объективной широте панорамных перспектив указанного периода.

Идея субъективности в отношении вышеобозначенных идей является центральным положением вопроса художественной критики. Верификация данной темы осуществлена в том, что русская академическая школа в контексте критической мысли представляется объективным обстоятельством субъективного пространства мнений, рассмотренной в отношении личности в формуле «В.В. Стасов как явление искусства». Роль Владимира Васильевича — гения русской культуры, оказавшего ни с чем не сравнимое влияние на развитие отечественного и мирового искусства» обосновывается в факторах, способствующих формированию междисциплинарной сопряженности в сфере искусства в целом, и рассмотрение личности критика как феномена, которому принадлежит историческая честь первым до конца осознать, и провозгласить, и утвердить в сознании современников истины и форму художественно-творческого существования и дает пример удивительной морали, которую В.В. Стасов исповедовал естественно и органично.

Феноменологический инструментарий критического жанра предопределяет в искусстве представление о масштабе личности, представленной его творческим наследием, где проблема истины и формы художественно-творческого существования критика позволяют заключить о творческой мощи, в которой парадоксальное различие и единство точек зрения на задачи искусства и культуры в разных жанрах его произведений сохраняют идеи народности в структуре общего метода художественной критики.

Автор считает необходимым не согласиться с существующей точкой зрения, что «художественная критика представляет собой заключительную часть триады: “история искусства — теория искусства — художественная критика”»[13] (*Салеев* 22018), так как именно рыцари художественной критики первыми выявляют программные перспективы искусства, благодаря чему происходит изменение взгляды на предмет искусства, а затем формируются условия нового тезауруса и впоследствии глоссария.

Практическое значение связано с потребностями общественной презентации и основные идеи нашли место в материалах опубликованных статей (более пятисот), рецензиях, а также созданных монографиях, что важно для обеспечения учебной «критической» инфраструктуры необходимыми материалами: спецкурсами, научными выкладками, формами образовательных и воспитательных мероприятий. Важное значение материалы имеют в решении вопросов музейно-выставочного проектирования. Также художественно-критическая программа исследований автора нашла применение в политике государственного регулирования сферой искусства, образования, просвещения, воспитания в период его государственной службы в должности замминистра культуры РФ в Новой России в начале 90-х годов.

Апробация исследования. Материалы исследования опубликованы автором в более пятиста статей, 25 книгах – авторских и коллективных монографиях. Материалы по проблемам художественной критики использованы при создании серии фильмов по искусству и фильмография составляет до 30 фильмов, а также при формировании учебных курсов в процессе преподавательской деятельности – лекциях для студентов музыкальных и художественных вузов, также как приглашенного лектора. Все основные положения исследования изложены в докладах на международных, Всесоюзных, Российских и других конференциях.

[13] Салеев В. Художественная критика как феномен культуры // Южное сияние. 2018. № 4(28). URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=23777 (дата обращения: 05. 02.2025).

ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА И КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

I.1. Основоположения и методология критической оценки искусства

О методологии художественной критики

Вопрос методологии художественной критики связан с отсутствием оговоренного тезауруса категориального управления критическим инструментарием. Во всяком случае в существующих энциклопедиях мы не встречаем актуального проработанного словарного материала, очевидно по той причине, что основой методологии передовых рубежей критической мысли является первенство идей, которые на протяжении всего нововременного этапа меняются в связи с видением общественно значимых вопросов в их национальной или межнациональной специфике. Выработка инструментов исследования — это особая реактивность интеллектуальной мысли на события, очевидность чего определялась не существом критической формы, а общественными идеями, например, противостоянием западничества и славянофильства в девятнадцатом веке.

Первым методологическим условием является то, что новые произведения часто не согласуются в отношении общего художественного потенциала и не имеют опор в осознании природы новейших фигуративных и теоретических инициатив. То есть, встает, в частности, вопрос того, как определять социальные интересы разных групп населения в функциях искусства и в системе его целостной презентации в национальной истории. В статье «Критика — история искусства — теория общего художественного процесса» ее автор В.Н. Прокофьев отмечает такие грани искусствоведческого дискурса в трех разделах искусствоведения: «материалом для критики являются текущие дела искусства», в «истории искусства — прошлые дела искусства», «художественного процесса — сквозные связи между прошлым и будущим через настоящее» (*Пр*окофьев *В.Н.* 1978: 260-287).

По мнению В.Н. Прокофьева для критика не существует никаких норм и правил, его работа лежит в непрестанно обновляющейся сфере. Так формируются две функции регулирующие данный процесс: от общества к искусству и от искусства к обществу. При этом критик занимает сторону «гласа публики» и «гласа художников» одновременно. И сверхзадача любого критика — угадать исторический момент современной художественной жизни. В «исторических заблуждениях» критика сосредоточены волевые творческие импульсы сегодняшнего дня. Они содержат субъективность, но с тенденцией к объективности. Подспорьем для него в таком случае выступает знание опыта искусства. Это означает, что критика не может заменить историк искусства. Критика существует как субъект художественной жизни, а история объясняет необратимое, и историк находится за ее пределами. Таким образом, критика переходит в историю со временем.

Традиционно тема художественной критики, рассматривается в аспектах социокультурной ситуации, оценках творческой специфики, некоторого влияния на эстетическое сознание людей, рассуждений «о критике как системе форм, жанров и стилей», «приемах и техники критического мастерства», границ «проявления субъективности в критическом тексте» и ряд др.[14] и чаще всего художественная критика рассматривается в эмпирическом секторе идей, в частности, речь о теории литературной критики, критическом характере статей, обзоров, рецензий, интервью, творческих портретов, эссе, отзывов на диссертации. Эмпирический опыт действительно составляет линию сохранения и воссоздания традиции критической мысли. Однако проблема в том, как суждения изменяются с появлением все новых художественных произведений. В этом случае традиция перестает быть полезной в оценке предлагаемых новых условий. Поэтому необходимо выделение в классическом критическом наследии доменных факторов художественной формы и соответственно существенных поправок в природе причин, приведших к необходимости появления критического жанра.

[14] Павлова, А. Ю. Художественная критика: учебное пособие для вузов / А. Ю. Павлова, Н. В. Сколова. — 2-е изд., доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2024. — 133 с.

Это, в частности, очевидно с середины XX века, когда второе рондо авангарда показало новые формы произведений, оставляющих существующую до этого художественную парадигматику за гранью интереса и академического художника, и теоретика искусства, и в целом неоклассицистического вектора.

Вторым методологическим условием является то, что в существующей литературе рефлексия науки сводится к перечислению ее предикатов как некоторой исторически формирующейся системы. В частности, указывается, что «до нового времени проблемы методологии не занимали особого места в системе знания и включались в контекст натурфилософских и логических построений» [15]. Тема методологии актуализируется тогда, когда обсуждается вопрос, как и на каких основаниях достижимо новое знание как истина. Так, если, «Декарт разработал правила рационалистического метода, среди которых первым является требование допускать в качестве истины только такие положения, которые осознаются ясно и отчетливо» [16] . То мы вынуждены отметить, что это заключение имеет сугубо феноменологический характер, поскольку не застраховано от неистинных трактовок положений, то есть *не совсем ясных и не совсем отчетливых*. Декартовская нечеткость формул взывала к личной оценке вещей и в нововременной период в целом удовлетворяла их характеристику, но, например, в последней трети XX веке «в качестве истины» предлагается казуистика придуманных мотивов, которые не верифицированы в мотивах их появления.

В дальнейшем, поскольку истина у Декарта не определена как нечто основополагающее, то наряду с рационализмом возникают суждения, характеризующие методологию с точки зрения *эмпиризма* (англ. Локк), также *идеализма* (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель). И только, пожалуй, Гегель сформулировал особенным образом системный методологический инструментарий, разделив вначале интересы знания в категории форм

[15] МЕТОДОЛОГИЯ (от метод и греч. — слово, понятие, учение), система принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности, а также учение об этой системе / Философский энциклопедический словарь. —– М.: Советская энциклопедия. Гл. ред.:– Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. 1983.
[16] Там же.

общественного сознания: философии, искусства, религии; дав определение категорий и законов диалектики в вопросах «развития бытия и мышления», «восхождения от абстрактного к конкретному», создание системы понятий, позволяющих «постичь предмет в его сущностных характеристиках».

Третье методологическое основание свидетельствует, что искусство не тождественно философии и науке, и это сформулировано уже Г. Гегелем, в виде различия «форм общественного сознания». Но в XX веке формирование методологии искусствознания наталкиваются на ряд непреодолимых препятствий, которые в советское время закрывались идейными установками общественного строя. Пересечение интересов искусства и науки возможно понять только в контакте формируемых в истории искусства и художественной критике собственных научных положений.

Эта проблема не решена, поскольку в XX веке имело преимущество гносеологическое (интеллектуальное) основание познания, в то время как в общей модели имеет большое, и даже большее значение эпистемология. Если гносеология, как главный метод познания обращена к мышлению и мировоззрению, следовательно, систематическим правилам построения образной системы и картины мира, то функции эпистемологии, как еще одного пути познания, фактически проигнорированы. Эпистемология характеризуется скорее неклассическим методом познания в аспекте миропонимания. Это соотносится именно с искусствознанием, поскольку предметной областью искусствознания является эффект мыслечувственных созерцаний, (переживаний), которые можно гносеологически обозначить, однако к гносеологии они не сводится.

Четвертая методологическая перспектива касается разделения теории и методологии. Вопрос классических методов исследования и сформированных в Новое время правил — это аспект теории. Теория существует в виде дидактической структуры или устоявшейся последовательности предметных исследовательских задач: *культурно-исторических и формально-стилистических.* Понятие «теория» «(от греч. theoria — рассмотрение, исследование) — совокупность высказываний, замкнутых относительно логического следования. Такое предельно общее и

наиболее абстрактное определение теории дает логика»[17]. С «логической точки зрения теорией можно назвать любое высказывание, рассматриваемое вместе с его логическими следствиями»[18]. В этом смысле теория есть условие логико-дидактической установки, следствие которой известно заранее.

Формулировка методологии, которую определяют как «учение о способах организации и построения теоретической и практической деятельности человека», представляется дискуссионной, так как методология обращена не к обслуживанию типовых программ деятельности» и к «обеспечению их нормативно-рационального построения»[19], это проблема теоретического уровня науки. *Методология* предлагает новые обстоятельства перспективы, когда прежние признанные методологические обстоятельства не обеспечивают выработку путей теории как перспективы. *Теория* в ее методическом значении как уже существующие подходы и структура аналитических правил, и *методология* как одновременно интуитивное и гипотетически целевое (телеологическое для искусствоведения) основание изучения художественного мира, есть две категории, разделенные в функциях. Формируемые методологические основания меняются в соответствии, например, ввиду радикальной перестройки общественной системы.

Дидактико-теоретическое основание эмпирично и соотносимо с предметами решаемых задач, и в искусствоведении это *культурно-историческая и формально стилистическая программа*. Методология имеет иные свойства и объем аналитической структуры, уже не в отношении художественного произведения, а в ракурсах смежных с искусствоведением психологии и восприятия искусства, семиотика искусства, социологические аспекты и др.). Тогда систематическая программа методологии обусловлена существующими в поле межпредметных вопросов темами на принципах понимания их использования на основе понятия междисциплинарности.

[17] Философия: Энциклопедический словарь. —— М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.
[18] Там же.
[19] Методология / История Философии: Энциклопедия. — Минск: Книжный Дом. А.А. Грицанов, Т.Г. Румянцева, М.А. Можейко. 2002

Методологические перспективы художественной критики имеют следующие основания для раскрытия заявленной темы:

а) *научная проблема «художественности художественной критики»* [20] *(Золотов, Кошаев 2024: 12-24)* как методологический срез создаваемого «критического произведения», поставлена автором и обусловлена тем, что традиционно художественную критику понимают как критику вида искусства. Проблема такого подхода имеет свои ограничения, поскольку художественно-критическая масса высказываний предполагает выработку культурологических характеристик времени, что позволяет помимо характеристики самого объекта критики сосредотачиваться на общих для времени содержательных пунктах, составляющих единство органической оценки, исключительно связанной с личностью самого критика, а также общих тенденций художественного процесса.

«Художественность художественной критики, прежде всего, идет от самого художника, о котором мы пишем, восторгаемся или которого мы анализируем. Разные художники различаются между собой, в том числе и по степени субъективности. Однако при этом каждый художник представляет самого себя, и это по-своему интересно. Во всеобщей субъективности искусства есть определенная объективность. Для одного художника: «Их убивают, а мне страшно». И он в первую очередь будет живописать свой страх. Для другого: «Их убивают, я сопереживаю, я — в личной трагедии, потому что я не могу ничего сделать, мое «я» замолкает». И он выражает это свое чувство объективно.

Это показывает другой план критического сознания, когда не только критика критики в идеале объективна. Сами художники могут выступать в роли объективных художественных критиков. И это происходит в художественной жизни в особенности тогда, когда сложившиеся предпочтения, формы и жанры критического анализа перестают быть

[20] Золотов А.А. О художественности художественной критики/Искусство и наука в современном мире: материалы Второй международной конференции РАН и РАХ. К 300-летию М.В. Ломоносова. Санкт-Петербург, 1-4 ноября 2011: см. также Золотов А.А. О художественности художественной критики/Русская художественная критика XIX-XX веков: проблемы, тенденции, контексты, личности» /27-28 апреля 2022. РАХ.

полезными особенно в новых поворотах художественных интуиций и новых вещах. То есть, увидеть внутреннее состояние — это тоже художественный анализ. Это тоже субъективное видение объективного видения, и это художественность и глубина соприкосновения критика с художником есть особое художественное состояние. Также чрезвычайно важно, что в художественной критике очень важна интуиция. Почему нам так интересны высказывания самих художников об искусстве? Почему мы, искусствоведы, критики, высоко ценим эти высказывания художников об искусстве? Да потому что они, как правило, невероятно искренни, очень профессиональны, точны, и они скромны. Чего стоит одна фраза Стендаля о Моцарте: “Моцарт не умел шутить с любовью”. Грандиозно! Одна фраза. Или: “Никогда так стихийно не открывалась душа гениального человека”» (*Золотов* 2024: 25).

«Критик — это человек, который ставит искусство, художника на особое место и отдает себя ему. Часто неблагодарно — художники не всегда это ценят. Многим важно, чтобы о них просто было что-то написано, а оценить, что написано, не каждому дано и не каждый дает себе труд этим заняться. И тем не менее критика связывает с художником совершенно удивительное чувство. Принято различать искусствоведов и критиков. Важно сосредоточиться на таком еще понятии, как писатель об искусстве. И не только потому, что многие писатели — Гоголь, Тургенев, Гаршин, Блок (список можно продолжить) — такие чудесные, глубочайшие высказывания оставили, тонкое независимое понимание художественного творчества и личности художника явили. Но и потому, что литературный дар и интуиция в той или иной степени, желательно и даже непременно, должны быть свойственны художественному критику, отсюда и рождается художественность» (*Золотов* 2011).

б) *гуманитарный потенциал в причинах и функциях идеи единства личности критика-художника и критика теоретика, как «феномена духовной воли».* В истории искусства существует особенность, которая свидетельствует о том, что изменения в художественных предпочтениях всегда совершались в духовном единстве тождественных в отношении друг к другу переживаний художника и *окормления* его прозрений внешним

духовным сопровождением. Так было в Древних цивилизациях, в частности в Египте, где все искусство предполагало служение религиозному Культу. Например, внешним обстоятельством художественной и композиционной фигуративности фресок и художественной среды в целом был покровитель *пространства Воскресения*[21] Анубис, в отношениях с которым состоял почивший, и которому соответствовало художественное мифологическое тщание. Иных целей искусство не преследовало, а создаваемая с великой скрупулезностью структура изображения канонически закрепляла образцы гениальных пластических решениях в их перцептивной плоскостной проекции, оказывая блестящее владение в приемах линейной и ритмической подвижности и одновременно композиционной статичности, многообразно контрастных размерностей в способах формирования пятна, и безупречной композиционной сочиненностью. Изменения в стилистике «фаюмской иконичности» на исходе великого искусства имеют некоторую протосубъективность, однако она не могла быть полноценной субъективностью, так как ее причиной по-прежнему являлась структура мифологических правил воссоздания обрядовой зажизненной реальности.

Античность шла по такому же пути. Гарантом высшего мастерства греческого искусства была Афина. Разница с Египтом прежде всего в трансформации скульптурного «мышления», которое соответствовало материалистической эстетике образных решений, блестяще осознанных Винкельманом именно в стилевом отношении, основой чего он считает формальный элемент: линеарную специфику. Этот элемент он обнаруживает не только в скульптуре, но и живописи, полагая линией также и контур. Мы только отметим, что и античность еще не сформировала представление о субъективности художественной цели и антика своими культурными истоками в виде сложной мифологической развертки скорее асубъективна, поскольку в целом в идейном смысле для нее большее значение имели

[21] «Книгу мёртвых» так назвал египтолог Карл Лепсиус (1810–1884), но ее египетское название — «Рау ну пэрэт эм хэру» в дословном переводе звучит либо как «Главы о выходе к свету дня», или как отмечал– М. Чегодаев, что подлинным названием произведения было «Эр ну перэт эм херу» – «Изречения выхода в день» и точнее это именуется как «Книга Воскресения»: см. Древнеегипетская «Книга Мертвых» / Перевод с древнеегипетского, введение и комментарии — М. А. Чегодаев. 1910. (репринтное издание: N. Y. AMS Press INC. 1976).

вопросы силы, первенства, интриги, сладострастия плоти, сюжетно-мифологически интерпретированные. Однако следует сказать, что грекам удалось достичь невообразимо высоких по образности великих результатов, и именно эта сторона была воспринята как идеал в Возрождении.

Пластические истины Средневекового искусства рождаются в принципиально иной культурной матрице. Именно здесь возникает полноценно тема субъективности. Субъективность открывается Крестным Подвигом восшедшего на Крест и *феномен духовной Воли* обретает свое историческое предназначение. Если предшествующий опыт античности сопровождается появлением определение субстанция, в частности у Аристотеля на исходе доисторического времени[22], то он еще не обретает современного понимания эпистемологического понятия субъекта, которое начинает использоваться в XVII веке. Но уже в Средние века это определение развито, и православное учение осознало вещественную субъективную природу человека в феноменальности Слова Истины. Для античного мира ап. Павел применяет определение «жить по плоти» (Рим. 8: 8-14). Для христианства Иоанн Златоуст в толковании его Свт. Афанасием Великим использует формулу «и Слово плоть бысть»[23]. Эти две формулы оснуют две художественные природы. Интересно, что античная формула вошла в метод образности в Возрождении и далее высокий строй искусства — Нововременной. Средневековая идея плоти соразмерна масштабу догматов Апостольских и Вселенских Соборов, других откровенных текстов. Впоследствии эта формула поглотила возрожденческий позитивизм и во многих случаях на этом строится не только изобразительная программа Нового времени, а в ряде случаев и неоклассицизм в XX веке. Особенно это ярко проявляется в русском искусстве.

Очень важно, что тексты Средневековья сформированы соборно. Единым началом творчества стали совместные поиски художнического опыта мастером и философом богословом, как носителями знаменного опыта

[22] Субъект / Философия: Энциклопедический словарь. —— М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.
[23] Свт. Афанасий Великий Толкования на Ин. 1:14. — URL: https://bible.optina.ru/new:in:01:14#:~:text=Иоанн%20Златоуст&text

Слова и видимого Образа. Их взаимодействие и знание движимо откровенным знанием Истины и именно искусность руки мастера и сердечного погружения в Слово Истины богослова приводят мысль одновременно к интеллектуальному (догматическому) и новому визуальному вдохновенному итогу —символической системе выраженности. Это принципиально иная система понятий в отношении ко всему предыдущему опыту человечества: «Средневековая личность … разрывает “коллективную личность” и коллективное единство. Самоуглубляясь, личность находит в себе силы строить из себя; но этих сил недостаточно, так как одиночество обусловливает атонию даже в религиозной сфере и суживает психику личности пределами ее *противоестественной* обособленности, сводя жизнь к элементарным инстинктам властвования, религиозность — к одинокому общению с Богом» [24]. Об истинной субъективности монотеизма пишет Ортега-и-Гассет: «Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и лицом к сверхжизни»[25].

То есть, начиная со Средневековья, система координат художественной культуры субъективно опосредована, и она есть свобода жертвенного выбора, открытая крестным подвигом Иисуса Христа, связавшего собой как звеном трансцендентального опыта сознание людей с внешней экспонентой бытия — идеей красоты Бога и на уровне жизненных потребностей предопределившего так именно субъективность бытия. Античность уловила возможность перехода пластической системы из ее знакообразующих тенденций в полнокровную символическую ипостась, но не воспользовалась этим.

И только Средневековье вывело отношения мастера и высших истин в иное измерение. Прежняя идейная сторона не исчезла, поскольку она не может исчезнуть ввиду конвенционального содержания опыта творчества и его оценок, но с Возрождения начинает формироваться «земная», телесная

[24] Карсавин Н.П. Культура Средних веков. — Киев, 1995. — С. 25 / Цит. по: Петров Ю.В. Философия культуры: Труды Томского университета. Т. 272. Сер. Культурологическая. — Томск: ТГУ, 2010. — С. 17.
[25] Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) / Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. —— М., 2000. — С. 358.

модальность духовных истин на фоне библейских преданий, и отношения художник — философ богослов постепенно утрачивают первенствующую роль, прежде всего в европейской традиции, где скорее доминирует художник, который диктует новое пластическое понимание религиозной догматики.

По-особому это происходит в восточном христианстве. Здесь вплоть до начала XVIII века сохраняется влияние церкви на результат изображения, и грекорусская традиция, несмотря на ряд событий и политических причин изменения фигуративных построений сохраняет уникальную ткань мысленного вдохновенного прочтения изображений догматов Веры, влияя так на идеи художественного пространства непосредственно, а также и в силу того, что светская оценка искусства пусть в измененном виде, сохраняла основные постулаты средневекового времени. Это и родило феноменальную глубину «авторского» художнического потенциала и видения его религиозной философией, что как представляется и способствовало возникновению особого качества художественно-критического мышления в девятнадцатом веке.

Вторая половина XIX — рубеж XX века потенциально иной в отношении и к предыдущему, и последующему теоретическому наследию. Возникают невиданные определения субъектного плана, такие как, «Искусство есть искусство жить»[26] у Андрея Белого, , «Истина выше себя» [27] Николая Бердяева. Также возникает трактовка, что «искусство как художественный вымысел, действительное и допустимое, но “непостоянное” по своей природе познание» (А.Ф. Лосев). Это важно понимать в аспекте субъективной специфики творчества, как «ведущей от небытия к бытию) сферы субъективно-человеческих эйдосов»[28];

в) в связи с новой программой искусствоведения в последние 150-170 лет в России возникает принципиально новая *культурологическая дилемма*

[26] Белый А. Символизм как миропонимание. -– М.: Республика. 1994. - С. 43.
[27] Бердяев Н. А. Философия свободного духа. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyaev/filosofija-svobodnogo-duha/ (дата обращения: 01.02.2024).
[28] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. -– М.: Искусство, 1975. С. 397.

«о назначении искусства в России», важная в установлении и характеристике позиции процесса, вершиной которого, как представляется, являются творцы искусства, осознающие себя в масштабе происходящих изменений и одновременно способных к объективной авторской оценке своего творчества. При этом в великой творческой среде всегда есть великие личности, благодаря которым обобщаются и алмазно гранятся общие художественные формулы времени, на которые впоследствии опираются следующие поколения историков и теоретиков искусства, даже в том случае, если они лежат не на поверхности смыслов, а составляют своего рода цеховую тайну художественной среды. В частности, одной из таких великих «цеховых тайн» является Владимир Васильевич Стасов, к личности которого автор обращается как *к явлению искусства*. Глубина суждений этого титана своего времени осознается его потомками, однако это не имеет системной оценки и, как следствие, проработанных контекстов критической методологии, методики и дидактики.

Таким образом, культурный архетип дипластической модели в отношении характера и непосредственных причин связи первого и второго факторов культурного процесса обладает общим свойством, обусловленным в виде синопсиса эмпирического потенциала художественно-пластических традиций и реализованными в текстах художественной критики в соответствии с общественными потребностями, прежде всего, с характером самих онтоморфологических причин культуры и процедур их осмысления в том числе.

1.2. Художественная критика в современном информационном и культурном строительстве [29]

Что такое современный культурный процесс

Оной из проблем искусствоведения и безусловно художественной критики является вопрос понимания что такое культурный процесс и что есть

[29] Раздел подготовлен на основе лекций из цикла «Выдающиеся личности России» в Санкт-Петербургском гуманитарном университете / Золотов А.А. Современный культурный процесс и его осмысление средствами массовой информации (из опыта и личных наблюдений) / Сер. Избр. Лекции ун-та. Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 1988. – 88с.

современный культурный процесс? Это важно для определения и понимания государствообразующих тенденций культуры и их информационного постулирования.

Современный — вроде все понято: это то, что происходит сейчас, в наши дни. Но где границы «наших дней»? Это что — вчера, завтра, сегодня? Да. Это что — десть лет «туда» и пять лет «обратно»? Тоже да. А начало века? Почему нет? А прошлый век? Ведь реально получается, что поколения отстоят друг от друга совсем не так далеко. Во многих случаях они как бы через одно, ну, через два «рукопожатия».

То есть, когда речь идет об искусстве, то его родовая специфика заключена в способности и необходимости живого представления прошлого или будущего произведения как настоящего, живущего в сознании нашего современника. Эта особенность обусловлена не временными параметрами истории, а природой самого человека как основного (онтологического) звена культуры, которое в границах культурного национального архетипа способно к порождению смыслов художественного события независимо от исторического времени.

И именно художественная критика нуждается в подобном понимании современного исторического культурного процесса, а приближение критики к типу функционирования схожего со средствами массовой информации актуализируют роль творца в культурном процессе.

Время — такая волшебная категория, которая очень легко раздвигается и так же легко сжимается. Поэтому, когда мы говорим о современном культурном процессе, мы говорим о культурном процессе, который происходит в наши дни. — С. нашим участием — интеллектуальным, историческим, с нашим отношением к чему-то, что нас волнует.

Участие — это размышление. Участие — это чтение книги, знакомство с музыкальным сочинением, картиной или иным произведением искусства.» А книга, художественное произведение могут быть из любого века.

Понятие современного культурного процесса предполагает наше участие в культурном процессе разных времен, если угодно, всех времен через различные формы. В одном случае это личная беседа, в другом — воспоминание о беседе с тем, кто еще недавно был среди нас, но его уже нет сегодня.

Культура и искусство прошедших веков участвуют в нашем времени тем, что, скажем, музыку Чайковского или Баха исполняют сегодня. Стало быть, она становится одним из элементов — опосредованным элементом — сегодняшнего культурного процесса. Поэтому понятие «современный культурный процесс» я могу просто приравнять к понятию «культурный процесс».

Если мы включены в культурный процесс, если он нас интересует, и мы ощущаем свою причастность к нему, значит, он современный, и то из многоликого материала культуры, что вы привлекли в сегодняшний день, и есть составная часть сегодняшнего культурного процесса, захватившего вас лично.

Когда я говорю о культурном процессе, то прежде всего имею в виду разные искусства, литературу, книгу и средства массовой информации как своеобразный феномен культуры. На мой взгляд, вполне закономерно включать в культурней процесс те области нашей деятельности, непременной структурной составляющей («конституирующей составляющей») которых является личностное, целостное проявление человека.

Культурный процесс объединяет все области человеческих интересов, но он возводит участника этого процесса в особый ранг «правящей личности»: человек здесь не «винтик», но творец своей модели культуры.

Существенная особенность культурного процесса состоит в том, что каждый человек, решив стать его участником, становится в некотором смысле и его повелителем, ибо от него зависит, с кем общаться, с кем не общаться, что включить в сферу своего внимания, а что не включать, на чем сосредоточиться, а что и вовсе не заметить. И вот здесь происходит пересечение интересов и функциональных возможностей личности, собственно культурного процесса и средств массовой информации,

олицетворяемых конкретными людьми, т.е. другими реальными личностями, по-своему желающими участвовать в культурном процессе и использующими для этого могущественные технологии воздействия на сознание и душу себе подобных.

СМИ становятся как бы нашей тенью и вольно или невольно норовят, если угодно, заменить нас как первородных и непосредственных участников культурного процесса и безобидных вершителей его (и своих) судеб. Мы пребываем еще в состоянии раздумья, наблюдения, мы вслушиваемся во что-то или нечто разглядываем, а нам тем временем уже предлагают — и в изобилии — опережающие чужие оценки и бесконечную комментированную информацию о том, чего мы не слышали, не видели и не знаем.

СМИ выделяют для нас тот или иной факт или явление, обращают на него наше внимание, снабжают нас необходимыми и излишними сведениями.

Естественно, скажем, что если я не изучал какой-то предмет, а вы его изучали, то я буду обращаться к вашим знаниям и буду уважать ваш труд — вы уже «накопали» очень много, у меня нет времени проделать ту же самую работу. Я верю, что вы ее сделали хорошо, я верю, что вы меня не обманули, я верю, что вы честно поработали, и я это беру, воспринимаю и уже от вас начинаю двигаться сам. Мой культурный уровень, мое дальнейшее движение зависят от вас — исследователя-специалиста или от просвещенного «специализированного» журналиста. Зависимость здесь очень глубокая.

Еще одна сторона дела. Человек (так устроено наше сознание, особенно если говорим о специалисте, исследователе ученого склада, который, изучая свою проблему, выстраивает свою историю, например, культуры) может позволить себе отключиться от всего, что ему мешает или может помешать на время и во время исследования.

Почему, скажем, тот или иной значительный писатель дурно отзывается о другом тоже весьма значительном писателе? Почему вдруг? А он просто боится себя потерять, он боится «впустить в себя» кого-то, чей-то другой мир, он боится сравнений. Современному поэту, как только подумаешь, что Пушкин уже был, вроде можно и стихи дальше не писать. А

в то же время ничто не может остановиться, в том числе и процесс поэтического творчества. Я понимаю — не одобряю, но понимаю — людей, которые даже в художественном мире ограничивают свою «площадку» только самим собой, только своими интересами. Они это как бы вправе сделать.

А журналист, критик (критика — составная часть и литературы, и журналистики) вправе поступать так же?

В реальности большинство людей зависят от того, что скажут СМИ. Вот произошло событие. Но если о нем не написали, вроде как получается, что события и не было.

Состоялся спектакль, концерт, но о нем не написали, поговорили между собой и все; или написали, но высказали несправедливую оценку, написали тенденциозно, необъективно или написали в соответствии с определенной мифологемой, идеологемой, политизирование, написали не художественно, не по существу. И ком недоразумений, а то и лжи начинает наворачиваться...

Один из моих героев, может быть, главный герой моей творческой, литературной жизни — Владимир Васильевич Стасов. Критик, исследователь, ученый, писатель. У него есть драгоценная мысль (он ее часто повторяет в разных работах на разный лад): главная задача критики — освободить историю искусства от нагромождений фальши, лживых оценок.

Я не сразу и не до конца это понял. Но со временем все больше понимаю. Потому что вижу, как в отношении каких-то фактов и явлений, которые происходят даже на моих глазах, громоздятся целые горы фальши. И если, скажем, не знать явление, а только читать о нем, можно впасть в заблуждение...

Общая миссия состоит в том, чтобы либо самим попытаться узнать и понять правду, либо обратиться к тем людям, которые вызывают у вас доверие и которые могут вас приблизить к правде, а через вас — журналистов, критиков — и меня, читателя, всю публику, народ, если угодно...

Я хотел бы, чтобы наши занятия представляли собой определенную «коммуникативную систему». Здесь тоже присутствует оперативная информация, ее осмысление, и в итоге — (современный культурный процесс, который продолжается даже тогда, когда человеческая жизнь претерпевает существенные перемены и для культурного процесса и для средств массовой информации, для журналиста, критика писателя одно из самых трудных и сугубо творческих дел — обрести себя и совершающемся вокруг нас круговращении жизненного материала, обрести в себе самим ощущение значительности, важности и самоценности происходящих в тебе процессов. Только в этом случае можно передать, внушить другим — телезрителям, радиослушателям, читателям, своим собеседникам в любой аудитории — атмосферу совместного творчества в размышлении о культуре и непосредственном созидании культуры.

Есть много людей, которые расцветают в чьей-то атмосфере, но не владеют даром создать ее сами. А есть люди, которые могут сами создавать атмосферу! И одна из творческих обязанностей — трудных обязанностей журналистики — создать, если угодно — творить атмосферу для читателя и для общества в целом... Тогда надо говорить о восприятии. Степень восприятия и характер восприятия — индивидуальны, разнообразны, наконец, различны! «Восприятие» предполагает «свободу восприятия»; «понимание» исходит из «направленности», предполагает определенность и известную замкнутость «круга посвященных», хотя этот круг может быть весьма широким.

Таким образом, «современный культурный процесс» есть феномен, парадоксальности, поскольку относится скорее не к текущему временному периоду, но к жизненной реальности так таковой, или состоянию духовного переживания. Это очевидно, поскольку в словарных определениях «современный» имеет около ста синонимов в виде прилагательных, а также хотя и редко, но встречается как причастие и как существительное, и большинство определений-синонимов касаются не вопроса, сиюминутности, современности, а сути переживания, например, актуальный — это потребность в решении важных вопросов, например, прошлого или

будущего, то есть, не обязательно сиюминутных. В современном искусствознании актуальность уточняется в отношении вопросов из любого времени, в необходимости уточнения полноты и сути культурного процесса. Понятия «острый», «насущный», «неустаревший» соотносимы с сегодняшней потребностью, но могут причисляться, например, к понятиям «цивилизованности», но цивилизации просматриваются условно до Древних Царств. И то, что сегодня вызывает интерес особого ракурса на проблему, потенциально уже существовало как современная проблема знания. То есть любой интерес к наследию, если он предполагает новый ракурс во взгляде на него, выводит вопрос из забытия в день сегодняшний. Также и «наболевший» это проблема отложенного решения какого-либо удаленного вопроса и т.д.

Это означает, что и категория «современный исторический культурный процесс» есть *СОСТОЯНИЕ* человеческого духа и тогда очевидно, что современно то, что именно исторично в отношении прошедшего, но также и человеческой будущности, как вопроса предустановленных завтрашних потребностей и прогнозов. И важно отметить, что это касается в первую очередь искусствоведения, которое работает с объектами разных исторических времен, но понимает их как феномены образного переживания сегодня, то есть не вчера или завтра, а теперь и сейчас, ибо такова вообще суть нашего сознания и восприятия.

Объясняется это очень просто: художественно-образный эффект всегда современен, независимо касается ли он древнейших событий, или времен, не столь удаленных от нас событий, так как его основная характеристика художественная образность.

Культура как путь и дыхание. Без возраста[30]

Тема «Потсдамских встреч» на редкость остро определена и сформулирована. Но чем более открывается существо вопроса, тем больше ощущаешь некую всеобщность, таящуюся в формуле встречи.

Стареет ли культура? Стареют ли люди как носители культуры? Культурно ли новое поколение и способно ли оно глубинно ощутить свою

[30] Выступление на Международной конференции в Потсдаме, 2007. Впервые — на немецком языке в книге Potsdamer Ведедпипдеп. Altern-Herausforderung fiir unsere Kultur». Berlin, Dezember, 2007).

причастность и принадлежность к культуре и, уже в свою очередь, «стареть» внутри культуры, вместе с культурой, понимая себя как «живую культуру»?

Вспоминается опус американского композитора Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». В этом сочинении для симфонического оркестра одинокий возглас солирующей трубы дважды обретает отзвуки в оркестре. Но третий возглас уже никакого отзвука не получает — остается «без ответа».

Сможет ли наша конференция, собравшая круг достойных интеллектуалов в этом удивительно гармоничном городе, одно имя которого внушает множество надежд, родившихся как итог великих исторических разочарований, — сможет ли наша конференция предложить немецкому и российскому обществу, и не только им, галерею внятных картин нашего культурного завтра?

Уверенно надеюсь, что сможет. И не потому, что собравшиеся здесь ученые и художественные люди непременно являются носителями откровений. Все проще, и все сложнее.

От нас не ждут откровений. От нас ждут правдивого осознания культурной реальности в масштабе нашей личной причастности к культуре и индивидуальной талантливости в истолковании культуры и культурного процесса.

Предлагаю два тезиса.

1. Выдающийся современный русский искусствовед Н.А. Дмитриева (1917-2003) в своей известной работе «Изображение и слово» формулирует важную мысль: «Живопись прибавляет к природной красоте еще и свою собственную».

Применительно к нашим размышлениям можно было бы сказать, что культура прибавляет к красоте природы, жизни, красоте человеческой личности, к системам и способам человеческих взаимоотношений еще и свою собственную красоту — красоту культуры.

Мы не говорим здесь о «культуре еды» или «культуре дипломатических переговоров». Мы говорим здесь о культуре взгляда личности на историю иных конкретных личностей в конкретное время и во

все времена одновременно. Мы говорим здесь о культуре как о таком особом феномене человеческой деятельности, что имеет таинственное содержание, свободное от конкретного «интереса» и всяческой специальной «заинтересованности».

Два «Т» — талант и тайна — составляют суть культурного взгляда на мир и личность. Талант и тайна — категории вневозрастные, не связанные со старением. Талант и тайна объединяют персонажей всеобщей истории и равно разделяют их.

Итак, наш первый тезис состоит в том, что культура, в отличие от людей, не стареет. Равно как и не молодеет.

Из новорожденных креативных явлений культура отбирает то, что соотносимо с талантом и тайной, с подлинностью чувства, красотой мысли, глубиной и возвышением в одновременном слиянии и полярной дистанцированное.

Будущее культуры зависит от ее непосредственных творцов прошлого и нынешнего времени, их востребованности для ответов на вопросы, кажущиеся не имеющими ответа.

Стар и млад равно готовы и не готовы воспринять спасительную тайну культуры. Но именно они, стар и млад, безотносительно к своей цивилизационной оснащенности и градусу образованности, являются необоримыми защитниками и органическими носителями культуры в волнах повседневности.

2. Мы равно встречаемся сегодня с культурной активностью в ипостаси таланта и тайны как в молодом и даже юном поколении, так и в поколениях зрелых и старших.

Творческая интенсивность — явление, хоть и связанное с состоянием человеческого организма, но совсем не впрямую, совсем не упрощенно.

Каждый из нас может привести немало примеров как яркой творческой плодотворности юных, так и поразительной, новаторской по существу таинственной творческой мощи «старших».

У всех на виду живые примеры Пабло Пикассо, Марка Шагала, Зураба Церетели, великого немецкого режиссера Вальтера Фельзенштейна, великого

немецкого композитора Пауля Хиндемита, великого русского дирижера Евгения Мравинского, уникальных русских певцов Ивана Козловского, Марка Рейзена, Зары Долухановой, ученого— филолога Михаила Бахтина, философа Алексея Лосева, пианиста Святослава Рихтера, олицетворяющего русскую и немецкую культуру в единстве своей поистине гениальной личности...

Существование культуры в процессе цивилизационного развития также не связано впрямую с теми или иными тенденциями демографии и образовательными тенденциями.

Конечно, важно, чтобы в школах должное количество часов отводилось на изучение литературы и искусства. Чрезвычайно важно, чтобы учителями выступали подлинные носители культуры (в том же смысле, как мы говорим о подлинных носителях языка).

Но жизненный импульс устойчивого культурного развития, помимо образования в чистом виде, питается еще и традицией.

Складываясь в том или ином народе веками и обновляясь десятилетиями благодаря тем или иным художественным начинаниям, конгениальным национальному менталитету и народной традиции, культура передается из поколения в поколение еще и на интуитивном и «атмосферном» уровне.

Право, само присутствие Пушкина или Гете в культуре — русской, немецкой или мировой — создает «культурный климат», в котором личность, народ, человечество существуют, живут и дышат иначе, нежели они существовали бы без Пушкина и без Гете. Можно не быть знатоком их поэзии во всем объеме, но нельзя жить, не зная об их существовании.

Культура — не достояние одних «посвященных» и специалистов. Культура — атмосфера для жизни многих, включая и тех, кто ее отвергает... В дневнике Льва Толстого последних лет его жизни есть такая запись: «Вышел, посмотрел на закат и понял, что жизнь человеческая — это не шутка».

Слова эти, мысль эта могли бы показаться странными, если бы они не исходили от Льва Толстого. Однако только культура способна внушить такое

таинственное ощущение нешуточное человеческой жизни во все времена, этот надмирный взгляд на истекающий жизненный миг.

Культура — как Слово: она одновременно избирает и останавливает мгновение, включает его в историческую память, но не ставит преград на пути мысли и дела в потоке жизни.

Культура не «стареет» и не «молодеет». Культура живет в единомыслии со временем и временами.

Культура — может быть, наилучший, и уж во всяком случае достойнейший «способ» обрести свой лично-исторический путь в поисках смысла отдельного и общего существования.

I.3. Перестройка и художественная жизнь[31]. Разворот идей в критике

Художники проветривают свой дом.

Всякое сколько-нибудь существенное событие в жизни советского искусства воспринималось и оценивалось не только в своей «индивидуальности», но прежде всего в системе взаимосвязанных и довольно противоречивых явлений в художественной среде, характерных для периода перестройки и гласности. Завершившийся в Москве VI съезд художников России не только представил подлинную картину тенденций в современном советском изобразительном искусстве, но и показал еще раз глубокую внутреннюю зависимость процессов чисто творческих от процессов общественных.

На съезде царил дух критического общественно-художественного самоанализа, свойственный многим недавним съездам, пленумам и конференциям творческих союзов — писателей, кинематографистов, театральных деятелей. Откровенность, принципиальность и даже страсть (которой, кстати, так недостает порой творениям наших художников) необходимы сейчас, чтобы договориться, наконец, о том, как жить дальше,

[31] Золотов А. Агентство печати «Новости». Комментарий политического обозревателя АПН по вопросам искусства и культуры, 1987.

как не потерять самих себя и уже достигнутое отечественным искусством, — этой великой исторической целостностью. Домом нашим.

Дом этот вырос на почве глубинного реализма. Наши художники проходили школу у разных учителей, в разное время и в разных условиях, оставаясь открытыми мировому художественному процессу. И всегда Дом этот жив был духом товарищества, формировавшим и поддерживавшим каждодневное существование сообщества русских художников. Этим же духом проникнуто и их горячее, истовое желание основательно проветрить свой Дом, распахнуть его двери и окна — но прежде всего души свои — миру и людям. Но вот сам этот дух товарищества никак нельзя подвергать испытаниям «сквозняками». Выветрится он — не будет и Дома.

Многие мастера остро ощущают такую опасность, и на съезде они не скрывали состояние дел в своей все разрастающейся среде, озабоченности уровнем мысли об искусстве, снижением профессиональных требований, смещениями, а то и путаницей в критериях, когда речь заходит о подлинных ценностях искусства.

Ярко говорили об этом на съезде живописец Евсей Моисеенко, скульптор Михаил Аникушин, художник-монументалист Андрей Васнецов, ставший новым первым секретарем правления Союза художников РСФСР. Шла речь об этом и в отчетном докладе прежнего первого секретаря Союза — живописца Валентина Сидорова, избранного теперь председателем Правления Союза художников РСФСР.

Правда, некоторые прозвучавшие на съезде жесткие интонации, казалось бы, нарочитое понятийное противопоставление «формализма», «модернизма» и «реализма» вызвали определенную настороженность делегатов. Но дискуссия показала, что и докладчик, и те, кто спорил с ним, равно отвергают бытовавшие некогда упрощенческие подходы и интерпретации. Восторжествовало понимание реализма как живого развивающегося явления, как единой платформы для художников разнообразных индивидуальностей и возможностей.

Это, на мой взгляд, чрезвычайно важно в эпоху могучего натиска «массовой культуры» на подлинное искусство. Важно и потому, что сегодня

иные профессионалы (разной степени одаренности и разной степени серьезности в отношении к своему делу) готовы воспользоваться обстановкой гласности для собственного самоутверждения. Под лозунгом демократизации они пытаются расширить свои «плацдармы» в художественной жизни для решения не столько творческих, сколько практических задач, связанных с заказами, распространением собственной продукции и тому подобным. «Всем нам, да и молодежи тоже, — заметил в своем выступлении Евсей Евсеевич Моисеенко, — надо понимать серьезность своей ответственности и перед обществом, и перед искусством. Жажда успеха, соблазн разменять талант на ярмарочную популярность не должны затмить стремления к высокому, которое требует и высокой профессиональной оснастки, и знаний...

Нередко теперь говорят, что все художники равны между собой. Я бы уточнил: все художники равны перед искусством. Произведения — не равны...»

Необходим именно критический творческий подход к работе художника. Пусть будет прямое и честное соревнование без догматических подтасовок, без навязывания зрителям столетней давности фальшивых идей о новом и старом искусстве. Пусть будут организовываться многие и многие выставки самых разных направлений. Важно, чтобы было поменьше дезинформации и побольше трезвых, серьезных оценок. — Так говорили, так думали многие на съезде художников России.

Бывают исторические времена, более и менее расположенные к искусству. Время, которое сейчас переживает Советская страна, — открыто влиянию искусства и само влияет на его развитие, влияет благотворно и вдохновляюще. Важно только, чтобы новое искусство формировала огромная мысль, и чтобы не утеряло оно ощущения крыльев традиции за спиной.

К событиям современной жизни советской страны ныне интерес особый. Нередко за рубежом говорят не просто о перестройке, но с долей сомнения, с нотками драматизма — о «судьбе перестройки». И в Европе, и в

Азии приходилось автору этих строк отвечать на расспросы самых разных людей, беспокоящихся, часто искренне, именно о «судьбе перестройки».

Судьба эта (при всем том, что мы существуем в системе мировых отношений, влияний и зависимостей) — в руках нашего народа. Народ — это Океан. И если уж Океан пришел в движение...

Процесс перестройки — процесс творческий. Исключительно творческий. И в этом отношении всю нашу сегодняшнюю жизнь следовало бы рассматривать и анализировать по творческим законам жизни искусства, столь же неуловимым, сколь и безусловным.

Быть может, поэтому особенно велик ныне интерес к современной советской культуре, литературе, искусству: приблизившись к пониманию того, что происходит в художественной жизни советской страны, что определяет духовную атмосферу новой эпохи в СССР, можно сделать далеко идущие выводы если не о всех, то о многих сторонах перестройки. Ибо в жизни России, Советского Союза культура, искусство, литература всегда определяюще влияли на жизнь человеческого духа, а, следовательно, судьбы людей и — в итоге — судьбу страны.

Так что же принесла перестройка в художественную жизнь? Не остается ли она лозунгом? Наконец, не остановилась ли перестройка в сфере культуры?

Не остановилась. Развивается. Уже принесла ощутимые положительные результаты.

Культура — как раз та область человеческой деятельности, которая призвана не только накапливать новое, не только утверждать его в борьбе с отжившим. Культура призвана охранять и сохранять все лучшее, что создано трудом — вдохновением народа в течение веков, включая самые последние десятилетия, самые последние годы, месяцы и дни.

Сегодня, в пору демократизации и гласности, мы свободно, обстоятельнее, чем раньше, осмысливаем художественный потенциал отечественной и мировой культуры и включаем в нашу сиюминутную жизнь те художественные ценности, что по разным причинам еще вчера не были включены в процесс общенародной духовной жизни. Наши журналы, газеты,

телевидение и радио, бесчисленные выставочные экспозиции, театральные сцены и киноэкраны, концертные залы стремятся представить широкой публике произведения, доселе ей незнакомые или малоизвестные. Круговорот идей в обществе стал интенсивнее, уровень мысли обрел новое качество. Литература и искусство, как сфера духовного существования народа, получили новую питательную среду, стали многослойнее, неожиданнее, возвышеннее.

Характерная черта самого последнего времени — начинающие стихать, а то и вовсе отшумевшие рукоплескания по поводу произведений «новоактуальных», но не отмеченных печатью глубоких и истинно вдохновенных размышлений. Читатель, зритель, слушатель по-прежнему жадно воспринимает все новое, но он уже в состоянии начать трезво осмысливать современный поток информации, приходящий к нему через культуру, и выявлять в нем «свои» и нередко объективные ценности, не оглядываясь при этом ни на кого, не поддаваясь давлению со стороны критики или авторитетных знакомых.

Обилие нового художественного материала, новых художественных впечатлений создает сегодня особенную атмосферу для восприятия классического и современного искусства в их соотнесенности — исторической, эстетической, нравственной.

Сейчас общепризнано, что крупнейшие представители современной советской культуры в разных краях, в различных сферах искусства и литературы, благодаря подлинной глубинной талантливости, гражданской честности, художественному озарению, создали едва ли не во всех сферах культуры безусловные художественные ценности именно в те годы, которые мы называем сегодня «эпохой застоя». В литературе, музыке, изобразительном искусстве, в театре, в кино родились произведения такой художественной силы и нравственного пафоса, такой силы возвышающего трагизма, такого поэтического вдохновения, что воздействие, влияние этих произведений, будь то симфонии Шостаковича, оратории Свиридова, проза Шукшина, Абрамова, Айтматова, Быкова, Распутина, Астафьева, Николая Рубцова и Алексея Прасолова, живопись Моисеенко или фильмы Панфилова,

перестраивали само существо человеческое, ибо несли в себе бесконечную искренность, суровое осознание пережитого и переживаемого, несли в себе художественное потрясение.

Новый поток художественной жизни, бурно обрушившийся на камни реальной действительности с горных высот мысли и духа, исторического и современного опыта, несет в себе не только публикуемый наконец в «Новом мире» роман «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, но, что не менее важно, а в чем-то, может быть, и Андрея Платонова, будто из небытия обретенный роман Василия Гроссмана (в «Октябре»), новые фрагменты наследия Михаила Булгакова... Все, что было обращено к людям истинно большими художниками, сегодня принято благодарно и понято ими.

Советских художников никто не призывает ныне «откликаться» на перестройку, никто не торопит их. Напротив — от них ждут серьезного, ответственного, глубокого и выстраданного слова. Ждут правды, как бы ни была она солона. Ждут сострадания и поддержки. Ждут художественного откровения, и готовы ждать долго. Сегодня никто уже не хочет обманываться в оценках нового искусства или ставшего новым.

Перестройка требует от деятелей искусства и литературы и равно от читателей, зрителей, слушателей справедливости в отношении друг друга, взвешенности оценок, глубины анализа, несуетного подхода к сложным явлениям художественной жизни.

Перестройка уже сообщила искусству небывалую подъемную силу. Но она и исследует культуру, сегодняшних художественных деятелей, различая во всем поэзию и версификацию, глубинно правдивое и правдоподобное, отличая подлинное страдание и сострадание от спекуляции на чужих страданиях.

Перестройка принесла ощутимые перемены в жизнь художественной среды. И в этом также одно из самых полезных и действенных ее проявлений.

Перестройка обнажила проблемы художественной среды и уровень мышления самих художественных деятелей, систему их взаимоотношений, не всегда сопряженную с помыслами о служении Искусству, порой отягченную заботами о самоутверждении, проявлениями эгоизма, групповых

интересов, стремлением сохранить или занять в новых условиях доминирующее положение в жизни искусства.

«Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех», — писал в свое время Борис Пастернак. Тем не менее стремление некоторых людей искусства быть притчей на устах у всех, не заботясь о подлинном содержании своей деятельности и не оценивая ее критично и строго, — сохраняется. Так было, так есть, только перестройка внесла новую остроту и новую ясность в ощущении этого процесса.

Теперь нередко можно услышать: все художники равны между собой! Точно заметил по этому поводу на последнем съезде художников Российской Федерации один из замечательных наших мастеров Евсей Моисеенко: «Все художники равны перед искусством, но произведения — не равны...».

Зритель, читатель тоже понимает, что произведения не равны. В процессе перестройки он все больше осознает себя не просто читателем, зрителем, слушателем, но участником и даже соучастником художественного процесса, полноценно осмысливающим этот процесс одновременно с профессиональной критикой, не отменяя и не заменяя ее.

Не дело ассоциировать массу людей с «массовой культурой». Святослав Рихтер как-то сказал в беседе, что «публика всегда права». Это следует понимать совершенно однозначно: в публике, в народе опыт одних, помножаясь на опыт других, дает то близкое к совершенству художественное ощущение правды, которое позволяет художнику довериться чутью, интуиции публики, воспринимающей искусство и питающей его своим доверием, и опытом жизни.

Словом, перестройка — в атмосфере демократизации и гласности — процесс неостановимый и необратимый. Но самый этот процесс чрезвычайно сложен, многообразен, неповторим в каждой области жизни, в каждой самостоятельной профессиональной сфере, в каждой отдельной ситуации, в каждом человеке.

1.4. Мир как культура и государственное управление культурой[32]

Из анонса к интервью: суждения известного музыковеда, культуролога, лауреата Государственной премии России и премии Москвы, академика Национальной академии кинематографических искусств и наук и Международной академии творчества, возможно, покажутся кому-то не бесспорными. Но суждения эти искренни, состоятельны и уже потому достойны, как мы полагаем, внимания нашего серьезного читателя» (См: Золотов А. Интервью журналу «Финансовый контроль», 2002).

— Как вы могли бы охарактеризовать нынешнее состояние отношений культуры и общества?

— На эти отношения определяюще влияет, если образно говорить, финансовый контроль (как и называется ваш журнал). Здесь все правда. Хотя и не вся правда. Не вся жизнь культуры контролируема финансами. Остается все-таки неприкосновенной духовная субстанция нашего культурного существования — и в профессиональном творчестве, и в профессиональном восприятии искусства нашими зрителями. Но люди по обе стороны рампы существуют в реалиях финансового контроля и самоконтроля.

Отношения культуры и общества складываются не идеально. Трудно складываются. Оттого и состояние нашей культуры как таковой в весьма высокой степени драматично.

— Культура — это путь к счастью, дорога к храму?

— И вы, и я помним дивный экранный образ старой женщины из фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Ее вопрос, обращенный к героине фильма и ко всем нам, — «Ведет ли эта дорога к храму?» — вошел в круг знаковых образов современной жизни. Действительно, у каждого свой путь — у каждого человека, общества, государства, народа, наконец.

[32] Из анонса к интервью: «”Искренность” и “культура” могли бы стать почти синонимами в сознании всякого глубоко государственного человека. Только тогда «пьеса жизни» обретет желанный «финал» — Интервью с нашим естественным и действенным присутствием-участием: и как зрителей, и как авторов событий нашей собственной жизни, и как исполнителей своей и всеобщей жизни: См: Золотов А. Интервью журналу «Финансовый контроль», 2002.

Таким сообществом мыслящих, творящих личностей является, например, театр. И как же больно отзываются в искусстве пошлые стороны быта материальной неустроенности актерского люда! Многие театры озабочены поиском внебюджетных средств к существованию. При этом творческая работа продолжается; Но какой ценой?

— В этой ситуации представляется удивительным существование некоторых успешных, экономически и творчески, и горячо любимых зрителями театров. «Сатирикон», например.

— Не только «Сатирикон». Возьмите великий Малый театр, где у руля стоят (как и должно быть, по мысли Гоголя) «первые актеры»: Юрий Соломин — художественный руководитель и Виктор Коршунов — генеральный директор. Возьмите Европейский знаменитый Малый драматический театр из Санкт-Петербурга, ведомый выдающимся режиссером Львом Додиным... И в столице, и в глубине России есть и будут театры, чей сегодняшний практический разум и исторически выдержанный художественный авторитет, наработанный годами тяжелого творческого труда, поколениями талантливейших людей театра, служат опорой. Защитой всем нынешним талантам от духовного и материального разорения, что принесли с собой не столько иные времена, сколько иные люди.

Оговорюсь, я не экономист, не финансист, но это не освобождает меня от экономических и финансовых проблем и размышлений на экономические темы, от общения со специалистами. Я наблюдаю, например, как в самое недавнее время некие уложения по финансовой части стали создавать вдруг новые невероятно конфузные ситуации для разных культурных институтов, включая художественные вузы, где формируется будущее нашей профессиональной культуры. Например, предложило родное государство учреждениям культуры искать внебюджетные источники финансирования своей жизни. Те ищут и даже, что удивительно, находят. Но здесь им говорят: «Деньги отдайте государству: в аренду-то сдавали часть государственной площади! Вот и отдайте. И не вздумайте из этих средств сделать надбавки к скромным преподавательским зарплатам!» Вот и культурные границы финансового негосударственного мышления обозначились.

Не хочу тем не менее рассуждать, кто в подобной ситуации непосредственно виноват, но, согласитесь, изначально все как-то неискренне. Стало быть, некультурно. Для меня «искренность» и «культура» — почти синонимы.

Я заметил чуть выше, что не хочу рассуждать о чьей-то непосредственной вине в разного рода очевидно конфузных и вполне конкретных ситуациях.

Но вот о вине другого рода, вполне не реальной, совсем не конкретной, но подсознательно сопутствующей нашему духовному и культурному развитию, хотелось бы высказаться.

Часто вспоминаю удивительно емкую поэтическую формулу у Твардовского в поэме «Василий Теркин»:

Мать — земля моя родная, Ради радостного дня, Ты прости, за что — не знаю, Только ты прости меня!

Здесь важно самое сокровенное — «Прости, за что — не знаю».

Признаюсь, я все время живу этим «чувством вины»: будто знаю, что есть кто-то, с кем я не знаком, но кто сделал бы мою работу лучше, чем я. Но обстоятельства складываются так, что читать лекции, выступать на телевидении, статьи писать, книги, киносценарии выпадает именно мне. И именно чувство вины (гипотетическое, как вы понимаете, нереальное) заставляет меня с большей ответственностью отдаваться работе. Только слияние двух чувств — вины и ответственности — рождает то органическое единство, которое позволяет сосуществовать всему разумному на земле. А пока нам не хватает ответственности всех элементов общества друг перед другом: культуры перед жизнью, жизни перед культурой.

— Что важно в определении взаимоотношений между государством и культурой?

— Прежде всего, безусловное и последовательное осознание жизненных реалий, которые нас окружают и в известной мере нас формируют. Существует, например, расхожий миф о том, что прежде, во времена, как теперь говорят, тоталитаризма, идеологизированная государственная машина чуть ли не подкупала деятелей культуры, давала им

слишком много денег. А теперь, мол, только рынок определяет, кто обществу действительно нужен, чье творчество пользуется спросом, а чье нет. На мой взгляд, это весьма примитивный подход. Сергей Сергеевич Прокофьев, например, имел пять Сталинских премий. Пять! Дмитрий Дмитриевич Шостакович на одну больше — шесть. Каждая Сталинская премия — немалые деньги в ту пору. Первая премия в области литературы и искусства была, кажется, 100 тысяч рублей (в области науки — 200 тысяч). И не так уж удивительно, что в одно и то же время художника поощряли и резко критиковали. Хорошо известно постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». Автором этой оперы был Вано Ильич Мурадели. Однако главный удар в постановлении был нацелен на Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна — самых выдающихся отечественных композиторов.

А ведь причина начавшейся травли музыкальных гениев была не только в идейных соображениях, но и в определенном уровне культуры. Ведь было у тогдашних вождей понимание, по кому бьют! По крайней мере, Сталин и Жданов наверняка осознавали, что Шостакович, Прокофьев, Хачатурян — вершины музыкального искусства в ЭТОЙ стране в ЭТО время! Сознавали и величину их таланта, и значение их как личностей в мировой культуре, и их моральный авторитет в творческой среде. Но руководителям великой страны хотелось, чтобы именно эти выдающиеся мастера стали бы иными — проще, поближе к народу.

— От каких факторов, на ваш взгляд, зависит уровень культуры в государстве?

— Во многом он зависит от уровня культуры самого государства. Государство должно стать культурным. Заметьте, я говорю, государство. Не народ! Народ — лирическая величина и, как феномен наивысшего проявления человеческих достоинств, он культурен всегда.

Чтобы исправить теперешнее, едва ли не катастрофическое положение, наше государство должно стать принципиально культурным. Я знаю, что в Академии государственной службы при Президенте Российской Федерации действует кафедра теории и практики культуры. Организован культурный центр академии, много делается для того, чтобы аспиранты,

докторанты, слушатели из числа чиновников разных рангов, повышающих здесь свою квалификацию, не были бы чужды искусству, всерьез приобщались бы к культурному процессу. Это важно. Если в государственном аппарате будут люди, всесторонне образованные, которым само государство сможет доверить вопросы культурного развития общества или, что еще важнее, буквально все вопросы государственного развития и управления, можно будет надеяться, что смог сегодняшних реалий над российским интеллектуальным пространством станет постепенно рассеиваться...

— Может быть, проблема не только в отсутствии средств, но и в том, каким образом и кем они расходуются, кому доверяются в самой сфере культуры?

— Давайте в этой связи посмотрим на финансовый контроль как на контроль рассудка. Каждый из нас в той или иной мере себя контролирует. И своим заработком, и тем, как он его расходует. В каком-то смысле можно поставить знак равенства между финансовым контролем и собственным жизненным устройством. Если оно не организовано финансово, многое рушится.

Был период, когда я просто обязан был рассматривать культурные вопросы и с точки зрения государства (два года в должности заместителя министра культуры СССР — с февраля 1990 по февраль 1992 года). Право, если государство выделяет средства под какой-то культурный проект, хочется быть уверенным, что использованы они будут по прямому назначению, на благое дело и, безусловно, профессионально с точки зрения искусства. Однако и раньше, в перестроечные годы, и теперь, в условиях тотальной рыночное, весьма вольно толковался принцип так называемой абсолютной свободы. «Что захочу, то и сделаю, — говорит государству деятель искусства. — Но вы должны дать мне деньги!» Поневоле задумаешься: а тому ли деньги дал? А сделает ли? А что он раньше свершил замечательного? Долго ли размышлял над тем, за какое дело сейчас берется?

— Не означает ли такая позиция возврата к прошлому, отрицания возможности соперничества, здоровой конкуренции в творческой среде?

— Здоровой?! Давайте исходить из существующих предпосылок. Если ты, человек искусства, уверен в том, что твое детище непременно будет востребованным, пожалуйста, привлекай к своему проекту спонсоров, меценатов! Безусловно, искусство не должно быть зависимо от государства. Но и государство не должно быть зависимо от искусства! От искусства в образе конкретных лиц и их созданий, которые не обязательно могут быть отнесены к фактам подлинного искусства, и уж тем более к событиям или явлениям культурной жизни.

— В каких, на ваш взгляд, случаях интересы государства и творческой личности совпадают?

— Вопрос сложный, я могу только попытаться ответить на него. Это происходит чаще всего тогда, когда создается НЕЧТО с мыслью о народе, об обществе. Если художник талантлив, искренен, честен по отношению к людям, если он настоящий мастер, его творчество может стать нужным людям. Он может рассчитывать на поддержку государства. При этом созданное им произведение может и не стать доступным огромной аудитории.

— Каким же образом государство может отделить зерна от плевел, разобраться в том, какие именно проекты достойны финансовой поддержки?

— Мы сейчас говорим не о плевелах, но об очень тонких материях, и некоторыми читателями, возможно, я буду понят неправильно. «Вы что же, ратуете за возвращение цензуры, — скажут мне. — За то, чтобы чиновник постановлением мог вмешаться в творческий процесс?» Да нет, разумеется, я вовсе не за это! Я за то, чтобы тот самый чиновник был достаточно образованным, культурным человеком, чтобы он был независим от других, не столь просвещенных чиновников. Человек государства, на которого возложены вина и ответственность в сфере культуры, прежде всего, должен быть непоколебим в вопросах чести, достоинства, вкуса, такта. Он должен быть высокообразован и в достаточной степени погружен в художественный процесс. Он должен быть независимым. Независимым, в первую очередь, от самой художественной среды. Но и от государственных структур он должен очень избирательно зависеть. Если большие деньги попадут к людям,

нечистым на руку, то, может быть, лучше бы этих денег и не было? Одновременно с ее мощным финансированием и с наиболее точной избирательной поддержкой творческих проектов государство постоянно должно, на мой взгляд, заботиться о моральной атмосфере в искусстве. В этом смысле хорошо работает такой испытанный метод эмоционального стимулирования, как почетные звания и государственные награды. Мощнейший инструмент в руках государства! В постсоветский период было такое веяние отменить все звания и награды! Как правило, подобные разговоры вели люди, у которых все уже было.

Но всякое общество ранжировано. И если государство разумно поощряет человека искусства, выработав свою систему предпочтений в этой области, это весьма значимо для развития творческого состояния личности художника.

— В Государственной Думе рассматривается вопрос об ограничении ввоза американской кинопродукции на российский рынок. Как вы к этому относитесь?

— Квотирование все-таки необходимо. Обратимся к опыту Франции. Конечно, не одни только ограничения помогли французскому кинематографу выстоять под натиском американской массовой кинопродукции, но и они тоже! Отечественному кинематографу сейчас нельзя мешать. Нельзя бесконечно ставить ему палки в колеса и испытывать на сопротивляемость денежными потоками, что легко угадывается на кинолентах, принесенных ветром дурного вкуса на отечественный кинорынок.

— Да, у нашего государства немало забот и дел в сфере культуры. И все же, что, на ваш взгляд, делает государство культурным? И кто?

— Замечательный русский священник и философ отец Сергий Булгаков, высланный в 20-х годах из России и живший во Франции, по своему первоначальному образованию был экономистом. Он написал большой труд «Философия хозяйства». Мне бы хотелось вослед Сергию Булгакову утвердить понятие «мир как культура». Не «мир через культуру», а именно «мир как культура»!

Многие издания в своих подзаголовках пишут: «Политика. Экономика. Культура». Я мечтаю, чтобы когда-нибудь эти понятия поменялись местами и культура не только как элемент оформления жизни, но как понятие, как национальная традиция, наконец, заняла бы достойное место в обществе. Очень многое зависит от Президента, от тех, кто рядом с ним. Новый Государственный совет по культуре при Президенте возглавляет выдающийся человек, директор Государственного Эрмитажа, академик Российской академии художеств Михаил Борисович Пиотровский. Или еще: удивительная личность в мире государственном и мире культуры — председатель Конституционного суда РФ, член-корреспондент Российской академии наук Марат Викторович Баглай. Один из крупнейших ученых-юристов, он еще и вдохновенный знаток музыки. Такое личностное олицетворение государства воодушевляет. Личности, яркие индивидуальности создают подлинный авторитет государству. И именно они делают государство культурным.

ГЛАВА II. АКАДЕМИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ВЕТРИЛО ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЙ

В данной главе использованы материалы выступлений и публикации автора на Общем собрании РАХ: Остров радости. Зураб Церетели как образ жизни в искусстве. 2017[33] и в отдельное малотиражное издание «Остров радости», предпринятое автором к 4 января 2019 года — юбилею народного художника СССР и России Зураба Константиновича Церетели.

II.1. Российская Академия художеств. Роль в современном культурном процессе: поиск программных идей[34]

...Российская академия художеств, мы все это знаем, отнесена Указом Президента России к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации как высшая государственная творческая, научная организация страны. Академия являет собой исторически сложившуюся систему, аккумулирующую творчество и культурно-просветительскую деятельность художников и искусствоведов, а также деятелей других отраслей искусства и художественных наук, создавая целостное художественное сообщество.

Думаю, это очень серьезные положения Устава Академии, и дай Бог, чтобы мы сами и те, кто вокруг нас, относились к Академии как к исторически сложившейся системе, структуре, сообществу, государственному и одновременно сложнейшему художественному организму. Мне кажется, что сегодня в обществе сложилась исключительная ситуация, в которой Академии определена особо трудная главная роль, особо ответственная сфера. Сегодня Академия объективно (как бы мы ни относились к отдельным сторонам ее деятельности и к самим себе внутри этой деятельности) является единственным для страны художественным, в то же время государственным (это государственная Академия!) организмом,

[33] Из выступления на Общем собрании РАХ. Остров радости. Зураб Церетели как образ жизни в искусстве, 27 февраля 2017.
[34] Золотов А.А. Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций. – М., Полиграфическая мастерская Столярского, 2019.

который может и даже обязан представлять интересы людей культуры, аргументированно о них заявлять и отстаивать перед лицом государства. Выступления Зураба Константиновича и на министерском, и на правительственном уровне имеют решающее значение своей убедительностью и внутренней заинтересованностью, тем самым «криком души». Сейчас с нами не могут не считаться, и тот факт, что в течение двух лет мы вынашивали этот Устав и теперь он подписан и содержит в себе целый ряд важных для Академии положений, говорит о том, что Академия — очень влиятельный и серьезный организм в системе государственных культурных институтов.

Хочу обратить особое внимание на то, как много вынашивалось идей о привлечении к Академии художеств деятелей разных искусств и литературы. Я помню разговор с покойным Угаровым. Он говорил, что художники нас не поймут. Помню разговор с Пономаревым. И он говорил, что художники нас не поймут, если привлекать еще другие искусства. Однако в период председательства, президентства Зураба Константиновича все это произошло. Сегодня титул «Почетный член Академии» объединяет в себе все искусства на уровне выдающихся, как правило, людей разных искусств и литературы. И это очень важно.

Эта форма сейчас сформулирована и выполняется. Вопрос в том, чтобы она начала более объективно действовать. Но она действует даже, допустим, своим авторитетом, тем, что все эти художники из разных искусств, и плюс наши художники, деятели изобразительных искусств, архитектуры и искусствоведения, работают и живут.

Фактически мы являемся свидетелями того, что Академия художеств — это уже не только Академия художников, но и Академия художеств как таковых. Это очень важно, это очень серьезно. И мне кажется, что в сегодняшней жизни такой объективный, фундаментальный вес Академии достаточно ощутим, и наше дело — его укреплять.

В конце концов, учредителем двух образовательных институтов стало Министерство культуры. Но ведь половина ученого совета в Суриковском — это члены Академии. Значит, они сами могут в своей деятельности проводить

интересы Академии. Значит, надо ощущать себя не просто служащими, а членами Академии, которые в своей деятельности чувствуют себя причастными к Академии, не отделяющими себя от ее задач.

Мне кажется, что определенная доля снобизма есть в искусствоведческой среде в отношении Академии. И это реальность, потому что каждый занят своим творчеством, каждый очень большой человек сам для себя, большая художественная личность. Это правда, это нормально. Но отношение к Академии должно быть, на мой взгляд, более личным. Я, например, выдвигал в свое время мысль о том, чтобы в особо важных трудах нашего института стояла не только печать действующего ученого совета института, но также решение ученого совета и Президиума Российской академии художеств. Не все это особо понимают.

Мне кажется, что какая-то доля идеализма должна быть в нашем сознании для восприятия Академии. Академия — это мы, мы — все те, кто был связан с Академией до и будет после. Также мне кажется, что очень важно влияние Академии на неакадемическую сферу. Есть искусствоведы, которые не в институте, и не члены Академии. Но Академия — это авторитет, собрание авторитетов. И если мы отметим какую-то работу, которая написана, скажем, кем-то, кто с Академией организационно не связан, и будем выдвигать на государственную награду или на почетное звание кого-то из тех, кто этого заслуживает и проявляет широту мышления, масштаб и любовь всему художественному сообществу, свою моральную ответственность на это самое художественное сообщество, — это будет правильно.

Когда-то был очень популярен вопрос «С кем вы, мастера культуры?!». Сегодня мы сталкиваемся с другим вопросом: «Кто вы, мастера культуры?» Кто будет вести работу, какова наша собственная атмосфера в нашей художественной среде? Как мы видим нечто вокруг себя своим академическим взглядом?

Хочу прочесть несколько строк из Альберта Швейцера. Мы все когда-то зачитывались его трудом «Культура и этика». Вот несколько строк из этого труда: «До известной степени все мы являемся в современных условиях

несвободными людьми. К какому бы сословию мы ни принадлежали, нам с каждым десятилетием, если не с каждым годом, приходится вести все более трудную борьбу за существование. Физическое и психическое перенапряжение или то и другое вместе стало нашим уделом, и мы не в состоянии полностью восстанавливать свои силы. Наша духовная несамостоятельность увеличивается в той же мере, что и материальная. Успехи нашей внешней культуры приводят к тому, что индивиды, несмотря на все преимущества, которые сулят им эти успехи, во многих отношениях утрачивают способность к постижению подлинной культуры» (*Швейцер Альберт* 1973: 100).

Во многом Академия может способствовать тому, чтобы индивиды не совсем утратили свою способность к постижению подлинной культуры.

***

Всякую дату в истории Академии художеств надо постараться осмыслить и как цеховое, и как общекультурное событие, но также как государственное, политическое и социальное.

В недавно принятых «Основах государственной культурной политики» сконцентрированы идеи и принципы культурно-государственных отношений в современной России. Культура — почти безбрежное понятие и пространство. Но стоит хотя бы мысленно вычленить из «культуры» неприкосновенное «искусство», как вся картина мира никнет, а извечно занимающая умы и, кажется, неисчерпаемая проблема «искусство и власть» становится решенной.

Искусство власти. Люди в искусстве и люди во власти. Все это — отношения людей, этические отношения между людьми и свидетельство того, что искусство и жизнь неразделимы.

Для Российской академии художеств важно, чтобы ее существование, жизнь самой академии понимались бы не утилитарно, но сущностно. В лице академии государство обладает уникальным инструментом для проведения своей культурной политики. Но в то же время Академия художеств в силу многих исторически сложившихся обстоятельств представляет интересы искусства и людей искусства, интересы культуры перед лицом государства.

Российская академия художеств стремится — и, по счастью, ей это в немалой степени удается — отстаивать систему культурных отношений. Она находится в точке пересечения двух «линий жизни» культуры — вертикали и горизонтали.

Культурой можно заниматься по горизонтали — расширительно интересоваться новыми явлениями. А можно и по вертикали, углубляясь в существо рассматриваемого явления.

В точке пересечения возникает личное присутствие в истории: вы остаетесь самим собой и в то же время становитесь историческим персонажем.

Святослав Рихтер, которого мне посчастливилось много слышать и близко наблюдать, последние годы выходил к роялю с нотами. Стали поговаривать, что он опасается забыть текст. Но те, кто были более внимательны, видели, как он, не глядя, их перелистывает. Ноты были для него знаком присутствия автора, которого он стремился расслышать и явить. Затем же и нам всем нужна Академия художеств — чтобы помнить, что мы родились не сегодня и за нами история нашей культуры.

Творческие личности могут по-разному себя проявлять, художники идут в искусстве разными путями. Академия, особенно нынешняя академия, которую уже более 20 лет возглавляет Зураб Церетели, оценивает и принимает самых разных. Этот период в жизни академии — полоса большой открытости и широты художественного взгляда. Возможно, по прошествии времени о каких-то явлениях сложится иное, чем ныне, представление. Академия — живой организм, художники, что участвовали в ее жизни, своими педагогическими усилиями, своим творчеством сформировали «академический уровень». Это и уровень образованности, и уровень профессионального мастерства, и нравственные критерии, в сущности, неотделимые от художественных.

За 260 лет академия проделала большой исторический путь. Она возникла, чтобы обобщить все, что было создано значительного в мире искусства. Она прошла путь от учебного заведения до институции, которая формирует и осмысляет целостный художественный процесс. Сегодня

Российская академия художеств является профессиональным и государственным организмом, который объединяет достойнейших деятелей искусства и представляет перед лицом государства интересы всех искусств. Академия художеств — не просто собрание талантливых людей, но собрание нравственных и художественных достоинств. И потому в культурном мире какое-то удивительное отношение к России. Даже когда нас не понимают, на нас духовно надеются.

II.2. К проблеме художественной сомасштабности искусства и жизни[35]

Художники впечатляют своими работами, но и сами по себе. Если работы не впечатляют — не рождается и некое чувство, и интерес к личности художника.

Святослав Рихтер, великий художник от музыки, глубоко причастный к искусству изобразительному, заметил однажды в разговоре, когда речь зашла о художественных направлениях, что если в том или ином «направлении» есть великий художник или выдающийся, то и направление оправдано, а если нет такого художника, то и направления никакого нет. Мысль и слова передаю верно...

Зураб Церетели — это целое «направление»!

Нет особой нужды определять-отмечать тем или иным условным знаком его Высоту на карте современной жизни искусства.

Он признанный в мире Художник.

В мире живописи, в мире скульптуры. В мире графики, эмали.

В мире сложных творческих отношений. В мире людей.

Зураб Церетели — это стихия!

Стихия человеческого тяготения ко всему талантливому вокруг и «притягивания» таланта к таланту — из разделенных, разнородных сфер жизнесуществования.

[35] Золотов А.А. Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций». – М., Полиграфическая мастерская С. Столярского, 2019.

«Притягивания» и «перемещения» в область вознесенной реальности, обретаемой лишь в Искусстве, — область всепокоряющей благости среди перворавных.

Церетели — это стихия музыки, в полетной свободной выразительности угадывающая жизнь в «цвете времени» — стихия художественного чувства и художественных Энергий...

***

КРЕСТ КОЛУМБА (Золотов 2021: 160-161).

К возведению в Пуэрто-Рико 126-метровой скульптурной композиции в честь и память Христофора Колумба.

Что русскому человеку Колумб?

Исторический персонаж, с именем которого связывается открытие Америки более пяти веков назад. Однако не только. Он еще и некая сравнительная высота.

«Тоже мне, открыл Америку!..» Нередко слышим мы это вошедшее в язык эмоционально окрашенное устойчивое словосочетание, обращенное к нам или к кому-то рядом. Смысл ясен: не открыл, или открыл, да не Америку, а что-то поменьше.

Имя Колумба при этом не произносится, но он, как статуя Командора, незримо присутствует в диалоге и в любой миг может протянуть свою железную руку, призвав к ответу от лица ведомой лишь ему истины...

Что русскому художнику Зурабу Церетели Христофор Колумб? Что влечет его к нему? Что правит воображением признанного мирового Художника в скульптуре, живописи, графике?

Доподлинно знает это лишь сам Мастер — ведь он создал уже однажды своего Колумба и оставил его в романтической испанской Севилье, воспетой в великой музыке.

Его севильского Колумба принял позже Париж в просторе зданий ЮНЕСКО (где я с ним однажды и встретился): статная бронзовая фигура будто из искусства Возрождения, в таинственно укрывающем ее легком бронзовом коконе («Колумбово яйцо»!).

И снова Христофор Колумб! Теперь в Пуэрто-Рико, в самой что ни на есть начальной точке Америки, в своем неистовом стремлении в простор живых стихий, вознесшийся на небывалую монументальную высоту в сто двадцать шесть метров!

Колумб у штурвала Времени, под Крестоносными парусами Истории, в просторе Мирового океана, воздетый вместе с кораблем своим на вершину Искусства в образе увенчанной ионической капителью классической колонны. Колумб как символ своего Свершения!

Колумб для Зураба Церетели — символ Свершения, Открытия, Веры в возможность невозможного. Веры в чудо, предсказанное самим собой самому себе и, как теперь ясно, всем нам.

Церетелиевского Колумба из Пуэрто-Рико все могут увидеть — в модели — в залах московской Галереи Академии художеств.

Я видел еще и многочисленные выразительные фотографии из Пуэрто-Рико, где уже возведен монумент, устоявший и в невиданной недавней ураганной стихии, обрушившей всю свою мощь на Пуэрто-Рико...

Настал тот исторический миг, когда свершенное более пяти веков назад географическое открытие обрело свое символическое прочтение и выражение в долговечном материале, стало символом вечно текущего Неизведанного, ставшего живой Жизнью...

Колумб Зураба Церетели и на новой своей, невиданной высоте в просторе необъятного мирового океана видится Человеком из искусства Возрождения, возрождая в сознании нашем, исторической и культурной памяти, великую надежду на открытие разумного Будущего.

... Что вокруг? Куда плывем?
Что расслышим? Обретем?
Кто СВЕРШИТ ОТКРЫТЬЕ?
Океанскою волной звук вознесся вековой — ПЕСНЬ ОТКРЫТЬЯ!
Крест Колумбов над водой В океане Времени.
Как Художник он постиг Таинство ТВОРЕНИЯ...
И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ...

***

ВЫСТАВКА В ПАЛЕРМО

«Не так часто случается, что выставка и после ее закрытия не исчезает из памяти. Тогда понимаешь, что с ней оказалось связано нечто значительное. И хотя с работами художника был знаком, стиль и характер его тебе вроде бы известны, меняется восприятие, и оказывается, что все иное. Почему-то работы того или иного замечательного художника (будем говорить о замечательных художниках) в одном зале производят особенное впечатление, в другом — не столь яркое и, наконец, в третьем — какое-то иное. Я хочу передать читателю, который знает работы Зураба Церетели, но на выставке в Палермо не был, свое ощущение от восприятия его работ именно в тех залах, в конце января — в феврале 2011 года, в момент открытия Года культурных связей Италии и России» (*Золотов* 2021: 160).

«Примерно за полчаса до начала выставки в высоких окнах переделанного в современный выставочный зал старинного замка Лоджиатта Сан-Бартоломео, что стоит на самой кромке залива в Палермо, я вдруг увидел, как в гавань вошел большой корабль. Был ли это корабль туристический или регулярный рейс, не ведаю, но большой красивый корабль вошел в бухту порта Палермо за какие-то полчаса до открытия выставки, и возникло такое ощущение, что он пожаловал на торжественную церемонию.

И я вспомнил, что Павел Муратов в своих “Образах Италии” пишет, как он приплыл из Неаполя на Сицилию, в Палермо, на большом пароходе, и январское солнце обожгло его “Силы природы не внушают дружеского доверия человеку в стране, где даже в январе едва переносимо действие прямых лучей солнца”[36]. Вот это ощущение *солнечного ожога* осталось от живописи Зураба Константиновича Церетели у меня и у тех, кто на выставку пришел и в день открытия, и в следующие дни, когда я там был и мог наблюдать сицилийцев в кругу полотен и персонажей Зураба Церетели, легко сближавших людей.

[36]Павел Муратов. Образы Италии. – URL: https://thelib.ru/books/muratov_pavel/obrazy_italii-read-38.html (обращение 14.03.2025).

Народу на открытии выставки “Этот прекрасный мир” (Questo bellissimo mondo), где были представлены живопись, графика и несколько камерных скульптурных работ, собралось очень много. Дни стояли пасмурные, но именно в день открытия солнце появилось. К выставке был издан превосходный каталог, над которым работали Елена Церетели (от Академии художеств) и Юлия Манискалько (с итальянской стороны).

Сицилия — огромный остров со столицей Палермо. Исторический город. И у самого порта старинное здание с современным многоэтажным выставочным залом, окна которого смотрят на море, на полукруг залива. И много-много машин по этому полукругу снуют, огибая этот как бы маленький остров на большом острове. Все время какое — то кружение вокруг этого старинного дворца. И, поднимаясь по этажам, осматривая работы и вглядываясь в окна, испытываешь ощущение, что это здание, современное внутри, с бережно сохраненным историческим фасадом, — корабль, что оно плывет и персонажи работ Церетели — пассажиры этого корабля. Полотна, казалось, радовались публике, существовали в связи с ней, но и ЖИЛИ сами по себе, была в них в этом плавании некая независимость...

Бывает живопись полета, бывает живопись плавания. И если творческий процесс художника как такового и художника, о котором идет речь сейчас, можно сопоставить с ощущением полета, то, когда все создано, это скорее сопоставимо с плаванием. Медленное движение независимых, состоявшихся художественных структур работ Церетели: людей, вписанных в пейзаж не Италии, Грузии, России, но в пейзаж некоего юга.

Признаюсь, очень интересно было наблюдать, как воспринимают итальянцы живопись Церетели. Очень темпераментно, доброжелательно, не то что бы с изумлением, я бы сказал, с радостью узнавания и приятия жизни.

Торжественная церемония открытия была красивой, скромной и темпераментной. Темперамент пронизывал и официальную речь президента провинции Палермо Джованни Аванти, и слово известного искусствоведа старшего поколения профессора Франческо Галло, который всего один раз видел Зураба Константиновича и общался с ним, но оказался под таким

сильным впечатлением, что всю церемонию превратил в рассказ об этой встрече.

Экспозиция была не очень большая, но все же обширная, целых три этажа “корабля”, который плыл по Средиземноморью на острове Сицилия. Это особый остров, отдельная Италия — Италия и Греция, вместе взятые. Это и Северная Африка. Много с Сицилией связано завоеваний и всего на свете. Как же русская жизнь воспринимается здесь, на Сицилии?

Здесь, в городе Таормине, по другую сторону от Палермо, была Анна Ахматова — ей вручали престижную европейскую литературную премию. Это было одно из последних путешествий Анны Андреевны. Не так давно Лев Додин получал в Таормине высокую международную театральную награду.

Выставка под эгидой Российской академии художеств, к тому же персональная выставка президента РАХ, — очень обязывающее и непростое дело для организаторов. Автор этих строк произнес на церемонии открытия слово от академии, рассказывая о ее истории и представительных аспектах события. Итальянский искусствовед, красочно передавая свои впечатления от живописи Церетели, от картин шел к личности художника, и хотя имел небольшой опыт общения с ним, но блистательно “нарисовал” его портрет.

Накануне была возможность осмотреть некоторые художественные собрания в Палермо и в том числе увидеть в здании мэрии несколько полотен Ренато Гуттузо, уроженца Сицилии, родом из маленького городка близ Палермо. Конечно, разные они художники — Гуттузо и Церетели, но ощущение “народного” стержня, способа чувствования очень их роднит. Я видел, как Церетели с огромным вниманием рассматривал работы Гуттузо» (*Золотов* 2021: 160-162).

Однажды для фильма «Хроники Святослава Рихтера» (Гуттузо был большой почитатель Рихтера) я брал у него интервью. Рассказывая об одном концерте Рихтера для молодежной аудитории в Италии, Гуттузо вспоминал: *публика очень тепло принимала Рихтера, и тот много бисировал, почувствовал, что публика хочет его слушать*. В Италии есть такая

поговорка: *Паганини не бисирует, а Рихтер бисировал*. Вот это ощущение щедрости художника не покидало и на выставке Церетели.

“Это чувство избыточности дара выражается в его живописной манере, как бы пренебрегающей различными предсказаниями и оценками. У художника сохраняется такое естественное состояние, которое не предполагает заботу о том, чтобы вписаться или не вписаться в то или иное направление, понравиться или не понравиться, но Церетели — это бисирование, отклик внутреннего состояния на соприкосновение с аудиторией”.

Такое чувство я испытал на Сицилии. Одним из экспонатов была большая фотография скульптуры Гоголя работы Церетели, установленной в Риме, в парке на вилле Боргезе. Здесь, в Палермо, она так хорошо смотрелась. Гоголь изображен снявшим с себя маску. Но это маска, которая не скрывает лицо, а, напротив, как бы его открывает. Маска похожа на самого Гоголя. Его маска — это творчество, но под ней не кто-нибудь другой скрывается, а он сам, только еще более нежный и совсем беззащитный.

Творчество все-таки защищает, и эта выставка помогла мне сосредоточиться на мысли: пусть художники себя защищают своим творчеством, и хорошо, если бы мы, даже случайно увидев художника без маски, смогли бы еще более оценить его в художественной “броне”.

У Глинки есть романс “Финский залив” на слова П. Ободовского. Там лирический герой вспоминает (на берегу Финского залива) *душой благодарной* Палермо, его “лик лучезарный, глядящий в залив”, его *воздух целебный, свод неба кристальный*. Романс завершает четырежды повторяемая строка: *У сердца есть крылья в мечтательный мир*.

Выставка Зураба Церетели в Палермо в Год России в Италии открыла сицилийцам мечтательный мир большого художника России и еще раз воспела крылья сердца и крылья искусства»

(Золотов 2021: 160-162).

***

БЛИЗ ОПЕРЫ НА РУСТАВЕЛИ

Новый музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств в Тбилиси[37]

«В не столь давние времена великий грузинский художник Нико Пиросмани грезил создать в Тбилиси дом, где встречались бы художники и за беседой в дружеском кругу обретали самих себя для искусства. Мечта его осталась мечтой. Но вот появился в Тбилиси дом, где художники из разных стран, разные по духу, почерку, внутренним устремлениям смогут собираться, являя свое искусство друг другу и людям, что будут к ним заходить на проспект Руставели, 27, в Музей современного искусства Зураба Церетели.

Дом этот в непосредственном соседстве со знаменитым оперным театром хорошо известен в Тбилиси. В 1909-1918 годах здесь располагался Кадетский корпус, престижное учебное заведение императорской России, прославившееся не только своими выдающимися выпускниками, но педагогами и подходом к образованию. Например, для учащихся из разных религиозных конфессий приглашались специальные учителя.

В этом двухэтажном особняке с флигелями и внутренним двором учили военной профессии, но также искусству.

К началу 2000-х годов здание было практически утрачено — полностью разрушены интерьеры, двор и перекрытия. В 2005 году Зураб Церетели приступил к воплощению своей идеи устроить в этом историческом квартале Тбилиси художественный музей. Начались реконструкция и реставрация бывшего Кадетского корпуса. К 2012 году фасад обрел первоначальный облик. Для выставочных залов, научно-образовательного центра, детской студии, библиотеки, конференц-зала, арт-салона, кафе площадью 3 тысячи квадратных метров были предуготовлены трехсветный атриум и классическая анфилада выставочных залов, перекрытия из стальных ферм. Все это сделало внутреннее пространство музея свободным, воздушным и включенным в живую жизнь проспекта

[37] БЛИЗ ОПЕРЫ НА РУСТАВЕЛИ Новый музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств в Тбилиси. По материалам публикации: Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция,. – С. 162-164.

Руставели (архитектор Гиви Метревели, инженер-строитель Давид Пирцхалаишвили, дизайнер Ния Мгалоблишвили).

Церетели задумал мощную интернациональную музейно-выставочную структуру, в которую — вслед Москве и Тбилиси — должны войти Париж и Нью-Йорк. Но сегодня речь о тбилисском Музейно-выставочном комплексе.

Естественно, что для нового музея свои работы представил народный художник СССР, России и Грузии, президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели — более 300 произведений в разных жанрах и техниках и еще 250 фотографий...

Если бы не довелось быть в тот день в Тбилиси, я, наверное, не прочувствовал бы до конца символическую значимость и художественную наполненность того дня в столице Грузии. Символичными показались уже первые минуты на грузинской земле: делегации Российской академии художеств было объявлено, что именно с этого дня — дня открытия музея и первой в Грузии персональной выставки Зураба Церетели — отменены въездные визы для граждан Российской Федерации. Совпадение? Возможно. Однако приятное совпадение в пору, когда межгосударственные отношения между Россией и Грузией складываются столь непросто и драматично. Надо было видеть переполненные залы нового музея, узнавать среди собравшихся многих хорошо знакомых русской публике замечательных деятелей грузинской культуры, читать на лицах нескрываемое волнение и радость от возможности непосредственного общения с российской культурой, олицетворенной в эти минуты Российской академией художеств и ее президентом — признанным и ценимым в мире художником Зурабом Церетели.

Посещение выставки в день ее открытия президентом Грузии, его краткое общение с делегацией Российской академии художеств *(Спасибо, что приехали...)* воспринималось добрым знаком.

Зураб Церетели для Грузии — поистине национальное достояние. Но он же неотъемлем от современной русской жизни и мирового художественного процесса.

В разные годы в Грузии и непосредственно Тбилиси Церетели создавал особую художественную среду, в которой исторический и реальный мир, исторические и нынешние герои, сама атмосфера жизни запечатлевались в образах, на удивление убеждающих, осязаемых до реальности, угаданных художником на высоте символа. Из последних впечатляющих воздействий художественных идей и фантазий Церетели — циклопического размаха монумент на одной из тбилисских высот “Во славу истории Грузии”.

Ансамбль еще не завершен, но уже сейчас ощутимы драматизм и глубина замысла художника, его просветительский жар, сыновья любовь к исторической родине.

Среди скульптурных композиций Церетели, представленных на выставке, мне, признаюсь, не хватало оставшихся стоять в бронзе на площади в знаменитом тбилисском квартале Авлабар артистов Евгения Леонова, Фрунзе Мкртчяна, Вахтанга Кикабидзе и создателя фильма “Мимино” Георгия Данелии. Мысль о том, что русский актер Евгений Леонов в образе киногероя в кругу своих товарищей по фильму увековечен в городе, где так ценили и ценят глубинные исторические связи с русской культурой, уносила в новые времена.

Между тем в залах выставки скульптурам Церетели было просторно. И потому, что соотношение живописи, эмалей, графики и скульптуры в экспозиции, великолепно организованной в новых роскошно-строгих залах Еленой Церетели и Любовью Евдокимовой, соотносилось в гармонической пропорции. И потому, что немногочисленные скульптурные работы были разведены в пространстве выставки на должную дистанцию и создавали вокруг себя несколько микропространств, притягивая к себе живопись и графику, всякий раз четко очерчивая бесконечность интересов и возможностей художника (монументальная композиция “Аргонавты”, авторское повторение “Яблока” из московской Галереи искусств Зураба Церетели, Пикассо, Матисс, Модильяни, Шагал и Ван Гог из цикла «Мои любимые художники», Пиросмани и Руссо из того же цикла)...

Более ста живописных работ Церетели охватывают почти полувековой период его творчества. Среди них “Журналистка”, “Сон Элизбара”, “Белая голубка” — полотна последних лет. Но и они, и совсем ранние холсты свидетельствуют не столько об эволюции личного художественного почерка неукротимого автора, сколько о его единочувствии во времени. И это поистине изумляет.

Среди сопутствующих выставке материалов, помимо обширного собрания выразительных фотографий, обстоятельная аналитическая статья искусствоведа Дмитрия Швидковского о творчестве Церетели, четко изложенная по годам биография художника и отклики на его творчество людей авторитетных, знающих. Я отметил для себя высказывания о Церетели Шагала (“Живопись для Церетели — начало всех начал”), Сикейроса (о “большой пластической силе художника”), нынешнего генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой (она отметила «тонкое мировосприятие Церетели»), наконец, Пикассо (“У этого молодого художника Зураба замечательное начало. Он прекрасно чувствует цвет, обобщает форму. Я вижу в нем будущего великого живописца”). Можно было привести высказывания Чингиза Айтматова, нобелевского лауреата академика Жореса Алферова и других достойнейших людей.

Но ограничимся строками из напутствия новому тбилисскому Музейно-выставочному комплексу самого Церетели: “Очень легко разрушать, значительно труднее сберечь и двинуться дальше... Музейно-выставочный комплекс призван представлять современное искусство Грузии и художников из разных стран мира. Это не только укрепит культурные связи государства, но и будет содействовать участию наших мастеров в формировании глобального художественного пространства”. Первую персональную выставку работ Зураба Церетели в Грузии будут сменять выставки других художников. И привиделось, что каждого из них в этом доме для художников будет встречать своим добрым взглядом незабываемый Нико Пиросмани. Будем надеяться, что Зураб Церетели создаст для своего нового детища — музея в Тбилиси — фигуру Пиросмани. Чтобы стоял он и радовался людям на проспекте Руставели» (*Золотов* 2021: 162-164).

***

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

«Образ великого русского поэта XX столетия Марины Ивановны Цветаевой чудесно присутствует в непосредственном художественном переживании Зураба Константиновича Церетели.

Это состояние души скульптора открывают его работы, обращенные к Цветаевой, и давний горельефный портрет, представленный в московской Галерее Академии художеств в цикле портретов исторических творцов русского и мирового искусства нашего времени, и новое произведение, о котором здесь пойдет речь, предполагаемое к установке в согласованной городской среде.

Скульптура Цветаевой работы Церетели — Образ вдохновенно-реалистический, внушающий чувство достоверности и психологической правдивости, но также одновременно и Образ символический — Образ Поэта, живущего среди людей в своей внутренней обособленности, некоей отключенное от внешнего мира, существующего по своим правилам и тропам передвижения.

Роза отстранена Цветаевой от нее самой на расстояние вытянутой руки как знак вечной недостижимости совершенства. Но эта Роза в ее руке — руке Поэта!

Бытовые детали — туфли у ног Марины — внушают атмосферу реальности жизни.

Взгляд Цветаевой обращен в себя и на Розу в одновременности: жизнь этой великой женщины неразделима на отдельно поэтические и житейские переживания и страсти.

В этом ее уникальность. В этом ее трагедия. В этом ее величие...

Образ Марины Цветаевой, воплощенный Церетели, — притягивает своим пластическим совершенством и психологической проникновенностью, портретной точностью.

Эта работа, несомненно, достойна того, чтобы предстать людям и приблизить к ним поэзию Цветаевой и ее жизнь, достойные восхищения и исторической памяти.

***

АЙТМАТОВ. Из глубины познания

И вращалась Земля на пути своем неизменном, и приближался тот час...

Чингиз Айтматов…. Всемирно признанный писатель, почетный член Российской академии художеств Чингиз Айтматов скончался в клинике Нюрнберга 10 июня 2008 года и похоронен в столице Киргизии Бишкеке 14 июня. Место его упокоения в горах, на «Кладбище отцов», где погребены останки Торекула Айтматова, отца писателя, и еще ста сорока человек, расстрелянных здесь в 1937 году.

Вид с высоты величавый и гармоничный, умиротворяющий. Тянь-Шань здесь еще не снежный, зеленый. Горы и долины длят и поддерживают друг друга, будто зависая в воздухе. Чингиз Айтматов не раз бывал здесь. В юности как зоотехник на ферме, расположенной чуть ниже по склону. В девяностые, когда случайно обнаружены были останки загубленных здесь людей и среди них его отца. Писатель многое сделал для сооружения мемориала памяти погибших — и киргизов, и русских (встречаются и знакомо звучащие фамилии: Рихтер, Тарковский).

Провожали Айтматова всем миром: государственные почести растворились в стихийной людской печали. Через какое-то время гора живых цветов на могиле должна уступить место памятнику.

Мне тяжело думать о памятнике — видится живой Айтматов, каким я знал его целых сорок лет, каким видел еще совсем недавно в Москве на Пречистенке в Академии художеств и залах Галереи искусств Зураба Церетели. С нескрываемым волнением и почти детским любопытством впервые всматривался Чингиз в «самого себя» — в свое скульптурное изображение, воссозданное его другом и искренним почитателем Зурабом Константиновичем Церетели. Художник и герой шутили, сфотографировались на память у бронзового Айтматова, совсем естественно вписавшегося в круг образов выдающихся людей искусства и науки, «собравшихся» в этом зале.

Скульптор изобразил Айтматова эпически погруженным в себя, в осмысление окружающей жизни, чутко прислушивающимся к звукам нашего боевого времени и при всем том — слушающим тишину. Взгляд устремлен вдаль. Но это не высокомерный взгляд поверх голов некоего множества людей, а взгляд одинокого и очень сильного человека, способного думать и писать не о себе, но о тех, кого любит и знает, любит бесконечно, любит и скорбит, любит и надеется, помнит, радуется... Скульптура Айтматова вдохновлена не заказным импульсом возвеличить персонаж — художник пожелал и сумел выразить свой восторг перед писателем, которого он лично хорошо знает и чье творчество его глубоко волнует. Айтматов во весь рост — это и современный человек, и автор пронзительных книг: «окружение» айтматовской фигуры — то ли горы, то ли книги, то ли горы из книг.

«Весь мир в одном себе» — заметил однажды горячо любивший писателя Дмитрий Шостакович в разговоре с ним, размышляя о сути внутреннего существования творца. Этот «весь мир в одном себе» Зураб Церетели почувствовал в писателе и сумел выразить в скульптуре. Его дар угадывать индивидуальную природу персонажа и воссоздать образ героя в облике, неотторжимом от его духовного устройства, здесь явлен в полной мере. Его Айтматов представляется мне поиском ответа на вечные вопросы: в чем тайна художества, что таит в себе человек-художник, что он способен разглядеть в людях, как далеко он видит — сквозь реалии будней, сквозь время, ощущаемое в единстве настоящего и восчувствованного будущего?

Имея счастливую возможность в течение многих лет размышлять над произведениями Айтматова, близко общаться с ним, наблюдая в разных жизненных ситуациях, могу свидетельствовать, что скульптору удалось добиться не только портретного сходства, но и заглянуть в душу великого писателя Киргизии и России, ставшего несравненным явлением современной мировой литературы — явлением и чисто художественным, и философским. Проза Айтматова (и он сам как мыслитель и государственный человек) утверждает и отстаивает высоту человеческого духа, нравственности, достоинства в эпоху дерзкого попрания вечных ценностей и всего абсолютного.

Скульптура Чингиза Айтматова работы Церетели — событие и художественного, и нравственного свойства. Творцы подлинных ценностей нашего времени и нашей общей истории, давней и недавней, воплощенные в вечном материале, символизируют еще и сохранение самих человеческих ценностей, укрепление нашей исторической памяти. А память, как писал Блез Паскаль, — «не менее живое чувство, нежели радость...».

Память об Айтматове — живое чувство. Боль прощания (я был в Бишкеке на похоронах друга и бросил в его могилу горсть русской подмосковной земли) никак не утихает. Счастье общения с его книгами, мыслью, просто с редкостно нежным сочувствующим человеком не покидает. Поистине, как записал однажды в дневнике высоко ценивший Айтматова великий русский дирижер Евгений Мравинский: *Есть кадры бытия, когда прошедшее еще не стало окончательно прошлым*.

Вот и настал такой кадр бытия. Последний роман Чингиза Айтматова называется «Когда падают горы».

Гора упала.

Перед отлетом в Бишкек я зашел в Галерею Церетели и долго стоял перед бронзовым Айтматовым. Его взгляд, устремленный вдаль, вдруг обрел новое зрение — сквозь время. Бронзовый Айтматов стал для меня живым. Но живой Айтматов никогда не станет для нас «бронзовым». И потом, на «Кладбище отцов» в горах над Бишкеком у могилы Чингиза Айтматова, мне чудилось, что бронзовый Айтматов в Москве обрел свою вечную высоту в бесконечности гор, и знакомые с юности дали принимают его в свою бесконечность[38].

И вращалась Земля на пути своем неизменном... (*Золотов* 2021: 168).

II.3. Правда отношений, или новый академический реализм Зураба Церетели.

Тема «Алпатовских чтений» 2014 года (XXIV) была определена как *СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ИДЕНТИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА*. «Что

[38] Золотов А.А. Искусство в современном мире // НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Выпуск 3. – М., 2009

вкладываем мы в полетное словосочетание *современное искусство* и что связываем с представлением об *идентичности художника*. Но все вдруг складывается, когда заходит речь о реальном современном художнике, работы которого мы хорошо знаем и искренне включаем в круг своих личных культурных обретений. Они неизменно привносят в нашу жизнь так недостающее и нынешнему (то есть современному) искусству, и нам самим в художественной и жизненной каждодневности чувство восторга. Все вдруг складывается, когда заходит речь об уникальном искусстве и редкостной судьбе Зураба Константиновича Церетели.

Юбилей признанного и воспринятого людьми Художника и удивил, и взволновал мир заново испытанным вдруг ощущением какой-то едва ли не исполинской воплощенности внутреннего чувства Человека искусства и масштаба его личности.

Когда переезжаешь Москву-реку через Крымский мост, невольно оглядываешься на Петра Первого работы Церетели — неопровержимую вертикаль исторического московского пространства. Когда стоишь перед его скульптурами — Дмитрия Шостаковича, Чингиза Айтматова, Александра Солженицына, Осипа Мандельштама, Юрия Любимова, Лучано Паваротти или самого Пушкина — в залах Галереи искусств на Пречистенке, или перед памятником Марине Цветаевой на Атлантическом французском берегу, или теперь перед явившейся Парижу 25 октября 2014-го статуей Иоанна Павла Второго у Собора Парижской Богоматери, — сознаешь, что люди эти, многих из которых ты видел, а то и знал лично, обращают к тебе свой взор, вглядываются в тебя, узнают тебя в минуту правдивого незримого соприкосновения.

Церетели отважно дарит нам не только образную правду изображения (узнавания, проникновения и открытия воплощенной личности), но правду отношений — героя и людей вокруг; художника и избранного им героя; художника и материала жизни; художника и человека в художнике.

Жизнь — это система отношений. Живая система живых отношений.

Правда отношений — большая редкость! Отношения могут быть истинно правдивыми, могут быть иными — не обязательно ложными, но

иными. Но правда отношений — это дар сердца, ума, таланта и снова сердца. Это дар Божественного присутствия. Правда отношений непременно убедительна. Не всегда объяснима, но убедительна!

Зурабу Церетели дар правды отношений дан! Открыв для себя это, мы можем многое познать в его искусстве. Пушкин, чей образ, воплощенный Церетели, царит здесь — в атриуме Галереи искусств, где мы собрались, — в наброске статьи “*О критике”*, характеризуя критику как *науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы*, писал, что она (критика) должна быть основана *на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений»*.

Деятельное наблюдение современных замечательных явлений естественно приводит к осмыслению всего созданного З.К. Церетели — совершенным универсалистом и в скульптуре, и в живописи, и в графике, и в эмали, и в оригинальном архитектурно-декоративном творчестве.

Искусство Зураба Церетели являет собой естественное сценическое пространство, пронизанное энергией самовозрождающейся природной художественной сущности в ее безгранично условной и — одновременно — психологически проникающей ипостаси, «вычитывающей» поэзию из реальных сфер.

Формула Бориса Пастернака т*алант — единственная новость, которая всегда нова* — не только выразительный поэтический образ, но глубокая художественная истина. Талант — некая неопровержимость, неосязаемая реальность — таинственная в своей реальной новизне.

«Чувство реальности — это дар! Большинство людей лишено его...» — замечает героиня фильма Ингмара Бергмана «Осенняя соната».

Обостренное чувство реальности свойственно Церетели. Оно выразилось отнюдь не в «нервозности», якобы продиктованной самою современностью, но также и в охранительно-демонстративном манипулировании устоявшимися представлениями о традиционном пластическом мышлении.

Чувство реальности — это преображение реальности чувством, художественное преображение и новое (заново!) воздвижение уже не

повседневной реальности, но Действительности — психологически правдивой и достоверной среды, действующей в ряду живых стихий человеческого существования и органически включившей чувство как энергию мысли.

Чувство реальности у Церетели, весьма похоже проявляющееся в скульптуре, живописи, графике, — неизменно органическое чувство. Это естественное диалогическое состояние внутреннего художника, в каждую минуту пребывающего в партнерстве с повседневностью — могучей бытовой стихией, включившей в себя множество действующих персонажей, от нее неотделимых, но ей неподвластных, свободных или, если скромнее, высвободившихся из Повседневности, чтобы характеризовать Действительность и свидетельствовать о ней.

В единстве личности художника Зураба Церетели восприятие персонажа органически связано с глубинно и мощно интуитивным анализом этого персонажа и его непременной поэтизацией, притом, что, помимо воли автора, возникает немало аспектов восприятия, которые могли бы настроить на конфликтное осмысление личности портретируемого.

Присущая работам Церетели и ему самому как художнику поэзия восприятия реальности и устремляет к символу избранный объект изображения, и может «вывести» его из сферы художественного любования в иную сферу — психологически убеждающего «распознания» человеческой сущности героя.

Процессы эти одновременны и отнюдь не связаны со стремлением к объективной оценке воплощаемого персонажа. Просто глаз художника выразительно точен, исполнен прихотливой свободы в непосредственном художественном движении в момент сочинения — импровизационность, ведомая интуицией и явленная в стихии мастерства.

Однако итог — рожденное художественное произведение — являет собой не одно лишь «остановленное мгновенье», но характер и — в лучших работах нечто еще более редкое — образ.

Выстраивается ряд сопряжений: наблюденная реальность — постижение реальности как осмысленной данности (то есть

Действительности) — характер в узнаваемой пластике (при весьма свободной, однако убеждающей трансформации прирожденной «изначальное») — облик, «прорисованный» характером, — и, наконец, образ, в котором автор забыт, но герой явлен таким, каким художник застал, узнал и постиг его в новой реальности культурного сознания.

Всякое прикосновение к искусству, воплощение в его инструментарии того или иного художественного «установления», принципа, идеи, любой «конкретности» или человеческого состояния — новое испытание искусства на его необходимость сиюминутной реальности, размышляющей о себе и не о себе. Но это новое испытание и для тех, кто испытывает искусство. Каковы их собственные возможности в искусстве, годны ли они для Искусства, которое и без них до них состоялось и длилось?

Новый реализм Церетели — это и надвременная способность к продолжению и общению с любой иной эпохой, минувшей или грядущей. Это — его правда отношений. Только бы смог художник, и вместе с ним зритель, нести «весь мир в одном себе» в новой и все обновляющейся реальности.

Слова «мир в одном себе» принадлежат Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, а сказаны они были в беседе с Чингизом Айтматовым — любимым писателем и композитора, и Зураба Церетели.

... «Дмитрий Шостакович» работы Церетели, созданный в 2006 году, к 100-летию композитора, — это и достоверный облик, и убеждающий образ, и знак, символизирующий масштаб личности во времени (Золотов 2006: на сайте РАХ).

Зураб Константинович был знаком с Дмитрием Дмитриевичем и испытал на себе могучее влияние личности композитора и его творчества.

Мы отмечали прежде, что «В отличие от множества моментальных *репортажных* фотографий, запечатлевших композитора в *публичной* повседневности и фактически навязавших нам *видеообраз* взнервленного, изломанного, болезненного творца, явленный Церетели скульптурный образ-облик, воплощает драматически сосредоточенный и непобежденный характер Художника и человека.

Шостакович предстает во весь свой символический рост. Высота скульптуры не воспринимается как механическое *удвоение-утроение* некоей житейски достоверной величины, но как олицетворение масштаба и личности художника и всего сотворенного им искусства: категории *искусство и личность* здесь присутствуют в их уникальной целостности.

Фигура решена отнюдь не в камерном ключе, но осмыслена и воплощена мастером в характере той Действительности, которую Шостакович выразил в своих сочинениях со страстью, нежностью и совершенством гения. “Шостакович” работы Церетели узнаваем в своих самых сущностных качествах: мощь характера, многосложность душевного устройства, организующая творческая воля. Натура стремительная, по-своему жесткая, сознающая свою миссию, свой путь.

Портретное сходство очевидно, но это портрет-образ. Он заключает в себе художественное обобщение нашего переживания музыки Шостаковича как близкого события из мировой истории: будто связанные за спиной руки или привязанные к столбу, как у «Святого Себастьяна» Антонелло да Мессины: никакой болезненности в лице, лишь «чувство боли» в распрямленной сосредоточенности тела человека, физически переживающего состояние *движения истории*. Это ее вихри распахнули пальто, очертаниями своими ассоциирующееся с фраком; *бабочка* — знак артистической молодости и пожизненной «прикрепленное» к миру искусства; очки — из реальной жизни героя, но здесь они будто обрамляют взгляд, устремленный в неоглядные просторы Времени» (Золотов 2021: 170).

«Он был распят на музыке», — сказал о композиторе Евгений Александрович Мравинский, великий русский дирижер, чьи исчерпывающие интерпретации симфоний Шостаковича внесли их в наше культурное сознание как живую классику.

«Дмитрий Шостакович» работы Церетели рождает ту же ассоциацию. И еще: он заключает в себе два остро переживаемых состояния — «ухода» гения и его «нового присутствия» среди нас.

Как и церетелевский «Шостакович», воплощенный в бронзе, во весь рост, Чингиз Айтматов (2004) на редкость подлинно воплощает сущность

характера и природу души великого писателя XX столетия, в котором возвышенное и глубокое соединились, чтобы выразить трагедию века как народную трагедию крестных испытаний.

Скульптор представил писателя-мыслителя эпически погруженным в себя, «ткущим» тишину. Взгляд его — это взгляд одинокого, сильного человека, обращенного к тем, кого любит и знает, о ком скорбит, на кого надеется.

У Церетели — несомненный дар воссоздать образ героя в облике, неотделимом от его духовного устройства.

Многие сочинения Зураба Церетели в части портретов обретают некую новую жизнь, когда исторически меняются условия их восприятия. Так, скульптура Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго, установленная сейчас во дворике Музея современного искусства РАХ на Гоголевском бульваре, воспринимается иначе после кончины Патриарха. Изысканность, внутренняя тонкость этой высокой личности исключительной судьбы, которые не угадывались, может быть, с очевидностью в богослужебной атмосфере храма, но характеризовавшие его природную натуру, воспринимаются теперь и как характер, и как Праведность. И Праведность эту излучает скульптура.

Портретное угадывание — и в живописных, и в графических работах Церетели, и в скульптурах (особенно!) — выразительно до яви. Но портретное сходство здесь, едва ли не всегда и везде, сопряжено с образным постижением героя. Портрет словно погружен в Образ, он становится портретом Образа.

Так, Александр Солженицын у Церетели — прежде всего, проповедник: будто взнесенная на колокольню живая мощь. Вытянутое тело и голова соотнесены в условно-символическом ключе. Масштаб скульптуры проявляет масштаб личности, деятельности, масштаб влияния на жизнь. В окрыленно-сосредоточенной фигуре — внутренняя мощь и внутренний импульс идти к людям со Словом. Миссионер и борец. В скульптурном образе Солженицына — глубинная обнаженность самого строя души,

характеризующая масштаб и характер чувствований героя, обнаженность искренности, смелость, сознание долга перед Россией.

Вся фигура трактована в символистском регистре. Пластически выразительно решены руки: в них определяющее весь строй образа состояние — устремленность и мощное напряжение, ораторский и молитвенный жест человека, исполненного духовной силы. В этой фигуре — гордость, достоинство и пламенность.

Свойственную Солженицыну пламенность, мне кажется, удалось выразить скульптору. И обнаженность чувств, нервность, что выражено через тонкость очертаний большой мощной фигуры и через одеяние. Не очень понятно, в каком условном одеянии здесь герой: нечто длинное до пола, похожее на подрясник, какое-то тонкое рубище, вдруг растворяющееся, превращающееся в самое тело. Трактованное как колокол, это одеяние «звучит».

Перед нами обнаженная душа. Все в этой скульптуре подчинено высказываемому звучащему слову, мысли — и руки, и устремленность складок одежды, и гордая голова, до которой еще взором надо дотянуться — так высоко она поставлена, так высока мысль этого человека, его дар.

Конечно же, это фигура Художника: художника-проповедника, художника-мыслителя, художника духовного склада. Мы не сосредоточиваемся на возрасте персонажа. Да, это черты Солженицына последних лет: не очень длинная «острая» борода; большие залысины, огромный лоб. Все, как было в последние годы (вспомним не столь многочисленные выступления Александра Исаевича по телевидению). И сейчас, в бронзе, он словно обращается к нам с последним словом, надеясь, что его расслышат.

Есть в этой фигуре, при всей психологической мощи и напоре, легкость, которая несет в себе порывистость, устремленность, полетность. Это образ человека, жизнь которого прошла в полете. Свою окрыленность он ощущал как дар, как высокое предназначение. Трагическую гармонию всей жизни писателя будто ощущаешь при взгляде на скульптуру Александра Солженицына, воплощенную в вечном материале.

Стоило появиться этой работе в Галерее искусств, как все наполнилось здесь новой энергией: новые отношения вдруг угадываются сегодня между героями — цельным и мужественным Шостаковичем; Ростроповичем, что застыл над онемевшей виолончелью с воздетым смычком в воспоминании о звуке, и семьей Николая II перед казнью — все изображены с закрытыми глазами.

Наверное, среди самых проницательных и тонких, на мой взгляд, работ Церетели — скульптурный портрет поэта Осипа Мандельштама. Здесь и портретное угадывание, и образ поэзии Мандельштама. Изысканная нежность и трепетность внутреннего мира, безусловность пребывания в поэтическом стихийном пространстве, глубина переживаний сложной одинокой личности, почти отделившейся от мира сего, — таков у Церетели этот уникальный русский поэт, разделивший злую судьбу многих и многих сынов своего века.

«Век мой — зверь мой», — подытожил поэт. Однако скульптор не пошел по пути образного иллюстрирования мученического исхода жизни Осипа Мандельштама.

Перед нами художник из мира «чистого искусства» — достояние великой русской литературы и знак трагедии.

Строки стихов самого Мандельштама («Автопортрет» и «Ахматова»), вписанные в бронзу как бы от руки, лично, занимают значительное пространство в целостной композиции и включают камерно трактованную фигуру в высокий многозначный контекст скульптурного полотна. Сопряжение в единстве этого полотна изображения и слова, характерное и для других скульптурных работ Церетели («Белла Ахмадулина», «Марина Цветаева», «Борис Пастернак» и пр.), несет в себе незаурядную эмоциональную содержательность самого замысла художника, его тяготение отнюдь не к «культуртрегерству», но к постижению самой субстанции «Поэт», загадочной и влекущей...

Портрет Мандельштама в ряду особенно выразительных и впечатляющих церетелиевских работ из цикла «Мои современники» («Блок», «Есенин», «Бунин», «Айтматов», «Шостакович», «Солженицын»).

Традиции творческого чувства художника объективно соотносятся с ощущением подлинной ценности для искусства того или иного персонажа.

В лучших работах Церетели — и в портретной живописи, и в скульптурных портретах — для нас очевидно (основываясь и на непосредственном «знании») угадывание каких-то очень серьезных качеств человеческой личности, таящих иногда в себе тенденцию и критического рассмотрения той или иной фигуры. Проникающая точность наблюдения у Церетели здесь и есть выразительность, открывающая психологически правдивый портрет. Такое чувство, что личность «изымается» из реальности и возвращается в нее уже в ином «облачении», порой зашифрованном, но глубоко впечатляющем.

«Вычитывание» поэзии из реальной жизни — сложный, индивидуальный и чисто творческий процесс добывания художественной истины.

В.В. Стасов высказался однажды об этом в письме к Мусоргскому: «Не тот большой художник, кто только фуги, руки и ноги знает и умеет, а у кого внутри растет и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное, никогда не замолкающее чувство истины на все, на все...»[39].

Чувство истины включает в себя свободу и непосредственность, чистоту чувства. Они, в свою очередь, открывают художнику путь и к откровенной лукавой иронии (в «Автопортрете», например), и к угадыванию подлинной человеческой сущности и художественной тайны персонажа («Ч. Айтматов», «Д. Шостакович», «О. Мандельштам», «Патриарх Алексий Второй», «Н. Гоголь» — памятник в Риме, «В. Шукшин» и др.), и к впечатляющей характеристичности при всей портретной достоверности и пластической убедительности («Е.Е. Светланов», «В. Гергиев», «Л. Паваротти», «В. Спиваков», «Ю. Башмет», «Н. Михалков», «О. Табаков», «А. Вознесенский», «В. Аксенов»...).

Достойно особенного внимания — как опыт психологического постижения характера — скульптурное открытие харизматического музыканта Владимира Спивакова — скрипача, дирижера, деятеля.

[39] Мусоргский М.П. Письма к В.В. Стасову. — Спб., 1911. – С. 166.

Какое снайперски точное и неожиданное решение — «бабочка» на голой груди! В этом характер, в этом отношения с искусством, в этом, могу сказать, едва ли не весь этот незаурядный победительный человек, угадавший желания зала, ответивший на капризы жизни, но также познавший ее разнообразие и несравненную прелесть. Виртуоз во всем, Артист для всех, художник в самом себе...

Церетели любит своих героев и исключительно свободен в общении с ними, современниками или персонажами из недавней истории.

Авторская любовь к герою роднит и живописные, и графические, и скульптурные создания мастера. Но «присутствие» личности самого художника в живописи и графике проявляется отлично от скульптурных работ: в последних она (личность художника) высказывается объективнее, идет за героем, будто и вовсе забывая себя, стремясь «судить» (характеризовать) героя по законам, им самим над собой поставленным, но еще прежде надеясь распознать эти законы. Здесь сам материал обязывает и располагает к глубинному ходу мысли и неспешной внутренней экспрессии.

Между тем в живописных полотнах и графических листах сложившийся и узнаваемый стилевой спектр мастера становится тем виртуозным инструментом, благодаря которому мы слышим — видим воссоздаваемый характер и венчающий его образ.

При взгляде на созданные Церетели портреты в скульптуре и иных техниках не сомневаешься в некоем личном контакте, едва ли не «кровной связи» художника с персонажем и персонажа с художником.

Можно говорить об особом — режиссерском — даре Зураба Церетели: произведения мастера то выдвигаются из жизни, то будто вновь и по-новому в нее внедряются. Происходит все это в прихотливой последовательности и зависит не столько от нашего состояния, сколько от самого произведения и высвобожденной художником живой энергии воплощенной личности. Персонаж является нам в своей документальности как историческая реальность, но также и как образ, открывшийся в своей сути, неведомой ранее ни нам, ни персонажу, ни самому художнику.

У Пушкина среди его записей 1831 года встречаем две строки. В переводе с французского они звучат так: «Устойчивость — первое условие общественного благополучия. Как она согласуется с непрерывным совершенствованием?»

В работах Церетели искусство и жизнь сомасштабны, независимы и сопряжены авторской волей, в коей устойчивость — от новизны таланта и потому вполне согласуется с непрерывным совершенствованием — непосредственным художественным движением.

Все говорят о продуктивной мощи художника — создано им не просто много, но исключительно много! Можно ли ограничиться этой констатацией? Разумеется, нет. Даже впечатляющая констатация не открывает нам самую природу столь плодородной плодотворности во всем исключительного художественного явления XX-XXI столетий, имя которому русский художник Зураб Церетели.

Грузинский! — возразят мне. Конечно, грузинский, кто спорит. Но, чтобы воспринять и оценить по достоинству сущностный масштаб этого художественного явления, а еще масштаб влияния этого художественного явления на современную жизнь искусства, исключительно важно, во имя правды отношений, воспринимать Церетели как русского художника!

Он учился в Тбилиси у выдающихся русских мастеров (фантастического академического совершенства и личностной притягательности, Василий Шухаев среди них). Он живет и творит в России — советского периода и нынешнего времени. Его творческая натура, органический склад ума и энергия доброты позволяют ему включить в себя едва ли не весь мир.

В нем нет отталкивания. В нем — глубинная приязнь ко всему сущему, открывающая художнику секрет преодоления «материальности» художественного создания и выхода в иллюзию «внематериальности», в реально ощущаемое пространство живого соприсутствия вещи, автора, зрителя. Будто и не было руки художника, и никакого «звукоизвлечения» из некоей природной ткани этой рукой не совершалось. Будто «звук» снизошел с небес сам по себе, и «материал», сообразно внутренней воле художника,

обрел убеждающую форму-образ. Будто и не рукотворное произведение перед нами, но живая субстанция из клеток вечности.

Высокое искусство неслышно оставляет за собой пределы профессионального художественного «производства». Это те спасительные для него мгновения, когда мы способны забыть, что перед нами воссоздание живого начала, и готовы поверить, что это оно само.

Дочь великого русского актера Павла Степановича Мочалова Е.П. Шумилова вспоминает («Исторический вестник», 1896. № 10. С. 102): «Однажды давали «Бахчисарайский фонтан» с отцом моим в роли Керим-Гирея. На этот раз и Пушкин был в театре... И когда Мочалов начал свой монолог: «Ее пленительные очи / Светлее дня, чернее ночи...» и пр., то Пушкин вскочил с места и сказал чуть не вслух: «Совсем заставил меня забыть, что я в театре»». В этом пушкинском «совсем заставил меня забыть...» -великое содержание, гимн искусству, способному совершить подвиг преодоления условности во имя живой реальности. В самых замечательных скульптурных работах Церетели совершается это преодоление условности во славу живой реальности, когда забываешь, что ты в Театре преображенной и преображающей Действительности.

В живописи Зураба Церетели это преображение, на первый взгляд, совсем иного свойства. Но лишь на первый. Здесь сама по себе условность узнаваемого индивидуального авторского стиля рождена такой силой непосредственности восприятия живой реальности и людей из этой реальности, что сугубо авторский живописный язык полнится изумительной правдой наблюденных отношений. Условность в живописи Церетели воспринимается как претворенная самою жизнью авторского духа реальность правдивого человеческого существования в природе национальной и всеобщей поэтической стихии. Причем в большой степени ликующего существования, где торжествует чувство восторга.

Это мой крик души! — нередко можно услышать от Зураба Константиновича, идет ли речь о его новой работе или о решительном поступке, действии в сфере общественной и государственной. Но

произносится это без всякого крика, лирично и монументально одновременно.

Все его творчество — это крик души. Но души Художника! Большого художника.

Нам не дано предугадать, но, может быть, мы являемся современниками великого человека в искусстве. В современном искусстве, если понимать это полетное словосочетание не просто как партию актуально настроенных профессиональных делателей творческой продукции, но как целостное проявление разнообразных, разнохарактерных и разнонаправленных художественных откровений. И идентичность художника — самому себе, времени, народу и Чистому искусству — в образе Зураба Церетели обретает свой ясный, подлинный смысл и еще многие образные и чисто эстетические смыслы.

...Святослав Рихтер написал о Сергее Прокофьеве: «Он сам творил энергию». Вот и Зураб Церетели сам творит Энергию. Энергию свободного ликования в заоблачных высях правды художественных отношений» [40] (*Золотов 2021)*.

II.4. О категории неосимволизма — подходы к понятию[41]

«Плавают по сообщающимся *морям мысли* корабли и кораблики с красиво звучащими обозначениями стилей и направлений на борту, бороздят интеллектуальное, в вечных волнах, пространство.

С различной скоростью движения, в самых неожиданных направлениях, разнообразно пересекаются они на путях своих, никак не обозначенных на картах, и оставляют за собой, на некие минуты, а то и весьма длительные периоды, зримо прочерченный след.

---

[40] Впервые Золотов А.А. Правда отношений, или новый академический реализм Зураба Церетели /XXIV Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника». К юбилею президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Том I. Скульптура». Москва, 2015. (P.S. Публикуемые здесь материалы о творчестве Зураба Константиновича Церетели вошли в издание «Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций». Москва, Полиграфическая мастерская С. Столярского. 2019.

[41] Впервые в статье автора: Золотов А.А. Встреча в пути, или Неосимволизм. Художественная практика и подходы к понятию / Символизм. Новые ракурсы/ Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон-Плюс, 2017. 640 с.

Время от времени этот воображаемый, но все же влияющий на реально складывающуюся жизнь в искусстве *флот* пополняется новыми кораблями и корабликами — новыми концентрациями мыслей вокруг свершений художественной практики. Спустим на воду и мы свой кораблик. А может быть, корабль. И пусть будет начертано на его борту большими белыми буквами, еще не сочиненным шрифтом — *НЕОСИМВОЛИЗМ.*

Что это значит? Кого можем угадать на этом корабле? Куда плывем?

Круг вопросов может шириться, прямых ответов, к тому же тотчас, ждать не приходится — речь здесь о той самой художественной практике и подходах к понятию...

Почти полвека назад, в 1972 году, Анна Зегерс, признанная немецкая писательница, жившая в Германской Демократической Республике, хорошо известная в СССР, опубликовала большой рассказ (или, может быть, точнее — развернутый критический этюд в облике рассказа) — “Встреча в пути”.

Фантазия и направленная мысль автора свели в этом сочинении, символически выстроенном в духе и характере избранных героев, великих писателей мира сего — Гофмана и Гоголя. И еще Франца Кафку — трагической судьбы человека, писателя, внесенного в сокровищницу литературы XX века, открывающего в книгах своих потаенный ужас своего жизнесуществования.

И встретились они, по воле автора, не где-нибудь, а в таинственно-прекрасной Праге!

Гофман прибывает в Прагу, чтобы увидеться с Гоголем, направляющимся из Италии в отечество и пожелавшим лично познакомиться с Гофманом. В кафе, назначенном для встречи, он замечает молодого человека, с головой ушедшего в рукопись, нечто нервно записывающего и тотчас же вычеркивающего. Завязывается разговор. Молодой пражанин называет себя — Франц Кафка. К условленному часу прибывает Гоголь.

Тут все и происходит. Великое трио звучит из далекого-недавнего времени в трагически-гармоническом согласии и безусловной внутренней готовности расслышать друг друга, понять и возлюбить в сопряженном Времени.

Речь может идти только о сопряженном Времени: Гоголю было 13 лет, когда ушел Гофман. Кафка родился через 61 год после смерти Гофмана и через 31 год после кончины Гоголя, которого обожал в ряду с Флобером, Францем Грильпарцером, Генрихом фон Клейстом и Достоевским.

Однако, в *СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ* такая “встреча в пути” могла состояться, и хорошо, что она состоялась — пусть благодаря внутреннему душевному движению, которому повиновалась писательница Анна Зегерс.

Здесь видится мне приветный знак из *НЕОСИМВОЛИЗМА,* характеризующего и по-своему открывающего *ВОЗМОЖНОСТИ НЫНЕШНЕГО ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ.*

И ВОЗМОЖНОСТИ САМОГО ИСКУССТВА СЕГОДНЯ — возможности СПАСТИСЬ ИСКУССТВОМ в нынешнее время, *когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш... век...* В этих строках Гоголя из 1831 года, что здесь приведены, он пишет *наш XIX век*. Но ведь и XX, и XXI век — все наши!

Вы стоите сегодня перед “Славянскими композиторами” Ильи Репина, уже давно избравшими своим домом Большой зал Московской консерватории и вряд ли размышляете о том, что собраться вместе все эти достойнейшие люди практически не могли — разве лишь некоторые из них (Глинка — Балакирев — Владимир Федорович Одоевский).

В согласии с объединяющей “славянской идеей” художник “собрал” вместе чехов Сметану и Направника, поляков Шопена и Монюшко и столь разных по жизни и искусству русских — Даргомыжского, братьев Антона и Николая Рубинштейнов, Львова, Алябьева, Серова (отца художника), великана Римского-Корсакова... Здесь нет (!) Мусоргского и Чайковского, но это уже “вкус” хозяина знаменитого московского ресторана “Славянский базар”, заказчика, который взял да и вычеркнул гениев из списка, предложенного Репину Владимиром Стасовым!

И здесь, в символической реальности, “встреча в пути” состоялась. Состоялась — по воле символистски мыслившего Репина — в сопряженном

Времени, воплотив для нас на века *ОБЩНОСТЬ СУЩНОСТЕЙ*, собравшихся вместе — на полотне — знаменательных художественных личностей из мира вечно современной музыки, вечно современного Искусства...

О бесценной способности русской души “вместить в себя идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия” говорил в “Дневнике писателя” за 1880 год, в связи с речью своей о Пушкине, Достоевский.

Но вот Александр Блок!

“Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен. Познай, где свет, — поймешь, где тьма”[42] и “Будьте ж довольны жизнью своей, тише воды, ниже травы. О, если б знали, дети, вы холод и мрак грядущих дней”[43] никак не отменяют друг друга, но символистски возвышают мирочувствие великого поэта в его к нам любви и о нас заботе.

Блок — не только особенный среди символистов своего времени и своего круга. Он *НЕОСИМВОЛИСТ*, ибо живет сегодня в русском культурном сознании как трепетной силы и мощи гений чистой Красоты, спасая Искусство, и нас спасая...

В книге Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века и в своей статье я утверждал важную для меня мысль о *СИМВОЛИЗМЕ КАК КОНСТАНТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ*”.

“Для целостного восприятия и истолкования современной художественной ситуации в искусстве кажется необходимым принять расширительное толкование понятия *символизм*.

Ощущение непосредственного присутствия в нашей сегодняшней жизни мощно влияющего символистского начала, представления о символизме не только как о стилевом явлении определенного времени, но, в еще большей степени, как о духовной наполненности самой художественной субстанции, способной перенестись еще и в иное, последующее время и там

[42] Из поэмы (пролог) «Возмездие» (1911) поэта Александра Александровича Блока (1880-1921)
[43] Александр Блок «Голос из хора» (1910) – URL: https://www.culture.ru/poems/360/golos-iz-khora (обращение 09.03.2025).

обрести в разных областях творчества своих художников, — поистине спасение для искусства!

Звучит, может быть, странно, высоко, однако правдиво, на наш взгляд, характеризует реальное художественное Время» (*Золотов* 2021: 93).

«В реальном художественном времени многое происходит — существенного и не столь существенного.

Разросшаяся и все более разрастающаяся (численностью) художественная среда становится в определенных отношениях некоей самодовлеющей категорией, во многом определяющей — и это надо признать — настроения, вкусы, практицистскую обусловленность — и вдохновенную идеальность тоже! — множества отдельных профессиональных участников художественной жизни и, что еще существеннее, собственно художественного процесса.

Многое произнесено и написано о свободе художника и художественной свободе — что не одно и то же.

В нынешней, не всегда творческой, атмосфере внутри самой художественной среды художник несвободен и от самой художественной среды.

Она может питать (и питает!) художника — полнить его сравнительным материалом (кто и как рядом работает), витающими в воздухе идеями и настроениями, общением — плодотворным или повергающим в смятение.

Но художественная среда может и не остановиться на “погружении в смятение” — она может, образно говоря, по-своему “терроризировать”.

“Террор среды”... Этой лично выработанной и погруженной в памятное устойчивое словосочетание формулой оперировал порой в наших незабываемых тихих разговорах великий русский композитор XX столетия Георгий Васильевич Свиридов — художник, остро и пламенно мысливший, тонко и даже изысканно воспринимавший искусство собратьев своих (не только в музыке, но в искусстве изобразительном, литературе), темпераментно переживавший Действительность, в которой он жил,

естественно и мощно включив в свое “сегодня” многое-многое из минувшего, восприняв его как СИМВОЛИСТСКУЮ РЕАЛЬНОСТЬ.

Не случайно возник сейчас в наших размышлениях о Неосимволизме образ художника необычайной силы воздействия — Георгия Свиридова. Хорошо зная его сочинения, ощутив на себе (в течение четырех десятилетий близкого общения) живительное воздействие его “внушений”, могу сделать ответственный для себя вывод, что Свиридов — одно из ярчайших явлений современного неосимволизма.

Но не один Свиридов. Из числа мастеров изобразительного искусства нынешнего и не столь далекого времени осмеливаюсь включить в круг отечественных современных неосимволистов Петрова-Водкина Кузьму Сергеевича, Корина Павла Дмитриевича, Нестерова Михаила Васильевича, Дейнеку Александра Александровича, Коненкова Сергея Тимофеевича, Нисского Георгия Григорьевича, Мыльникова Андрея Андреевича, Тутунова Андрея Андреевича, Иванова Виктора Ивановича, Калинина Виктора Григорьевича, Церетели Зураба Константиновича... Каждому из них ведома в их искусстве тайна обобщения восчувствованной, наблюденной и выстраданной реальности, возносимой художником к идеалу» (*Золотов* 2021: 91-94).

Итак, проблема символизма в том, что теперь стоит уже не вопрос стиля начала XX столетия, а вопрос самой художественной субстанции в ее духовной наполненности. А это иное нежели символизм и речь может идти о неосимволизме.

II.5. Неосимволизм художественного языка Д.Д. Жилинского

«Особой и отдельной символистской печатью поэтически трагического благородства во всем, на мой взгляд, отмечена исключительная художественная индивидуальность почившего 29 июля 2015 года академика Дмитрия Дмитриевича Жилинского. https://rah.ru/news/detail.php?ID=30004

Здесь может пойти большой разговор о *НЕОСИМВОЛИЗМЕ* и качествах таланта художника, в котором мы *НЕОСИМВОЛИЗМ* угадываем...

Жилинский — олицетворение художественной Красоты. Это тот, из редчайших, особенный случай, когда кажется, что данное явление искусства, данный художник были всегда и совсем не требуют наших оценок, однако магически приковывают к себе наше сердечное внимание, увлекают наш интеллект, восхищают в нас дотоле неведомое состояние-мысль, состояние-чувство, состояние-приближение.

Мы словно приближаемся к тому, что, оказывается, было в нас — к тому, что включило в себя нас и стало нами.

Жилинский — классик живого современного искусства. Уникальный мастер рисунка, композиции, поэт “осязаемого пространства”. Единственный в своем роде живописец. Его живопись впечатляет внутренней выразительностью, будто не связанной с прикосновением руки художника, личностным темпераментом и вообще всем, что по эту сторону полотна. Будто все проступило на полотно само, из глубин иной, не живописной реальности. Будто все проникло на полотно в своем обнаженном, природном цвете и пространственной завершенности, все пришло из глубинной жизни за полотном, из атмосферы. При этом все четко, строго, красиво, остановлено. Вне времени. Время при этом наше, никакое иное, ощущаемое изнутри.

Жилинский — живописец неопознанной правды жизни. От правды его полотен невозможно уклониться. Она входит в тебя, располагает к себе и переинтонирует нашу живую художественную память: сочиненное художником мировидение становится для нас естеством иной жизни, протекающей вокруг нас, проистекающей из нас, но почему-то оставлявшей нас до сей поры вне своего живительного пространства» (*Золотов* 2021: 94-95).

«Мы “здесь” (воспринимающие Жилинского), и мы “там” (узнающие себя в кругу персонажей Жилинского и в атмосфере их скромного бытования в Красоте) — одно и не одно. Мы в разных измерениях реальности, созидающих ее единственность.

Правда, восчувствованная художником в реалиях жизни, обретает себя в пластической содержательности его полотен.

Сколько страдания в его, исторического звучания, полотне «Арест отца»! Какая явлена здесь Судьба! Отдельная, но из Общего существования. И эта «отдельность-общность» высказана, выражена, воплощена с неприступным достоинством живого переживания трагедии — трагедии расставания с Красотой мира и Красотой в людях...

«Немало сказано авторитетными критиками “о *возрожденчестве”* Жилинского. Есть, есть основания об этом думать и говорить — они в сфере очевидности, сами просятся на язык и в известной степени описательно и ассоциативно примиряют нас с “неопознанным объектом” по имени Дмитрий Жилинский. Все это правда, но не вся правда...

Мне кажется, что приблизиться к живописи Жилинского и личности ее творца, преодолев, попытавшись преодолеть дистанцию между воплощенной художником реальностью и той актуальностью, которую мы испытываем на себе, можно только восприняв русского художника из XX-XXI веков Дмитрия Жилинского как символиста из XXI века, как НЕОСИМВОЛИСТА.

Это важное соображение, его можно принять или не принять, но восприятие Жилинского как символиста из XXI века — ключ к плодотворным интерпретациям его созданий.

В свои 88 лет Жилинский ощущал себя с изумительной естественностью, внутренней свободой и удивляющей способностью сосредоточить всех на Красоте, людей не покинувшей, но не ощущаемой ими кровно.

Между тем Красота у современного человека в крови, и Дмитрий Жилинский, кажется, не понимает нас, когда мы этого не чувствуем.

Символизм как живое средоточие художественного “генетического материала” где-то на глубине творит тонкую общность между искусством Жилинского и, вроде бы совсем иной виртуозности живописного слова, искусством Валентина Серова, родственником Жилинского по материнской линии.

Кровное родство с Серовым здесь не в живописной манере, не в личностной схожести, но в осязании чистоты пространства вокруг людей и событий жизни, людьми воздвигаемых.

Люди действуют сообразно своим непреднамеренным разумениям и направленным решениям, но осязаемое художником пространство вокруг них остается чистым (в символистском сознании художника), принимающим всех и вся на “вечное хранение” под неусыпным прозревающим взглядом вочеловеченного Времени.

Символизм — константа художественности. Символизм — крылья, несущие художника над морем набегающих друг на друга волн реализма и условности. Юрий Григорович заметил однажды в разговоре о Галине Улановой: *Это фигура, обобщающая время, театр и еще очень многое. Галина Сергеевна Уланова — знак культуры времени*» (*Золотов* 2021: 95).

«Изумительно точное понимание Улановой. Но вот что здесь особенно важно: обобщающая время, знак культуры времени!

Дмитрий Жилинский — знак культуры времени. Его искусство обобщает время. Существуя в реальном времени, Жилинский уносит реальность в еще не свершившееся и с высоты знака, символа внушает нам способность к идеальному переживанию наших драм повседневности в ряду мировых трагедий» (*Золотов* 2021: 95).

«Прекрасна и трагична, и во всех ситуациях идеально возвышенна в полотнах Жилинского сама жизнь в ее непрестанном волнении. Не в движении, но волнении! “Движения” как такового в полотнах Жилинского, в сущности, нет. Есть дыхание — дыхание персонажей, авторское дыхание и дыхание Времени. И коль скоро авторское дыхание приносит чувство изживаемого момента и вместе с этим своего рода документальность в полотна Жилинского, то дыхание персонажей, повинуясь надмирному дыханию Времени, сливаясь с ним, приближает нас к воплощенному событию и при этом охраняет его от нас.

Есть в полотнах Жилинского *трепетность сущего*, которая, обнимая, включает в себя трепетность нашего существования, его безысходность и вечность»[44].

«Не забыть мне, как мимо огромного полотна Жилинского “Весна Художественного театра”о (“Художественный театр в гостях у Чехова в Ялте”) проплывал гроб Иннокентия Михайловича Смоктуновского (в ту пору картина Жилинского, вдохновленная идеей Олега Ефремова, экспонировалась в зрительском фойе МХАТа имени А. П. Чехова).

И почудилось вдруг, что, шествуя мимо этого полотна, великий русский артист из нашего времени как бы незримо входил в круг своих легендарных предшественников. Станиславский, Немирович-Данченко, Лилина, Книппер, Качалов, Рахманинов, Шаляпин, Горький... Сорок два исторических персонажа собрал художник вокруг Чехова, расположив их так свободно и устремленно — не только к Чехову, но и друг к другу, что само собой рождается ощущение светлого праздника Искусства, которое живет и которым живут люди на этом полотне.

В какой-то миг возникает мысль о “Явлении Мессии” Александра Иванова. Но здесь другое. У Иванова все персонажи действа внутренне обращены ко Христу в вопросительном ожидании спасительной истины. У Жилинского все равно устремлены и к Чехову, и друг к другу, каждый при этом отдельный и художественно самоценный талант. Чехов для них (как и для Жилинского) — символ: в нем для них истина искусства. Но и в них самих она тоже. И потому радость, солнечная синева цвета. Отсюда не просто сочувствие к больному писателю-другу, но Со-чувствие, одновременное “чувствие” таинственной ясности ответа на вечный вопрос: “Что такое искусство?”. Отсюда — “Со-бытие”! Искусство — это они сами, пришедшие к Чехову-искусству, а не к искусству Чехова.

“МХАТовское”, или “Чеховское”, полотно Жилинского в каком-то отношении вне жанра — это, конечно же, и масштабное живописное

[44] Золотов А.А. Статья «Академик Дмитрий Жилинский. 40 дней». – URL: https://rah.ru/news/detail.php?ID=30004 (обращение 14.03.2025).

произведение, выполненное в присущей этому художнику технике и стилистике; но это и панно в известном смысле декоративное, и это фреска!

Монументальность художественного воплощения документальной истории (хотя и свободно интерпретируемой в лицах) продиктована внутренней убежденностью художника в исключительности события, пониманием его значения для истории культуры, но также увидением сквозь время тех личностей, что вокруг Чехова. Отсюда портретная характеристичность, не прямая, не копиистская узнаваемость каждого из представленных на полотне. Это развернутый и атмосферно единый цикл камерных портретов монументальных личностей. Отсюда и лирически просветленная монументальность масштабного полотна.

Стихия документальная и стихия художественная соприсутствуют здесь, резонируя друг другу. Портрет каждой личности становится у Жилинского портретом Искусства.

У Дмитрия Жилинского во многих его работах и прежде всего в собственно портретах образ избранного художником героя открывается как портрет Искусства. Здесь автопортреты Жилинского разного времени, картины, обращенные к Нине Жилинской, здесь Фаворский, здесь Рихтер...

Дмитрий Жилинский написал в свое время два портрета Святослава Рихтера. В моем скромном собрании есть эскиз к одному из этих портретов, подаренный художником, — я всматриваюсь в него каждый день.

В рихтеровских портретах уникальной глубины постижения и высоты интерпретации художник сумел выразить состояние *ПРОИЗНЕСЕНИЯ МУЗЫКИ* — в воздетой руке пианиста, в немного странном, не сосредоточенном, но рассредоточенном его взгляде.

Через “Рихтера” можно с особой чуткостью ощутить портреты композиторов XX века, созданные Жилинским для международного Дома музыки в Москве. В них то же звучание музыки в пространстве.

Портретная галерея Жилинского в Доме музыки — оригинальный творческий акт: в рамках формально целостного проекта создан блестящий авторский цикл индивидуальных портретов творцов очень разной музыки.

Портреты кисти Жилинского музыкальны тончайшим прочтением любовью и в органическом сопряжении с манерой художники полутонами настроения, как в мелодичной ткани настроения самого живописца. Портреты близки по решению, но и весьма отличны друг от друга в сложившемся стройном ансамбле — каждый “вещь в себе”.

Погружение реальности в нечто обобщенное и нереальное и, напротив, проявление ликов в некоем обобщенном, но осязаемом пространстве, возникновение ликов — вот что такое портреты композиторов кисти Жилинского.

Все герои композиторских портретов Жилинского принадлежат определенному жанру. Возникает “чувство жанра” при взгляде на их жизнь в искусстве. У каждого своя, но, кажется, запрограммированная свыше для определенного времени и места.

Не менее, чем облик, героя характеризует пространство, в которое он вписан или, может быть, это точнее, из которого возрос. Пространство не является здесь фоном для воссоздаваемого облика, но формирует облик, рождает целостный образ изображенного художником персонажа. Образ, вписанный в пространство и породненный с ним, открывается, прежде всего, как Творчество, надличный горний мир, возрастающий из музыки именно этого композитора. «Я видел звука лик» — еще и еще раз приходит на память строка из Николая Клюева и задерживается в сознании зримо-портретно, обретая черты роднящего сходства с дорогими художниками.

Примечательно, что конкретные композиционные решения, найденные Жилинским для каждой портретируемой индивидуальности, открывают новые, неповерхностные, неочевидные связи между творцами протяженной, но все-таки одной эпохи.

Так Жилинский сближает, вольно или невольно, через композиционное и цветовое решение, психологическую атмосферу, воссозданную на полотне, портреты Прокофьева и Свиридова. Оба смотрят перед собой, в себя, и оба слышат некую музыку, наверное, будущую свою.

Неожиданно сближаются портреты Шостаковича и Стравинского — взгляд их обращен напрямую к публике. Однако Шостакович взывает к людям, а Стравинский их наблюдает и оценивает.

Еще одно неожиданное сближение — Скрябин и Хачатурян. И там, и здесь энергетическая стихийность, притом что природа ее совершенно различна...» (*Золотов* 2021: 96-97).

***

«Дмитрий Жилинский — явление особого рода, особого смысла, особого живописного и звукового содержания, культурного контекста, особого функционального предназначения и совершенного индивидуального стиля — притягивающе узнаваемого, ассоциативно устремляющего к заоблачным художественным откровениям иных эпох.

Совершенный индивидуальный стиль Жилинского обозначил и выразил склад души художника, его возвысившийся до философии концентрированный творческий опыт и собственно *почерк*.

Уникальная манера письма Жилинского сформирована таинством рождения пластической идеи и самим движением содержательной мысли, сопряженной с «вызыванием» образа и угадыванием его определенного облика — идеальной графической конструкции в звуконосном средоточии цвета, найденного, сочиненного, возведенного до предельных высот содержательной выразительности. Здесь точность и есть выразительность, восходящая к художественной убедительности.

В искусстве Дмитрия Жилинского происходит мощное, драматическое и драгоценное “разрешение” конфликта, пришедшего из Действительности, в новую среду — по-прежнему драматическую, но гармонизованную художественной волей автора, обретшую устойчивость существования в трагедии уже в Действительности художественной.

Живопись Дмитрия Жилинского несет в себе личное чувство сопричастности с реальным художественным временем, в котором и самому живописцу было определено сказать свое Слово не о себе.

Жилинский — современный классик — многими воспринимался и воспринимается сегодня как новатор, выработавший свой язык и

раздвинувший пределы высокого профессионального искусства. Но как определить живописный язык и состоявшийся стиль художника? Пожалуй, только как “*символистский реализм Жилинского”*.

У этого дивного человека-художника сосуществуют на равных, независимо личностное начало и одновременно непротестное чувство единства мира, воспринимаемое зрителем как объективная и при этом приемлемая, гармонизующая (не столько гармоничная, сколько гармонизующая) Данность — объективная и объективно прекрасная, притом что нет никакой благости и благостной гармонии.

Таков, на наш взгляд, *“символистский реализм Жилинского”*. Поистине, все его герои будто не из реальной материи — они условны. Однако концентрация этой реальной условности такова, что возникает живописная плоть.

Герои Жилинского — это люди, чьи тела “*вытканы”* — сконцентрированы из некоей нематериальной стихии, из генетически идеальной образности.

Герои Жилинского все идеальны. Художник трогательно уверен: к ним невозможно просто так приблизиться — ими можно любоваться, им можно довериться, к ним надо прислушаться…»[45].

”Со-бытие” по Жилинскому — не простое присутствие в каждодневное, но глубинная сопричастность жизни, одновременность существования с вечностью, ощущаемой как роднящее и возносящееся дыхание.

Некая светлость жила в Жилинском (может быть, от Валентина Серова?).

Светлый человек Жилинский любую жизненную драму ощущал в свете. Живописном свете. Но еще и в свете “всемирное”» (*Золотов* 2021: 97-98).

«Достоевский в “Петербургской летописи” (1847) рассуждает о таланте “действительной жизни”: есть не просто талант, но талант

[45] Золотов А.А. Статья «Академик Дмитрий Жилинский. 40 дней». – URL: https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=30004

“действительной жизни”, подлинный. Вот Жилинский — это талант действительной жизни. Он умел оценить всю красоту настоящего. При этом его дар нес в себе удивительное нравственное чувство.

Достоевский говорит, что нужно бы не упустить моменты “действительного счастья”. Бережно относился Дмитрий Дмитриевич к моментам “действительного счастья”! Он понимал, что их немного. Может быть, отсюда его знаменитая работа “У моря. Семья”? Отсюда “Вечная память художнику”? Отсюда портреты жены, Венеры Николаевны, и маленького сына Коли? Все это счастье, которое он хотел запечатлеть для Вечности... (*Золотов* 2021: 97-98).

В дневнике от 13 июня 1894 года Лев Толстой записывает свои впечатления от прогулки, он поражен закатом: «Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее, радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем...»[46] (*Толстой* 1884)

«И это тоже о *НЕОСИМВОЛИСТЕ* Жилинском, потому как жило в нем ощущение реального мира не только как юдоли испытаний, но лучшего и вечного мира. Он сам ощущал себя в вечности, и ему Господь дал эту способность — дар воплотить свое “чувствознание”, обращаясь к реальным людям, реальным ситуациям, реальным жизненным переживаниям, которые он воспринимал как символистски высокие переживания. Никогда не было разговора о том, знает ли он себе цену. Но у меня такое чувство, что втайне он ощущал свою миссию!

Думаю, Жилинский действительно великий художник — и для нас, и для будущего. Величие его в том, что в его искусстве воплотилась одновременность художественных идей и профессиональных откровений Возрождения, исторической русской живописи и опытов нового времени. И произошло это таинственно-естественным, совершенно индивидуальным

[46] Лев Николаевич Толстой /Дневник 1894 г. /14 Июня 1894. – URK: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/dnevniki/1891-1894/dnevnik-1894.htm (обращение 11.03.2025).

путем через обращение к людям и их жизненным состояниям, их духовным восхождениям. Он ощутил их как высокие переживания искусства.

Долгое и важное для себя время Дмитрий Дмитриевич жил в знаменитом “Красном доме” Фаворского и Ефимова в Новогирееве — вместе с Илларионом Голицыным и другими славными обитателями этого уникально и величественно сложившегося житейского пространства, ставшего еще и самоценным художественным миром. Все здесь были ему близки. И он был всем им близок.

Эта благословенная родственная близость, человеческая и художественная, несказанно благодатная атмосфера роднящего жизнетворчества подарили нам вдохновенные живописные портреты Фаворского и Ефимова работы Жилинского и еще много других его работ.

Но есть и один замечательный портрет самого Дмитрия Дмитриевича, созданный Зурабом Церетели (Жилинский позировал Зурабу Константиновичу в его мастерской). Это пронзительное высказывание одного художника о другом, свидетельствующее о полном погружении в неподвластную слову иную личность.

“Неслышная музыка счастья” (Б. Пастернак) — редкая гостья. В полотнах Жилинского она звучит — расслышанная и зримая. Искусство его — событие в жизни самого искусства и “Со-бытие” со Временем...» (Золотов 2021: 98-99).

* * *

“...Круг имен, здесь прозвучавших, конечно же, не полон, хотя и шириться он будет очень осмотрительно, осторожно, с опаской. Все же продолжу и назову сейчас из числа членов Российской академии художеств графиков Александра Борисовича Суворова и Михаила Михайловича Верхоланцева, скульпторов Александра Николаевича Бурганова и Александра Иулиановича Рукавишникова...

Чтобы прояснить для себя образы неосимволизма, мы непременно должны были бы обратиться к великому искусству театра, кинематографа, музыки, и здесь — к Галине Улановой, Джорджо Стрелеру, Алексею Дикому,

Александру Довженко, Михаилу Швейцеру, Евгению Мравинскому, и снова к Святославу Рихтеру...

Теперь обратимся к избранным писателям нашим: Андрей Платонов, Владимир Набоков, Леонид Леонов, Михаил Пришвин, Чингиз Айтматов, Валентин Распутин... И, в мировых порядках, — непременно Марсель Пруст!

Пруст, ночами слушавший, в нездоровье, волшебный квинтет Сезара Франка (в исполнении приходивших по его зову друзей-музыкантов) в том самом парижском доме, где и завершился его земной путь и где теперь небольшой отель.

Именно в этом отеле останавливался летом 1997 года, искренне почитавший Пруста Святослав Рихтер, откуда вернулся в Москву завершить свой путь (01.08.97) и обрести Время.

Рихтер горячо радовался появлению в русском переводе (завершавшего семитомную прустовскую эпопею “В поисках утраченного времени”) романа “Обретенное время”» (*Золотов* 2021: 100).

Вот заключительные строки романа — истинно символистский гимн Времени по Прусту:

> «...это, столь долгое, время было не только прожито, продумано, протянуто мной без единой паузы... оно и было моей жизнью, было мной самим, но еще и каждое мгновение я должен был прилагать усилия, чтобы не оторваться от него. Оно поддерживало меня, меня, забравшегося на головокружительную высоту, и я не мог сделать ни единого движения, не увлекая его за собой, и перемещаться я мог только с ним вместе. ...У меня начинала кружиться голова, когда я видел за собой, а вернее, в себе самом, словно был ростом в несколько лье, столько лет»[47].
>
> (*Пруст М.* 2001).

«Хрупкое вечное Время не делится на реально сменяющиеся годы.

Оно живо символами. Оно само по себе *СИМВОЛ* и длит самое себя в символистском художественном сознании.

Оно рождает *СВОИХ ХУДОЖНИКОВ*, конгениальных переживаниям вечного Времени разной поры и виденному наяву в своем, реально изжитом Времени.

[47] Пруст М. Обретённое время / пер. с фр. А. Н. Смирновой. (Т. VII). – С-Пб.: Амфора, 2001.

Оно рождает свих *НЕОСИМВОЛИСТОВ* и открывает им вечный простор для исторических *ВСТРЕЧ В ПУТИ*...

НЕОСИМВОЛИЗМ может характеризоваться масштабом личности того, кто восчувствовал мир изначально прекрасным, прекрасным без иллюзий, в одеждах Веры и Надежды.

НЕОСИМВОЛИСТОМ нельзя стать, примкнув к некоему движению, группе товарищей или новообъявленному творческому Союзу» (Золотов 2021: 94-100).

«НЕОСИМВОЛИСТОМ можно лишь *БЫТЬ* — по составу души и природно-божественному складу таланта, его объективно поэтической наполненности и неподдельной возвышенности взгляда и чувства.

НЕОСИМВОЛИЗМ — это *ДАР!* Дар бесценной бесконечности, искусства расставаться и *ВСТРЕЧ В ПУТИ*...» (*Золотов* 2021: 100).

ГЛАВА III. «АРХИТЕКТУРНЫЙ ГЛОССАРИЙ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

III.1. Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР [48]

Проблема «архитектурного языка» художественной критики обусловлена невероятным усложнением его терминологической специфики, которая в XX веке инициирована достижениями авангардных предметных программ формирования новой проектной культуры в ее индустриальном технологическом прочтении. Важно отметить, что дерзкое видение нового проектного языка инициировало типы образовательной пропедевтики. Но парадоксальным образом это не упразднило понимание классических формообразующих методов проектирования и сегодня стоит, по сути, вопрос нового языка художественной критики, который должен быть синтезирован из процесса уникальных творческих интенций архитектурной среды, не имевшей ничего похожего в предыдущем столетии. Фактически речь идет о новом каноническом понимании проектной культуры и профессиональный интерес к событиям предполагает перспективу оценки и профессионального мышления и уточнение языковых контекстов и для этого важно видеть глубинные процессы культурного сознания в преемственности традиций, которые стали предметом коллективного профессионального обсуждения, вывели на первый план творцов, которые оказались способными сохранить высокий дух архитектурной национальной идеи в условиях совершенно иного масштаба и иной технологической программной специфики предметно-пространственной среды.

В качестве индикатора этих процессов важно рассмотреть программные вопросы и примером этой позиции можно назвать итоги VIII съезда Союза архитекторов СССР.

[48] Золотов А.А. Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР // «Вестник», Агентство печати «Новости», 1987.

В качестве эпиграфа темы выбрана весьма острая формула Н.В. Гоголя из трактата «Об архитектуре нынешнего времени» (*Гоголь* 1952: 56).

> «Мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания, беспрерывно строящиеся, на которые брошены миллионы и из которых редкие останавливают изумленный глаз величеством рисунка или своевольной дерзостью воображения, или даже роскошью или ослепительною пестротою украшений. Невольно втесняется мысль: неужели прошел невозвратимо век архитектуры? Неужели величие и гениальность больше не посетят нас? Или они — принадлежность народов юных, полных одного энтузиазма и энергии, и чуждых усыпляющей, бесстрастной образованности?.. Не хотелось бы убедиться в этой грустной мысли, но все говорит, что она истинна...» [49]

Так начинал свой трактат наш великий писатель Николай Васильевич Гоголь — чуть более полутора веков тому назад.

Отчего же именно этими его строками мы решаемся начать свои заметки о завершившемся VIII съезде советских архитекторов? Разумеется, не оттого, что вознамерились пропеть отходную «веку архитектуры».

Века сменяют друг друга. Вот уже и XX век на исходе. Воображение мировой семьи человеческой в тревоге рождает Образ XXI века. Но «век архитектуры» (и это прекрасно ощущал Гоголь) столь же долог, сколь долог будет путь человеческий на земле. Не случайно, мечтая о легкости и эстетической воздушности, какую должны приобрести дома наши, Гоголь в — завершение своего трактата внушает читателю свою веру в будущее архитектуры и в будущих архитекторов: «...Но какое множество есть разбросанных на всем намеков, могущих зародить совершенно необыкновенную живую идею в голове архитектора, если только этот архитектор — творец и поэт...»[50] (*Золотов* 2021: 72-75).

Вот этого-то самоощущения «творцов и поэтов» (безотносительно к объективной степени дарования) и недостает сегодня многим нашим

[49] Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. — 1952. — С. 56-75.

[50] Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 72-75.

архитекторам разных поколений. Причин тому немало — и объективных, и субъективных. Со всей страстью и строгостью — гражданской, художественной, профессиональной и чисто человеческой — они были вскрыты Всесоюзным съездом архитекторов.

Словно символизируя историческое единство и историческое разнообразие архитектурной «среды обитания» современного человека и кажущуюся неразрешимость ежечасно усложняющихся градостроительных задач, кои обрушивает современная жизнь на архитекторов и строителей, VIII съезд открылся в Большом Кремлевском дворце (в присутствии высших руководителей партии и государства во главе с Михаилом Горбачевым) и потом еще целых два дня, с 9 утра и едва ли не до 9 вечера бурлил в просторном конгресс-зале одного из новейших сооружений в исторически сложившейся центральной части Москвы — на Трубной площади.

На мой взгляд, съезд архитекторов стал самым интересным, самым серьезным, глубоким и откровенным в своей острокритической и одновременно созидательной устремленности — среди всех съездов наших творческих союзов в эпоху перестройки, гласности и демократизации всех областей жизни СССР после XXVII съезда партии.

Почему так? Почему «самый»? Ведь и съезды кинематографистов, писателей, театральных деятелей, недавний российский съезд художников — все принесли в жизнь художественной интеллигенции новую энергию, родили немало мыслей, привели к серьезным сдвигам в жизни художников разных областей советского искусства.

Но съезд архитекторов показался мне все-таки особенно важным, ибо люди, собравшиеся на этот съезд, в силу особенностей своей профессии и в силу тех реальных условий, в которых они все последние годы работали, оказались наиболее близкими ко всему народу людьми. Они и сами, скорее всего, ощущают себя частью народа и уже потом частью художественной интеллигенции. Они строят для всего народа. Они лишь в малой степени выделены в особую категорию «творческих людей».

Реальное соприкосновение с жизнью, личное общение архитекторов с жизнью и делает их искусство предельно реалистическим. В этом и счастье

архитекторов, и их драма, поскольку творчество в области архитектуры, как ни в какой другой области современной культуры, оказалось в сложно зависимом и часто незащищенном положении от строительной индустрии, уровня технической и научной мысли в области строительства, от состояния экономики страны, от социальных задач, решаемых сегодня, наконец, и часто в первую очередь, — от вкуса — далеко не всегда совершенного — заказчиков, от прямого произвола со стороны лиц, обладающих властью, распоряжающихся материальными средствами. И как при этом доподлинно воплотить в материале художественную мысль архитектора?

Сегодня со всей очевидностью предстает перед нами живая диалектика массового строительства: оно повлекло за собой снижение, обезличивание архитектурного творчества, падение престижа профессии архитектора. Но и новое осознание спасительной миссии архитектора для будущего.

На съезде выступали архитекторы из всех республик, больших и малых городов, разных возрастных генераций. Как правило, это были умные, горячие речи людей, трезво оценивающих реальность, не потерявших веру в свое предназначение, осознающих до конца и свой вклад в общенародное дело. Ведь сколько построено за последние годы, сколько людей обрели отдельные квартиры, сколько построено детских садов, школ, заводов и фабрик, театров, музеев, и среди этих построек есть уникальные, художественно состоявшиеся! Но их мало.

Как же соединить существующую действительность в архитектуре и строительстве с экономикой и социологией; как перестроить практику проектирования и воспитать художественный вкус у всех, от кого зависят судьбы нашего градостроительства; как вернуть архитектуре ее исключительное место в жизни обновляющегося советского общества; как сохранить историческую застройку старых городов и в то же время не лишить современные центры возможности жить и развиваться сообразно новым представлениям о художественном языке архитектуры — языке, которым заговорит пространство вокруг человека, возводимое и создаваемое самим человеком?!

Трудные, неотступные и вдохновляющие своею сложностью вопросы. Решить их может только искусство архитектуры, которое увлечет за собой строительную мысль, технику и технологии.

Съезд советских архитекторов показал, что глубокое осознание задач, стоящих перед архитекторами, осознание ими самими своей главенствующей, определяющей роли в реальном созидании вечной действительности, внутреннее ориентирование на новое в старом и вечное в новом возможно лишь при условии нового понимания роли архитектуры в жизни нашей страны, роли архитекторов в решении сложнейших проблем современности — не только строительных, но социальных и нравственных.

Съезд пришел к единодушному мнению, что жизнь внутри Союза архитекторов должна преобразиться. Было избрано новое правление Союза. Из двухсот выдвинутых в Правление кандидатов было избрано 199: не «прошел» в правление лишь один человек, и им оказался бывший первый секретарь правления Анатолий Полянский.

Съезд утвердил поправки к уставу Союза архитекторов, принял обращение советских архитекторов ко всем архитекторам мира, призывающее сплотить усилия ради бессмертия человеческой цивилизации. Съезд постановил, чтобы новое правление избирало первого секретаря Союза тайным голосованием. Так оно и произошло.

Голосовались четыре кандидатуры: А. Ахметов, В. Красильников, В. Кубасов, Ю. Платонов. Всех их выдвигали сами члены правления, без каких бы то ни было рекомендаций «сверху». Все они пользуются истинным творческим и человеческим авторитетом в среде архитекторов. Подавляющим большинством голосов новым первым секретарем Союза архитекторов был избран Юрий Платонов — один из талантливейших современных советских архитекторов, художник глубокой культуры, неукоснительной нравственной дисциплины и неуемного творческого темперамента. Юрию Платонову более 50 лет. Он лауреат Государственной премии СССР. Среди работ Ю. Платонова — новое здание Академии наук СССР и музей палеонтологии в Москве, Академический городок в Пущино под Москвой, комплекс сибирского отделения Академии

сельскохозяйственных наук под Новосибирском. Его проект Центра Помпиду в Париже был отмечен высокой премией.

В день открытия съезда архитекторов Ю. Платонов не был даже членом президиума съезда, а по завершении его он стал первым секретарем Союза. Такова реальная демократия в творческой жизни советской страны, безусловно, необходимая для того, чтобы в серьезной, спокойной, творчески вдохновенной атмосфере рождалось и приносило свои плоды новое творческое мышление в архитектуре, во всех областях искусства и культуры нашего отечества, во всех областях нашей жизни.

Впереди великие труды. Они могут увенчаться и вдохновенными свершениями. Прав был Гоголь, вопросивший в трактате своем «Об архитектуре нынешнего времени» так: “... Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка? Сколько других еще образов нами вовсе не тронуто! Сколько прямая линия может ломаться и изменять направление, сколько кривая выгибаться, сколько новых можно ввести украшений, которых еще ни один архитектор не вносил в свой кодекс! В нашем веке есть такие приобретения и такие новые, совершенно ему принадлежащие, стихии, из которых бездну можно заимствовать никогда прежде не воздвигаемых зданий...” (Гоголь 1952: 56).

Нам предстоит увидеть эти здания. Нам предстоит жить в мире, сотворенном искусством архитектуры — искусством историческим и живым, искусством, без которого нельзя обойтись. Без которого нельзя жить с достоинством.

III.2. Юрий Платонов. Архитектор культурной мысли

В том сложном и грандиозном пространстве, которым является искусственная среда, обретшая в истории дерзновенные масштабам городов, а также сложнейшие формы архитектурной среды, где пространственное проектное мышление и технологические открытия уникальны своей завершенностью в истории, а сегодня темпы воплощения замыслов несопоставимы с эпохами Древних Цивилизаций, Античности и Средневековья, и даже Нового времени и особое место в этом процессе

занимают творцы истинной Красоты, и XX столетие родило немало таких творцов и среди них невозможно не отметить Юрия Павловича Платонова, доверие которому современного архитектурного цеха безмерно, и которому На момент написания текста могло исполниться 90 лет.

Выдающемуся зодчему, народному архитектору СССР, академику Российской академии художеств и Российской Академии архитектуры и строительных наук Юрию Павловичу Платонову – почетному архитектору России, академику Международной академии архитектуры, Французской Академии архитектуры и многих других зарубежных академий, кавалеру орденов “За заслуги перед Отечеством”, “Трудового Красного Знамени, “Знак почета”, лауреату Государственных премий СССР и России, Золотой и Серебряной медалей Академии художеств, Премии Москвы, почетному доктору МАрхИ, главному архитектору Российской академии наук, творческому и научному руководителю ГИПРОНИИ РАН исполнилось бы 90 лет, вместивших в себя ВСЕ послевоенное (в основном послесталинское) советское наследие: все грандиозные события второй половины XX и начала XXI века…

«Вся сознательная жизнь Юрия Павловича Платонова была посвящена искусству архитектуры. Сразу после окончания Московского архитектурного института в 1953 году он пришел в проектный институт “АКАДЕМПРОЕКТ” (ныне ГИПРОНИИ РАН), где новаторски продолжил традиции, заложенные создателем этого центра архитектурной мысли А.В. Щусевым. За годы творческой деятельности им созданы такие крупнейшие объекты, как комплекс зданий Академии наук в Москве, музей Палеонтологии в Москве, Сибирское отделение Академии наук и многие другие уникальные произведения современной архитектуры.

Ю.П. Платонов постоянно участвовал в международных и национальных архитектурных конкурсах, где его проекты неоднократно удостаивались самых высоких премий (Центр Помпиду в Париже, Музей революции в Москве, проект Всемирного центра Тэт-Дефанс в Париже и другие). С 2005 года он являлся Президентом Международной академии

архитектуры в Москве (МААМ), которая под его руководством стала одним из авторитетнейших творческих объединений.

Юрии Павлович Платонов свой путь в искусстве архитектуры и реальностях архитектурного дела прошел и завершил как истинный Художник — артистично, убеждающе выразительно, изысканно скромно, в красоте личного творчества и любовном признании профессиональной среды.

При всем том Юрий Платонов оставался ХУДОЖНИКОМ-ДЕЯТЕЛЕМ неколебимой авторитетности, возвысившим Искусство масштабом своей личности. Его проникающее обаяние было природно, но и воспитано воздвигнутой поколениями культурой.

Художественное восприятие творческих начал самой Жизни вело архитектуру Платонова и его собственную историю. Историю, преисполненную неизбывных трагических вторжений и испытующих преодолений в материале искусства, обращенного к вечности и доверяющего себя вечности как живому гармоническому пространству.

Искусство Юрия Платонова, как и его великого однофамильца в литературе XX столетия Андрея Платонова, определилось “поиском смысла отдельного и общего существования”.

ОТДЕЛЬНОСТЬ возвышенного платоновского архитектурного мышления оказалась пространственно обустроенной на глубине ОБЩЕГО человеческого существования. И там обрела свое счастливое свершение, воплощение.

Белоснежный платоновский “Монастырь наук”, увенчанный золотыми “космическими куполами», стал храмовой вертикалью Москвы, как и птица-феникс храм Христа Спасителя.

Загадочная платоновская неприступная крепость — Музей палеонтологии Академии наук — хранит в своей неприкасаемой краснокаменной красоте тайну Будущего в мечтах и знаниях о недостижимо Далеком-исчезнувшем.

Платоновские мосты над Москвой-рекой легко и свободно окрыляют классику любовным взглядом-прикосновением культурного сознания нынешнего времени.

И даже последний платоновский офисный дом — в соседстве с метро “Парк культуры” на Садовом кольце Москвы — светит в ночи тайной таланта и убеждающей неожиданностью художнического архитектурного высказывания.

А сколько еще создано — повсюду — восхищенной мыслью Платонова, его «чувством искусства» и сопрягающим эпохи совершенством воплощения.

Я узнал его совсем молодым, в 1960-м. Талант и любовь освещали приязнь Юры Платонова ко всему вокруг. Жизнь сблизила нас.

Его сочиненный и построенный для себя в дальней Москве дом заключил в прихотливом и таком свободном, легко дышащем устремленном пространстве, кажется, самую Душу Юрия Павловича Платонова.

Академика Платонова — искренне почитаемого в Российской академии художеств уникального русского архитектора из нашего боевого времени – свободного, тонкого, во всем блистательного. Чуткого к жизни и людям. Красивого в мастерстве, образованности и располагающей доброте нрава. Во всем совершенного мыслящего художника …

И непостижимого»[51]. (*Золотов* 2021: 234-235).

III.3. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского[52]

««…Горячо рекомендую Вам едва ли не самого выдающегося русского архитектора, приобретшего всероссийское и европейское имя – гражданина Жолтовского. Помимо своего большого художественного

[51] Золотов А.А. К 90-летию со дня рождения Юрия Павловича Платонова (1929-2016). – URL: https://rah.ru/events/detail.php?ID=54920 (обращение 09.03.2025).

[52] Впервые — Золотов А.А. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского «Комсомольская правда», 23 марта 1957. Также см: Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. Изобразительное искусство. Кино и телевидение. Театр. Встречи в искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 75-77.

таланта и выдающихся знаний, он отличается еще и глубокой лояльностью по отношению к Советской власти. Стоя далеко от политики (он беспартийный), он уже давно работает вместе с нами в качестве члена Коллегии изобразительных искусств при Комиссариате просвещения. Во всех вопросах, касающихся архитектуры, художественных всякого рода ремонтов, построек и перестроек в Москве, я очень прошу Вас и вообще Советскую власть обращаться исключительно к нему в качестве советника и эксперта»[53].

«Владимир Ильич в первые же дни после победы Октября привлек архитектора к разработке проекта новой Москвы.

Под руководством Жолтовского в 1918-1923 годах составлялся первый план реконструкции нашей столицы. Все постройки Ивана Владиславовича трудно перечислить. Здесь жилые дома и крупные общественные здания, заводы и электростанции, памятники и парки, элеваторы и железнодорожные сооружения, дачные поселки и санатории.

У Жолтовского целые поколения учеников. В течение долгого времени он был творческим руководителем Московского архитектурного института. С конца 1945 года старейший русский зодчий возглавляет специально созданную архитектурную мастерскую-школу. В ней не только проектируют здания и сооружения. В самом процессе проектирования и строительства Жолтовский воспитывает высококвалифицированных зодчих, мастеров архитектуры.

Иван Владиславович, несмотря на возраст (ему пошел 90-й год), был полон творческой энергии. Наш корреспондент побывал в его мастерской-школе и познакомился с новыми работами.

Неоставляющие мысли

Когда знакомишься с проектами...

Должно быть, трудно сразу привыкнуть к мысли, что Третьяковская галерея может находиться не в Лаврушинском переулке. А ведь именно так и будет в ближайшие годы. Новое здание галереи намечено соорудить на

[53] Из письма Луначарского к Ленину. Петроград – Москва. 19 июля 1918 г. – URL: https://moslenta.ru/istoriya/zholtovsky.htm (обращение 11.03.2025).

берегу Москвы-реки, напротив главного входа в Центральный парк культуры и отдыха имени Горького.

Над проектом будущего здания началась работа в архитектурной мастерской академика И.В. Жолтовского. Предполагалось, что площадь новой галереи составит 20 тысяч квадратных метров. И если в старом здании было 52 зала, то в новом будет около 150.

А вот еще одна небезынтересная цифра: в скором времени число номеров в гостинице “Москва” увеличится на 600.

Как и почему? Об этом нам тоже поведали в мастерской. Гостиница будет достраиваться.

Коллектив мастерской-школы уже приступил к большим проектным работам, связанным с реконструкцией центра нашей столицы. Если помечтать, то можно, например, представить себе, как от гостиницы “Москва” до улицы Кропоткина протянется кольцо бульваров. Зеленые улицы будут пробиты и в Замоскворечье. Таким образом, московское бульварное кольцо станет кольцом в полном смысле этого слова.

... В одном из залов мастерской работает большая группа архитекторов. Они проектируют экспериментальные жилые дома с малометражными квартирами. Работа трудная, ответственная: ведь нужно решить вопрос о разумном использовании каждого квадратного метра площади.

В мастерской Жолтовского проектируются здания с широким корпусом. Это приводит к экономии расходов на эксплуатацию дома. Количество лестниц сокращено до минимума (вместо четырех или пяти — одна). Зато жилой площади становится больше.

В мастерской сравнивали стоимость своего проекта и уже существующего типового. Вышло, что дом Жолтовского обходится дешевле. А на те деньги, что составили разницу, можно выстроить еще 64 квартиры.

В одной из бесед И.В. Жолтовский заметил, что зодчий обязан принимать непосредственное участие в строительстве. Сам Иван Владиславович — блестящий знаток строительного искусства. Академик часто бывает на строительных площадках. Его советы и опыт помогли

многим поколениям строительных рабочих стать высококвалифицированными мастерами своего дела. И поэтому с большой радостью московские строители узнали о награждении И.В. Жолтовского орденом Ленина.

Много сил отдает Иван Владиславович воспитанию молодежи. Он помогает не только молодым архитекторам, но и художникам, скульпторам, лепщикам найти правильное решение задания. На имя академика приходит масса писем. Одни обращаются за советом, другие ждут отзыва на свои работы, третьи просят прислать учебные, справочные материалы.

И каждый получает ответ, где бы он ни находился: в Алма-Ате, в костромской деревне или в далекой Австралии. Под руководством Ивана Владиславовича Жолтовского молодые зодчие, инженеры, техники совершенствуют свое мастерство.

Два с половиной года назад, окончив Московский архитектурный институт, пришел в мастерскую Жолтовского Андрей Самсонов. Сейчас он занят проектированием гигантского широкоэкранного кинотеатра на 3110 мест, который будет построен у Кировских Ворот.

Когда знакомишься с проектами, созданными в мастерской, не только видишь новую Москву — во всей полноте раскрываются талант и энтузиазм молодых архитекторов.

И.В. Жолтовский глубоко верит в своих юных друзей. И когда покидаешь мастерскую-школу старейшего зодчего, уносишь с собой его замечательные слова: “У нас талантливейшая молодежь. Если мы верно направим этих пытливых, думающих юношей и девушек, мечтающих отдать все силы народу, они создадут творения, каких не знал мир”» [54] (*Золотов* 2021: 234-235).

III.4. О коллективной монографии «Прошлое и будущее классической архитектуры»

«Представленная ученому совету НИИ РАХ монография “Прошлое и будущее классической архитектуры” (*Швидковский и др.* 2017) — рукопись

[54] Впервые - «Комсомольская правда», 23 марта 1957.

о 30 авторских листах — станет, с уверенностью осмеливаюсь полагать, именно той научной Книгой, что увлекает и концентрирует живую постигающую мысль; обращает ее к новым, обоснованным, и оттого основательным, интерпретациям очерченной сферы профессионального знания и целостного художественного мышления; являет свою систему взглядов на самый процесс движения-развития Архитектуры как Искусства, рожденного самой изначальностью Жизни, ее Каждодневностью и ее же устремленной к вечности Идеальностью.

Это действительно фундаментальное исследование — академическое по духу, переживанию изучаемой проблемы, научной оснащенности и неподдельному художественному ощущению жизненности архитектурных творений в сопряжении времен. И наша Академия, в знаменательный год 260-летия основания Академии художеств в России, и наш академический Институт, искусствоведческое сообщество, думаю, правомерно испытают удовлетворение от того, что столь значительный труд о классическом в архитектуре вышел из наших научных пределов и нами рекомендован культурному миру.

Монография рассматривает классическую архитектурную традицию — как она проявляет себя или не дает забыть о себе — в мышлении и реальном творчестве архитекторов от античности до наших дней. Кроме того, на обширнейшем художественно-историческом материале рассматриваются возможности развития классической архитектурной традиции в драматическом развороте событий современности. Возможности уже проявленные, очевидно возможные и потенциальные. Это весьма и весьма ценно — для состояния умов и профессиональной устремленности новых архитектурных поколений, в образовательном процессе и последующем творческом существовании.

Плодотворна одна из самых важных, на наш взгляд, идей исследования — стремление рассматривать классическую архитектуру во все периоды ее исторического жизнесуществования как реальное воплощение в материале новой, человечески природной среды обитания, гармонирующей с божественной Изначальностью.

Авторами привлечен к исследованию и глубоко проанализирован огромный материал, обобщен исключительного масштаба опыт классического архитектурного творчества. И что особенно важно — опыт классического архитектурного творчества едва ли не впервые рассмотрен, изучен и выразительно представлен как животворный потенциал архитектуры будущего. Здесь по-своему формируется представление об архитектуре будущего, призванной, в идеале, внести “гармонию сопряжения”, сложившуюся и практически складывающуюся сегодня, в среду обитания человека, наметить подходы и методы к сотворению в новом будущем антропоцентрической архитектуры, то есть к созданию новой классической архитектуры.

Классика органично и аргументированно ощущается авторами как универсальный идеал антропогенной среды, возраставшей и осмысливаемой на протяжении всех исторических эпох, вплоть до дней нынешних наступившего XXI века.

Зодчество минувших эпох представлено как целостные художественные системы, непосредственно связанные с представлениями о мироздании, человеке в природе и социуме, человеке и космосе, об архитектуре как гармонизующей художественной воле. Блестяще продемонстрировано исследователями редкостное разнообразие творческих методов архитекторов-классиков в их проектной и строительной деятельности на протяжении всей истории мирового зодчества. Убедительно показано, что классика — не только наиболее совершенный по своим художественным намерениям, достоинствам и свершениям путь, но также истинно гуманистическая среда, в которой человек может дышать, образно говоря, в полную силу своих легких. Классическое архитектурное мышление выразительно интерпретировано в рецензируемой работе как универсальное, целостное и подлинно художественное состояние духа и мысли в их созидающем претворении.

Избранная авторами методология исследования позволила с равной степенью убедительности проанализировать весьма отдаленные друг от друга исторические эпохи и прогнозировать будущее в классической системе

духовных, нравственных и художественных ценностей. Рассматриваемое фундаментальное научное исследование, с его теоретически значимыми наблюдениями и выводами, ценно и для современной архитектурной практики: живое ощущение классического идеала как нравственного символа и явленного совершенства в единстве личности современного архитектора таит в себе множество новых художественных откровений.

Охват исторического и современного материала в этой работе свидетельствует об исключительной эрудиции авторов и их настоящем погружении в изучаемую проблему. В разделе «Меняющийся образ античности в истории русской архитектуры» рассматривается, например, бытование в русской архитектуре второй половины XV — первой трети XVI в. идеалов классической архитектуры, воспринятых через посредство византийских и итальянских влияний. История классической архитектуры явлена в этой работе и как историческая реальность, и как светлый образ, вызываемый к жизни ради дня завтрашнего.

Александр Георгиевич Габричевский, личность поистине ренессансного масштаба, выдающийся искусствовед, архитектуровед (жаль, что в обширном списке литературы его работы, за вычетом перевода «Жизнеописаний» Вазари, не упоминаются), отмечал, что «в архитектуре строение художественного образа гораздо сложнее, чем в живописи и скульптуре...». Вот эта сложность художественного образа в архитектуре в рецензируемой работе прочувствована как живая художественная субстанция. От этого восприятие работы обретает еще и чисто художественную радость. Полагаю, что рукопись “Прошлое и будущее классической архитектуры” может быть рекомендована нашим ученым советом к печати» (*Золотов* 2021: 77-79).

ГЛАВА IV. ВЛАДИМИР СТАСОВ КАК ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА

…Ужели *слово* найдено? Часы бегут…
(А. С. Пушкин «Евгений Онегин»)

***

Графу Льву Николаевичу Толстому
«Граф Лев Николаевич. С самого появления в свет вашей книги “Что такое искусство” я ревностно изучаю ее и не перестаю ею восхищаться, почти во всем. Мне кажется, она водворяет новую эру в искусстве, потому что с необыкновенною глубиной и силой выполняет главную задачу художественных книг в наше время: разглядеть и выставить на всеобщий вид ту массу предрассудков и фальшивых мнений, которые долгими столетиями накопились над искусством и держат его иногда в тяжких цепях.

Решаясь теперь напечатать и мои соображения по этому делу, я считаю себя счастливым, что вы позволили мне посвятить вам мой труд, быть может, в иных пунктах соприкасающийся с вашим»[55] (*Стасов* 1906).

IV.1. Владимир Васильевич Стасов в биографической прописи

Владимир Васильевич Стасов как историческая личность есть феномен свободной воли, подготовленной культурой Нового времени и сохраняющей в позиции художественного критика величие слова, впитавшего себя культуру и России, и Мира. Он так явственно и покоряюще убедительно встает со страниц своей критики, истинно художественной, поэтической (даже в полемическом взлете), афористически научной и живописной, насквозь образной, что Стасова видишь, ощущаешь его присутствие едва ли не в каждый миг, на каждом зигзаге живого существования нашей и не нашей художественной среды, нашей и не нашей «культурной жизни».

Стасов — это писатель об искусстве! Большой русский писатель об искусстве. Да, великий художественный критик, которому открылись и искусство изобразительное, и музыка, и литература, археология,

[55] Стасов В.В. Искусство XIX века / Собрание сочинений. Том IV. С.-Петербург. 1906.

библиотечное дело… Все-все, кажется, ему было открыто как ученому, критику-исследователю. И все же, все же, все же… Стасов — писатель!

Писатель, овладевший материалом искусства в высочайшей степени, как положено и подобает профессионалу, может быть, даже редкому из профессионалов. Его метод обращения с изучаемым материалом, его отношение к нему — это свобода, это атмосферное восприятие, это, может быть, порой излишне непосредственная, но замечательная связь с моментом восприятия, с условиями, в которых все происходит.

Именно оценка провидчества Стасова в самых неожиданных областях важна в том, что он глубинно, подсознательно ощущал закономерности искусства и его подлинность. Ощущение истинности было присуще ему в самой высокой степени.

… Однажды шли ввечеру по Волхонке со Святославом Рихтером. На развилке тогдашней Кропоткинской и Метростроевской (Пречистенки и Остоженки) впервые увидел Святослав Теофилович (он только что вернулся из длительной гастрольной поездки) памятник Фридриху Энгельсу. Остановился. Долго издали всматривался в возникшую перед ним скульптуру и, обратившись ко мне, произнес: «Андрей, а когда в Москве поставили памятник Стасову?!»

Я пояснил, что Энгельсу, а вовсе не Стасову, но охватила меня в тот миг «радость безмерная» — этим торжествующим возгласом некогда одарил еще совсем молодого Шаляпина, на всю его историческую жизнь Владимир Стасов в своей рецензии на петербургский концерт артиста.

«Радость безмерная» полнила в тот миг оттого, что в сознании-памяти гениального человека, истинно великого музыканта-Художника Святослава Рихтера живет Стасов, образ Стасова! Энгельс совсем отдельно живет в истории, сам по себе. Но в сознании-чувстве Рихтера, в русском культурном сознании, жив Владимир Стасов — красивый, высокий, могучий телом и духом, исполинских масштабов души деятель русской культуры, неоглядно образованнейшая личность, нежная душа вулканических страстей — русский художественный критик, человек искусства с непременной «стасовской» бородой.

Мне дважды довелось быть на вилле «Сан-Донато» близ Флоренции, где совсем еще молодой Стасов служил у князя Анатолия Демидова библиотекарем: там в парке громоздится напоминающая микеланджеловского «Моисея» статуя мифического персонажа с энергически развеянной бородой. Не оттуда ли стасовская борода, уже неотъемлемая от его облика-образа, запечатленного и на пяти репинских портретах с Владимира Васильевича, и в скульптурных воплощениях его гипнотически притягивающего образа работы Антокольского и, особенно располагающих, Гинцбурга.

«Стасов» Гинцбурга — маленькая гипсовая статуэтка над книгами в тишине библиотеки Яснополянского толстовского дома воспринимается как отдельное редкостное художественное произведение в сугубо личном, питающем душу «круге чтения» Толстого.

***

Владимир Васильевич (1824-1906) родился в семье архитектора и академика Василия Стасова в городе Санкт-Петербурге и в 1836 году в двенадцатилетнем возрасте отдан в Училище правоведения. Очевидно само содержание смыслов *юридизма* подтолкнуло будущего титана критических чаяний в России к вопросам этикоэстетической гуманитарности. Этому безусловно способствовала музыка. А музыкально-критический дар проявился уже в 1842 году, то есть в восемнадцатилетнем возрасте, в статье о приехавшем в Петербург Ференце Листе, пусть и не напечатанной.

Владимир Васильевич владел шестью языками. С 1843 по 1848 гг. он трудился в Сенате в Межевом департаменте, помощником секретаря. Позднее был секретарем в Департаменте герольдии. Через некоторое время он помощник юрисконсульта в Департаменте юстиции[56].

Творческая среда живописи, скульптуры, архитектуры и музыки Петербурга этого времени способствовала достаточно широкому горизонту видения, а помощь в обработке фондов Императорской Публичной библиотеке и изучение коллекции гравюр и эстампов дало то, что обычно именуют знаточеством в его самом детализированном виде.

[56] Стасов В.В. https://ru.wikipedia.org/wiki/Стасов,_Владимир_Васильевич (18.02.2025).

Это способствовало тому, что уже с 1847 года В.В. Стасов писал обозрения текущих событий искусства в журнале «Отечественные записки», где он состоял в штате отдела иностранной литературы.

Однако в 1848 году за связь с петрашевцами, группы утопических социалистов и демократов, идеологами которых были В.Г. Белинский и А.И. Герцен, вынашивающих вольнодумные перспективы общественного и государственного переустройства России, Владимир Васильевич «был отстранен от работы в журнале и помещен в Петропавловскую крепость. Выйдя в 1851 году в отставку, он был приглашен стать советником при промышленнике и меценате Анатолии Демидове, почитателе искусств. Уехав за границу В.В. Стасов трудился в ряде библиотек и архивов зарубежья. В Сан-Донато близ Флоренции он часто посещал русских художников и архитекторов, проживавших в Италии»[57] — приверженца академизма и романтизма Брюллова Александра, новатора исторического жанра Иванова Сергея, поздних романтиков Воробьева Максима и Айвазовского Ивана.

Три года, проведенные за границей, оказались весьма плодотворными в становлении будущего критика и уже в 1855 году в Отделении зарубежных изданий о России в Публичной библиотеке он принял участие в упорядочении фонда «Россика». Разнообразию интересов соответствует стремление быть полезным в Отделении изящных искусств и технологий, где происходило комплектование фондов, а также и помощь в обслуживании читателей.

Уже в это время начинают проявляться новые интересы в социально общественном пространстве и именно «с помощью Владимира Васильевича оформилось художественное объединение композиторов — “Могучая кучка”». Важнейшее объединение «Товарищества передвижных выставок» обрело в лице В.В. Стасова, пожалуй, одного из главных идейных вдохновителей «передвижничества»: он активно участвовал в подготовке выставок «Товарищества».

Авторитет В.В. Стасова уже в конце 1856 года был столь велик, что Корф Модест, директор Публичной библиотеки в Петербурге, предложил

[57] Там же.

тридцатидвухлетнему Владимиру Васильевичу место своего помощника для составления материалов по царствованию и истории жизни царя Николая I»[58].

В Публичной библиотеке В.В. Стасов трудился с 1856 и по1872 год работал в Художественном отделении потрясают: составление и публикации по описанию информационных материалов о текущих событиях и новых поступлений, годовых отчетов о проделанной работе, сводного отчета за десятилетие (1849-1859 г.), пополнением художественных коллекций, и иных библиотечных фондов, формированием нового направления — книжных иллюстративных выставок Публичной библиотеки это фактически фундаментальная перспектива создания новых принципов и содержания библиотечных фондов. В частности, В.В. Стасов принимал участие в создании экспозиции изданий раннего этапа церковно-русского и славянского книгопечатания, редких рукописей, автографов известных россиян, старообрядческих (церковно-славянских) крюковых рукописей XI-XIX веков и ряда иных материалов.

С 1872 года Владимир Васильевич, заведуя Художественным отделом до 1906 года, то есть до конца жизни — тридцать четыре года, находился в гуще творческой жизни, консультируя композиторов, художников, писателей и собирая рукописи русских деятелей искусства, составивших наиболее полные архивы петербургских композиторов в Российской национальной библиотеке.

Отмечают, что, делясь знаниями и проводя справочно-консультационную поддержку, В.В. Стасов делал это на высочайшем профессиональном уровне и его содействие достигало фактически степени подлинного соавторства. Стасов создал в своем отделении место объединения деятелей культуры, где в тонком нюансировании тенденций времени их оценок соучаствовал в творчестве композиторов, писателей и художников: А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, М.М. Антокольского, М.О. Микешина, В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, И.Е. Репина.

[58] Там же.

Очевидно, что проникновенная способность Владимира Васильевича быть в истине искусства жгуче сформирована одновременно его устремлениями к культурно-энциклопедическому охвату сути художественных событий в поле различных областей деятельности по сбору, хранению и систематизации произведений, и одновременно понимании масштаба исторического момента культурной истории России.

И безусловно чин тайного советника, полученный им в 60 лет (в 1884 г.), означал высокое право влиять на судьбы российской культуры. В честь 40-летия служения искусству в Императорской публичной библиотеке был установлен бюст Владимиру Васильевичу и выпущено впервые собрание его сочинений, вошедшие в сокровищницу анналов отечественной мысли. Стасов Владимир, вместе одним из дражайших друзей Львом Толстым, в 1900 году были избраны почетными членами Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук[59].

… Кончина Стасова высокой печалью отозвалась в русском культурном обществе. Сегодня с особым чувством вчитываешься в строки замечательных критиков и деятелей той поры — Вячеслава Каратыгина, Николая Финдейзена (это от музыки), Максима Горького, Ильи Репина.

IV.2. Воля художественно-критического существования Владимира Владимировича Стасова

Перечитаем Стасова...

В работе «Двадцать пять лет русского искусства» (глава 1 «Наша скульптура») Стасов высказывает свое сокровенное: «Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве; для него есть что-то такое, … чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут; это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни»[60].

[59] Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – С. 1270.
[60] Стасов В.В. Наша скульптура /Двадцать пять лет русского искусства» (глава 1). - С. 479. – URL: https://www.dhi.ac.uk/rva/texts/stasov/stas13/stas13-skul1.pdf (обращение 11.03.2025)

Искусству Стасова в полной мере присуще это здоровое, светлое, прямое чувство, мысль и понятие жизни.

«Не тот большой художник, кто только фуги, руки и ноги знает и умеет — а у кого внутри растет и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное, никогда не замолкающее *чувство истины* на все, на все...».

Это из письма Владимира Васильевича к Мусоргскому от октября 1876 года. Речь здесь о *большом художнике!* Большой художник — образ, он включает представление о высоком профессионализме — включает, но не исчерпывает.

Чувство истины на все, на все — никогда не замолкающее, ревнивое и беспокойное Чувство внутри самого себя — оно растет, и с ним зреет правда! В этом и есть тайна *большого художника*. В этом и тайна самого Стасова. *Чувство истины*, органически пронизывающее художественную структуру личности Стасова, впитало в себя и «чувство Времени», и «сознание Времени», и «вопросы Времени»

…

Сколь долго может длиться почти личное общение людей из разных десятилетий и даже столетий в их мистически реальной подсоединенности и даже включенности друг в друга в сопрягающем пространстве искусства, рожденного самой жизнью?

Долго, без ограничительных стыков во времени. Все дело в некоем личном контакте «через годы», но и через счастливо оказавшегося на твоем пути живого человека, который знал, общался, хотя бы видел воочию того, из иного времени, с которым ты восчувствовал в себе «самую кровную связь».

Мне довелось в свое время встречаться и беседовать с великой русской камерной певицей Марией Алексеевной Олениной-д’Альгейм. Ей было в ту пору 90 лет, она вернулась в СССР из Франции, где оказалась давно, следуя за мужем-французом Пьером д’Альгеймом, музыкальным деятелем, литератором, горячим поклонником творчества Мусоргского. Там, во Франции, ее слушал и восторгался ее искусством (о чем писал) великий Клод Дебюсси. Здесь, в России, ее слушал и о ней писал Владимир

Васильевич Стасов. Господь подарил Марии Алексеевне долгую жизнь, до ста лет. В историю русского и мирового певческого искусства она вошла как особенно проницательный истолкователь вокальных сочинений Мусоргского. Выходит, что со Стасовым я через одно рукопожатие — через общение с Олениной-д'Альгейм.

Еще одна давняя встреча. В Горьком-Нижнем Новгороде жил замечательный русский композитор Александр Александрович Касьянов. Молодым человеком Касьянов наезжал в Петербург, к тамошнему нижегородцу Милию Алексеевичу Балакиреву (брал у него уроки). Общался Касьянов и с Александром Константиновичем Глазуновым, а уж кто как ни Балакирев и Глазунов близко-близко общались с Владимиром Васильевичем Стасовым, были в родственном его кругу — и творчески, и человечески, что, когда речь о Стасове, принципиально неразделимо.

Касьянов одарил меня оттисками выразительнейших поздних фотографических напечатлений Балакирева и Глазунова, с их, обращенными к нему, памятными надписями…

О Глазунове, чей дивный живописный портрет оставил нам Репин, у Стасова находим строки, редкостно точные в ощущении самой музыкальной ткани Глазунова: «Неимоверно широкий размах, сила, вдохновенье, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность и всегда — изумительная ясность и свобода формы».

Будто и о самом себе сказал, не ведая того.

Как и в нескольких строках о Скрябине в итоговом своем труде «Искусство XIX века»: «Все творения его полны глубокого и могучего поэтического духа, необычайной красоты, вдохновения и оригинальной, иногда мистической силы».

Стасов лично знал и высоко чтил Листа — «истинного великана музыки», «лучезарное солнце», которое «вечно согревало, раскаляло <...> в лучах своих каждого, кто к нему приближался».

И право, романтизм Листа поистине «одет» в тогу «солнечной виртуозности», как сам Лист — на портрете Репина — одет в тогу священнослужителя.

Кто не знает портрет Листа, кисти Репина — уже многие годы встречающий нас в зрительском фойе Большого зала Московской консерватории.

Отвечая на то, что кому-то репинский шедевр видеть невмоготу и что фигура-портрет композитора не далек от оригинала и что слишком романтичен, Стасов писал: «... у Листа было могучее орлиное выражение в минуты вдохновения — это знала вся Европа, потому что видела его тысячу раз в эти минуты вдохновения, когда он играл, да и вне концертов в его лице, в его физиономии всегда было что-то орлиное. Об этом можно прочитать в бесчисленных печатных статьях, можно видеть на бесчисленных портретах и фотографиях. И что же! Не надо писать кистью правду, долой вдохновенные портреты?!».

Свои, авторские, «портреты» солнечной виртуозности Стасов писал вдохновенною «кистью правды», согревая в лучах своих каждого, кто к нему приближался и к кому приближался он сам.

В самом начале XX столетия Стасов, наперекор прочно установившемуся взгляду на Шуберта, даже со стороны самых искренних его почитателей, как на вдохновенного творца песен, и только, полемически утверждал, что «все-таки было бы несправедливо находить главное значение Шуберта в сочинении его «Lieder'ов». Его инструментальные создания содержат несравненно более таланта, а иные — гения… Высшие и совершеннейшие между инструментальными созданиями Шуберта полны таланта, до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена».

Среди высших и совершеннейших созданий Шуберта критик с нескрываемой любовью располагает и «недоконченную (Восьмую – А.З.) чудесную симфонию H-moll, зрелого времени» …

В.В. Стасов утверждал в одной из своих полемических статей «Кроме изучения нужен талант, нужна специальная способность» («Моим оппонентам». — Новости и биржевая газета. 1887. № 149. 3 июня).

У Стасова это так! Его личностная изначальность, природность обретали художественную форму и во всем написанном и сказанном им, и в самой атмосфере притягательного общения с художниками сущностного склада и высокого дара.

Последнее письмо, написанное Гектором Берлиозом 21 августа 1868 года, было адресовано Владимиру Стасову. Вот строки этого письма — они открывают душу этого несравненного французского композитора, с любовью принятого в России:

«Мой дорогой Стасов, как видите, я опускаю «господин» ... Чувствую, что скоро умру; ни во что больше не верю, хотел бы Вас увидеть, Вы, быть может, подбодрили бы меня. Кюи и Вы, быть может, поделились бы со мной здоровой кровью... О, прошу Вас, напишите мне столь кратко, сколько захотите... Прощайте, мне так трудно писать. Вы добрый, проявите же еще раз Вашу доброту ко мне. Жму Вашу руку...» (Гектор Берлиоз 21 августа 1868 года).

Нечего прибавить. Разве что воспоминание о сердечной беседе в далеком индийском Бангалоре с русским художником Святославом Рерихом в его гостеприимном доме. В ответ на мою, в ходе обстоятельного разговора, просьбу сказать что-то о Стасове, может быть, со слов великого отца, Николая Константиновича Рериха, Святослав Николаевич с охотой, и даже радостно, будто ждал моего вопроса, откликнулся:

«Я вам скажу, что Николай Константинович очень чтил Стасова, потому что Стасов был как бы его старшим советчиком. В молодые годы у всех много разных проблем, и отец всегда встречал у Стасова то, что необходимо, то есть вот эту внутреннюю дружественность, истинное дружелюбие. Николай Константинович очень полагался на Стасова, он полагался на его мудрость, знал, что он даст правильный совет, предложит правильное решение» …

В «Искусстве XIX века» Стасов оставил несколько выразительных, казалось бы, неожиданных, образных характеристик ярких, значительных

художественных личностей из уже наступавшего XX столетия, при этом сопрягал их по принципу замечательности по таланту, но и влиянию на движение художественной жизни. Так, в «Искусстве XIX века» Стасов пишет: «Московская консерватория дала, из своей среды, несколько замечательных по таланту и влиянию музыкантов, вместе композиторов, исполнителей и преподавателей. Таковы, в особенности, Танеев, Скрябин и Рахманинов. Между сочинениями Танеева, отличаются большим техническим мастерством, энергией, изяществом и прекрасною выразительностью опера «Орестея» (1894), 2 квартета, симфония; между сочинениями Скрябина, 2 большие симфонии, концерт для ф.п. с оркестром (1898), соната для ф.п., и множество сочинений для ф.п., прелюдия, этюды и т. д…, между сочинениями Рахманинова, выдаются: опера «Алеко» (1893), много изящных романсов и пьес для ф.п.»

Но не только Танеева, Скрябина и Рахманинова, в их одновременности и необычайной разноликости, зорко выделяет и сближает Стасов. Он расслышал и увидел-отметил новых людей в искусстве мира, с их новой речью — композитора Рихарда Штрауса и художника Макса Клингера…

О Клингере пишет: он «дает только волю своему таланту, своему живому ощущению, своей превосходной наблюдательности, своему чувству... Правда, простота и выражение боли».

«Стасов прожил свою жизнь и рассматривал, восчувствовал жизнь других людей как-то сразу набело, без предварительных подходов. Он изучал явления в дивном «золотом» (вспомним “золотое сечение”) соотношении научного познания и художественной интуиции и писал “без черновиков”!

Всегда помню, как академик Российской академии художеств, выдающийся искусствовед Алла Глебовна Верещагина произнесла вдруг в нашем разговоре о Стасове: “Ведь он же писал без черновиков!”.

В этом звучало восхищение человеком духовно чутким, просветлённым, и оттого возвышающе проникновенным, озарённо восторженным (гениальный Шуберт писал без черновиков)…

Владимир Васильевич родился в Петербурге на Васильевском острове. Это петербургский человек – в нём жило чувство восторга!

“Чувство восторга” должно характеризовать, я уверен, искусство как таковое, и художественную критику как таковую в ее художественности.

“Чувство восторга” – это не “все к ряду хвалить”, но определяя, вникая, оценивая, находить своею открытой и воспитанной для восприятия искусства душой, и по возможности точно формулировать, нечто знаменательное в изучаемом явлении, произведении, личности, может быть, и совсем новое, не бывшее до того ни у кого из художников.

“Чувство восторга – это чувство-открытие, исполненное проникающей любви к произведению искусства, к художнику.

“Чувство восторга” должно характеризовать, я уверен, искусство как таковое, и художественную критику как таковую в ее художественности. Чувство восторга — это не значит все хвалить, но определяя, оценивая, находить и по возможности точно формулировать самое знаменательное, новое в изучаемом явлении, произведении, личности.

Чувство восторга — это чувство понимающей, проникающей любви к искусству, произведению искусства, художнику»[61].

Академик Дмитрий Олегович Швидковский заметил в одном из своих выступлений, что мы должны видеть прошлые века сами по себе, объективно, но в то же время должны увидеть в них и себя, смотреть на них, как на равных, не сверху вниз, но и не снизу вверх[62].

«У Ломоносова, в одном из его стихотворений, звучит образ «круг веков». Не чреда веков, не последовательность, а ***круг веков.*** ОДНОВРЕМЕННОСТЬ присутствия нашего в разных веках великодушно открывается вослед нашим знаниям, фантазии, художественному чувству, чутью»[63]. Об этом многое можно узнать у Владимира Стасова.

И сам он, оказавшись на стыке веков, XIX и XX, на перекрестке времен, казалось бы, отделивших одно жизнеустройство, одно многоголосое, от самой земли, художественное дыхание от уже иного, на своем «эго» сосредоточенного , лично возделанного художественного дыхания в

[61] Золотов А.А. Владимир Стасов как явление искусства или академия критики. – М.: Прогресс-Традиция, 2025. – С. 19.
[62] Там же. – С 19-20.
[63] Там же. – С. 20.

пространстве нежданно иного жизнеустройства, оказался тем, почти символическим, и притом совершенно реальным, художественным созданием самой русской жизни, которому ниспослана была тяжелая миссионерская доля: все, или определенно многое-многое, увидеть-расслышать, запечатлеть в слове, живом влиянии, действии, поступке, погружающей в истину мысли.

Стасов не возводил стен между веками и людьми. Он жил в своей обретенной тональности страсти и чистого разума, никак не впадая в самоутверждение и жажду славы, что было бы и не так удивительно, коль скоро перед нами столь страстный художник.

Новых людей в искусстве и новые материи, ими вытканные, он воспринимал с высоты уже свершенного Искусством.

С этой высоты Владимиру Васильевичу Стасову было и многое видно, и многое ясно. Все надлежало ему заметить и произнести вслух свое Слово живого, исторически мыслящего художника — все ценное было ему открыто и дорого, все подлинное надо было уберечь, а то и спасти.

Полагал ли Стасов, что он писатель? Скорее, нет. Писателями были для него (и для нас тоже) Лев Толстой, Гоголь, конечно же, Пушкин, наконец, Тургенев, с которым он так остро полемизировал в письмах и которого ценил и любил.

Самого себя Владимир Васильевич вряд ли ощущал писателем из органической скромности, захлестываемой воспринимающим художественным темпераментом и любовью к искусству во всех веках и всех видах, формах и человеческих характерах. Наверное, если бы Владимир Васильевич ощущал себя писателем, он не оставил бы нам столько бесценных художественных документов (писатели работают, как правило, медленно, их сдерживает профессионально заданный «поиск слова»).

Но Стасов был воистину писателем, писателем об искусстве во всем размахе своего творческого дара и литературного таланта.

Нина Александровна Дмитриева завершает свою работу «Ван Гог и литература» (опубликована в 1982 году в научном сборнике «Пушкинского дома» Академии наук «Литература и живопись» среди работ Алексея

Федоровича Лосева, Дмитрия Сергеевича Лихачева, Александра Викторовича Михайлова и других признанных исследователей) таким рассуждением:

«Ван Гог не совершал далеких путешествий, не воевал, не участвовал в политической жизни, не дрался на дуэлях, не предавался романтическим похождениям, не был замешан в каких-либо авантюрах. Он не подвергался гонениям, не знал настоящей нищеты — помощь брата неизменно выручала его. Он, в сущности, не был и так уж беспредельно одинок, как иногда представляют, — у него всегда были друзья, пусть и немногие. Словом, то, что обычно производит «сенсацию» при рассказе о жизни художников, в его биографии и в его письмах отсутствует. Присутствует в них дар писателя и мыслителя. Обнаруживаются те грани универсальной творческой личности, которые живописью исчерпаны не были, но проливают новый свет и на живопись Ван Гога. Если можно говорить о «заветах Ван Гога», то они, эти заветы — не только в его картинах: они во всей совокупности того, что этот необыкновенный человек создавал, думал, говорил и писал» (*Дмитриева Н.А.* 1982: 268-289).

«В единстве личности Стасова жил дар художника, писателя и мыслителя в редкостном сопряжении! В нем, вторя Н.А. Дмитриевой, размышляющей о Ван Гоге, мы обнаруживаем те грани универсальной творческой личности, которые не исчерпывались некоей отдельной полнотой, но проливали новый свет на целостный облик творца, высказавшегося писателем.. Созданное Стасовым во всем разбросе критических жанров, его многотемные фундаментальные научные труды, сокровенное эпистолярное наследие высветлено чисто писательским восчувствием личностного авторского присутствия в создании художника и вочеловечивания всех и вся “материалов”, которые потребны художнику и могут нечто сказать за него и от него…»[64].

Эпиграфом к писательскому жизнетворчеству Стасова можно было бы взять строки из одного его письма: Жить без самого большого общения,

[64] Там же С. 21.

сообщения, потрясения, приобщения, волнения, движения — да ни за что на свете! …

В репинских воспоминаниях о Стасове есть замечательный эпизод: они были в Лувре, и Владимир Васильевич, улучив момент, когда смотритель куда-то отошел, взгромоздился на стул и …. Поцеловал Венеру Милосскую!

Поцеловал безрукую Венеру Милосскую как живую — прикоснулся к живому, вне времени, шедевру!

Стасовское «чувство времени» как живой бесконечности, его «осознание вопросов времени» открывают путь к еще одному драгоценному свойству его души — «чувству истины».

Кому мы обязаны тем, что родился репинский портрет Мусоргского? Стасову! Он понимал, что жизнь этого гениального человека на исходе, и попросил Репина пойти к Мусоргскому в Николаевский госпиталь и написать его портрет. И Репин создал совершенно гениальный портрет! Было всего четыре сеанса...

Стасов свою жизнь посвятил утверждению своих идеалов, своих взглядов на искусство, а не лично себя. Самоуважение достойное чувство – критикам либо его недостает, либо оно нередко обретает черты небрежности по отношению к художественному окружению. И это печалит.

Стасов, в сущности, никого лично в своих статьях не обидел. Его занимал самый художественный процесс, его дыхание, «волнения» жизни таланта в творчестве и народе. Даже его «непрощенная» до сей поры статья «Подворье прокаженных»— образ из Виктора Гюго, из «Собора Парижской Богоматери», обращаясь к которому критик проявляет свое художественное мирочувствие в переживаемые им моменты жизни искусства.

Критик может ошибаться. У Стасова же ошибок практически не было. Просто следующее поколение оказалось несомасштабным ему: он как художественная личность прожил жизнь в другом масштабе. Но оценки его — проницательные.

Между прочим позволил себе в одном газетном интервью небрежно отозваться о Стасове, дескать, не понимает искусство.

Но нет, понимал!..

А отношения Стасова с Тургеневым! Когда Тургенев скончался, Стасов издал книгу писем Тургенева к нему со своим прочувствованным комментарием. В этих письмах Иван Сергеевич «строг» к Владимиру Васильевичу. Тем не менее Владимир Васильевич все это издает, да еще со своим предисловием. Такое великодушие восхищает!

Одно из тургеневских стихотворений в прозе «С кем спорить…» — очень загадочно звучит:

> «Спорь с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для себя.
>
> Спорь с человеком ума равного: за кем бы ни осталась победа — ты, по крайней мере, испытаешь удовольствие борьбы.
>
> Спорь с человеком ума слабейшего... спорь не из желания победы; но ты можешь быть ему полезным.
>
> Спорь даже с глупцом; ни славы, ни выгоды ты не добудешь; но отчего иногда и не позабавиться?
>
> Не спорь только с Владимиром Стасовым!» (*Тургенев* 1982: 180-181).

Некоторые видят в этом высказывании унижение Стасова. А я уверенно полагаю: нет! — это выражение удивления, и даже восторга.

А история с Верещагиным, когда упакованные для выставки работы художника оказываются на вокзале без присмотра, и Владимир Васильевич сидит на платформе, караулит картины.

Одна из самых чутких, исполненных любви, понимания, художественной ценности работ о Брюллове — обширная статья Владимира Стасова от 1852 года, написанная тотчас после кончины художника — «Последние дни К.П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения». Но и другая его работа, острополемическая, относящаяся к 1861 году, — «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве», — продиктована искренним внутренним стремлением до конца понять значение Брюллова и его влияние на ход дел и ход мыслей в русском искусстве.

Несколько строк из этой капитальной работы Стасова могут повести нас по кругу произведений Карла Брюллова: «...мы прошли через его школу, которая много подняла у нас и искусство, и разумение искусства. Без того движения, которое Брюллов придал русскому искусству, конечно, и

художественное разумение долго еще оставалось бы у нас в прежнем мертвом сне...»

***

Художественное разумение, о котором говорит Стасов, простирается во времени совсем не прямыми тропами-дорогами. Но оно «проникает» все стороны жизни и становится некоей постоянной величиной — постоянно влияющей на самый ход жизни в разных, а то и во всех ее обликах и сущностях. Вот несколько строк об этом из Валентина Михайловича Фалина, исключительно глубокой, художественно устроенной личности, русского историка, дипломата, мыслителя и деятеля уже наших исторических дней. Расслышим?

«Великий художественный критик В.В. Стасов, характеризуя дар корифеев искусства наперед разгадывать тенденции развития, ввел в оборот понятие «верхнее чутье» ... Спору нет, умным лучше родиться, ибо тогда отпадает потребность умным казаться.

Но гены и образование создают лишь предпосылки для «верхнего чутья». Воспитать в себе, укрепить интуицию, умение в частном уловить признаки грядущего затмения или, наоборот, просвета — дело хлопотное и сложное. Здесь ничто не заменит фундаментальных знаний, умения синтезировать и систематизировать перипетии бурного настоящего, вычислять общий знаменатель в политическом броуновском движении. А это в свою очередь предполагает недюжинное трудолюбие, самокритичность, готовность к риску, всегда свойственному хождению по неизвестным тропам... В суете повседневности опрометчиво забывается и кем-то преднамеренно заглушается взаимосвязь времен. Подавляющее большинство актуальных забот — это расплата за упущения и нерадивость прошлых лет, неисполненную вообще или скверно выполненную прежде работу, авантюризм и верхоглядство...

Недостойно России, ее вклада в мировую цивилизацию и культуру, ее легендарных заслуг в отражении угроз этой цивилизации, отрешаться от своего прошлого... Познать и понять свершившееся без упрощений, без подмены понятий и наветов крайне важно... Из всех форм аллергии самая

разящая — аллергия на правду. Когда играют в прятки с правдой, торжествует ложь. Между тем только правда, вся правда и ничего, кроме правды, может одарить Россию благополучным будущим. Не перемалывать в щебень краеугольные камни нашего бытия, не разбрасываться природными богатствами, но научиться собираться мыслями и концентрироваться на главном — без этого России вряд ли удастся адекватно встретить качественно новые категорические императивы, что сейчас буквально рвутся в земные двери... Стабильность светит лишь сообществу, чьи корни уходят вглубь выпестованного веками образа жизни, в совместную культуру созидания, в закаленную невзгодами волю при отстаивании национальных интересов и ценностей»…

IV.3. Художественно-образное постижение феномена В.В. Стасова как «явления искусства»

Что же такое «явление искусства»? Что мы вкладываем в эти слова, в это понятие (?) и почему я не ограничиваюсь характеристикой «Стасов — замечательный критик, выдающийся критик, великий критик», а обращаюсь к формуле «явление искусства»?

Потому что именно личность Стасова, его творчество и жизнь являют собой особый «выход культурного пласта» на поверхность жизни. Это случается редко, но случается, и определяет многое в процессе развития искусства и мысли об искусстве надолго вперед.

С точки зрения автора, искусством становится то, что *выходит за пределы искусства*. Я думаю, что фигура Владимира Стасова столь привлекательна для рассуждений о нем различного толка, что он во всем неожиданен, неординарен и затем уже необыкновенен. Его не ждали, но он явился. В художественной критике вообще никого не ждут, просто время от времени рождаются неординарные художественные личности, которые оглядывают пространство в искусстве вокруг и выделяют, отмечают, указывают, анализируют особого рода примечательные события, говорят о них, пишут, акцентируют на них внимание специалистов и публики и тем

самым создают некие материалы к истории искусства и художественного сообщества.

Здесь важен, прежде всего, масштаб личности критика. Кто он, чтобы судить?

Масштаб личности по-своему определяет степень погружения критика в сферу исследуемого искусства, в определенное произведение и автора его.

Вот ярчайшая фигура в русской литературе— Виссарион Белинский! Его мощное влияние на состояние умов культурной России, в том числе и на Владимира Васильевича Стасова, неоспоримо. Но я спрашиваю себя: «Могу ли характеризовать Белинского как явление ИСКУССТВА»?

Сложный вопрос, и в ответе получается: и да, и нет. Скорее даже «нет», при всем том, что Белинский великий критик.

«Великий» предполагает некий объем величия, некий объем содержательного воздействия в каком-то определенном направлении. В этом отношении Белинский, — безусловно, ярчайшее явление как высказывающаяся личность, которой дано высказать «городу и миру» немало проницательных суждений и организовать вокруг них определенное настроение в умах.

Но в Белинском, на мой взгляд (должно быть, ошибаюсь), не было столь желанной для искусства «ГАРМОНИИ ВЗГЛЯДА».

Личностная природа критика превозмогала некую анализируемую им объективность. Прежде всего, было важно, что «это» сказал Белинский. И поскольку это самое «это» было высказано ярко, сильно по словам и, по большей части, убедительно (во всяком случае в момент восприятия данного высказывания), это приковывало внимание и к содержанию высказывания («как сказал Белинский...», «вот что сказал Белинский…» и т. д.). «Неистовому Виссариону», как мне кажется, недоставало ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАСТВОРЕННОСТИ в самом художественном материале. Он ощущал себя хозяином высказывания, и в этом смысле судьей. По отношению к одним — добрым судьей, по отношению к другим — не слишком добрым.

Стасов — иное. Он весь, плоть от плоти, — искусство. Он будто выткан из материала искусства. Его человеческий характер, личностная страсть, едва ли не всеобъемлющность образования, а еще прежде практически безошибочное чутье, великая интуиция, проницательность и прозорливость оказались будто воздеты, как царские одежды, или, напротив, вериги, на все индивидуально эгоистическое, что есть в человеке творческого склада. Все дороги и тропы для нанесения какого бы то ни было вреда кому бы то ни было оказались «перекрыты».

У Василия Васильевича Розанова, редкостной остроты и импровизационного проникновения в художественную ткань жизни писателя-философа исключительной художественной структуры личности, есть в одной из его работ упоминание о Публичной библиотеке в Петербурге. Упоминание это весьма критического свойства в отношении характеристики Библиотеки. «Но, — вдруг успокаивает-останавливает себя Розанов, — там есть Стасов, и это все меняет». Ход мысли, конструкция мысли парадоксального Розанова замечательна: «Но там есть Стасов!» И это все спасает, или все ставит на место, или все делает не столь ужасным и критичным, с его точки зрения.

Вот эта формула Розанова во многих отношениях представляется мне замечательной и многомерной. Да, в той или иной области культуры определенного и весьма значительного периода времени, русской и мировой культуры, дела обстоят так или иначе, или так, а не иначе. Но «там есть Стасов»! Присутствие Стасова есть факт художественного влияния на окружающее пространство, на окружающих людей, на определенный ход дел — в данном случае в искусстве. Это очень важно и даже символично — присутствие того или иного человека в жизни того или иного общества. Может ли человек повлиять одним своим присутствием на развитие дел в обществе? Оказывается, может. И Стасов принадлежал к этим немногим, но весьма замечательным людям.

Владимир Васильевич Стасов обладал грандиозной масштабностью, дарованной его натуре. Мировая художественная культура вошла в его жизнь «с молоком матери», но в данном случае следовало бы сказать с

гениальностью отца, выдающегося архитектора Василия Петровича Стасова. Близость с отцом, многочисленные поездки вместе с ним на стройки, где возводились отцовские здания, общение с кругом друзей и высоких коллег отца, наконец, любовь отца к сыну внушили юному Стасову любовь к занятиям искусством и к людям, художникам, рождающим искусство. Отсюда невероятная естественность во всем, что создавал и делал Владимир Стасов.

Владимир Васильевич был рожден и воспитан В ВЕЛИКОЙ СРЕДЕ, и, оказавшись редкостно талантливым, он жил в какой-то великой реальности. Она обязывала его к скромности, удивительной работоспособности, колоссальной отзывчивости и природной реакции на чужой талант. Отсюда такая импульсивность его критических писаний, отсюда такая неистовая тяга к справедливости, его природная способность посвятить себя другим людям, быть им полезным и нужным. Стасов писал о близких ему художниках, и они оказывались на первом плане, когда он сам являлся мощным организатором и художественным руководителем целой плеяды архиталантов, как в музыке — «Могучая кучка», так и в изобразительном искусстве — «Передвижники».

Масштаб его деятельности ошеломляет. Но еще более ошеломляет та естественность и живое чувство ко всему, что в художественной истории человечества было, есть, наконец, будет!

К мысли, что Владимир Стасов — явление искусства, исключительный знаток самых различных областей художественной деятельности и художественного творчества, мыслитель необычайной чуткости к происходящему в душах других художников и, что еще важнее, в душах множества людей, если обобщать -в душе народа, в душе России, не отделимой в своем глубинно-культурном существовании от движения мировых художественных сил, приводит исторгнутое масштабом и высотой-глубиной бесчисленных конкретностей из мира его деятельности удивление природностью, стихийностью его натуры, несметными возможностями его творческого дара и, наконец, неотразимым обаянием его личностных навеяний, привлекших к нему, говоря словами поэта, «любовь пространства».

На примере Стасова, на опыте его жизни и творчества мы сознаем, что в идеале художественный критик (если он сам является частью искусства, при этом органической частью) воспринимает, анализирует и оценивает («судит») художественные произведения художественными методами, которые рождаются им самим, а также накопленным и воспринятым художественным и научным опытом, и составляют систему взглядов, критериев для анализа художественного произведения. И система эта рождается художественной душой художественного критика-писателя.

Но кто и что интересует критика прежде всего? Самое произведение или Автор, его личность? Как они взаимосвязаны, что при этом первично? Можно ли вообще это проявить?

Значительное произведение искусства живет своей жизнью, как бы отделяясь от автора. Это отдаление и отделение от автора происходит не сразу, не моментально, а в процессе жизни этого произведения во времени. Но в момент первого знакомства критика и произведения само произведение непосредственно связано с автором. Происходит некое одновременное восприятие произведения и автора. Автор при этом и растворен в своем произведении, и существует отдельно как автор других, не связанных с данным произведений. Созданное ранее влияет на восприятие мной нового творения автора, хотя и не должно в идеале влиять. Не должно, но влияет. Критик далеко не всегда возвышается до той «точки воззрения», когда он независим от образа автора, уже сложившегося, и тем более личного общения с автором, когда чистое восприятие того или иного произведения, независимое от степени известности данного автора или его полной неизвестности для критика, — это некое идеальное состояние в диалоге «произведение — критик — произведение». Произведение становится даже несколько иным после «оглашенной» интерпретации того или иного критика. Другие люди — читатели, если они доверяют критику, будут уже смотреть на определенное произведение не только своими глазами, но и с учетом, вольным или невольным, высказанного ранее мнения авторитетного критика. Трудно, почти невозможно, провести линию разграничения в пространстве «автор — произведение — критик — произведение — автор».

Каков же выход? С одной стороны, выхода нет (была в свое время в московском метро вывеска-указатель, на которой было начертано «Выхода нет»). С другой стороны, истина должна все-таки восторжествовать и художественное начало должно быть осознано критиком и передано читателям. Есть только один путь-способ разрешения этого невыдуманного конфликта — это «единство личности». Только в единстве личности критика могут в одновременности воссоединиться и одновременно размежеваться автор и его произведение через восприятие критика. Вот в единстве личности Владимира Стасова ощущение художественной правды создания искусства и глубинное ощущение характера, образа мыслей и творческих возможностей автора жили в соизмерении и органическом внутреннем взаимотяготении. Стасов мог и умел в своих аналитических суждениях угадывать в том или ином артистическом создании знаки авторского самораскрытия, подчас невольного. И в итоге стасовское восприятие вещи становилось, в сущности, авторизованным: Стасов говорил за автора, устами автора, но неизменно своими устами. Он как бы освобождал автора от не всегда точных, не всегда по существу, нередко специально завуалированных, высказанных вслух суждений автора.

У ВЛАДИМИРА СТАСОВА ВСЕ ОРГАНИЧНО! Он идет от произведения к личности автора и далее начинает в авторе «копаться», вдохновляясь многогранностью и многосоставностью авторской личности, которые в свою очередь дают критику импульс к новому витку анализа произведения, уже напоенного сознанием авторского присутствия в тексте, в нотах или на живописном полотне.

Воспринимать и оценивать, анализировать («судить») художественные произведения художественными методами, рожденными научно систематизированной, напоенной (не «начиненного», а напоенного) творчеством критика-писателя искусства, при том что это творчество было изначально научно воспитано. Оригинально научно осмысленно в широком образовательном значении — это характеризует В.В. Стасов в художественной критике и в истории искусства. Вот почему мы вправе рассматривать его личность неотрывно от его творчества, его творчество

неотрывно от его личности, и именно в этой целостности мы рассматриваем Стасова как явление искусства.

Важнейший тезис моей работы — Стасов — это писатель об искусстве. Означает ли это, что он не «ученый»? Нет, не означает. Он ученый особого художественного склада. Можно привести великое множество доказательств несравненной учености Стасова в самых разных областях культурной деятельности человека. Достаточно вспомнить его труды о «Происхождении русских былин»; о русском национальном орнаменте, о еврейском прикладном искусстве, библиотечном деле во всех его тонкостях... Число примеров можно увеличивать, но во всем, о чем поведало перо Стасова, мы ощущаем художественную природу автора и исключительно художественный склад его натуры. Еще раз повторю тезис: Стасов рассматривает и анализирует художественное произведение художественным методом, который для него органичен, природен, и это, с одной стороны, выделяет Стасова как исключительную фигуру художественного процесса и художественной жизни, но одновременно проявляет единую художественную сферу, в которой возникает произведение искусства и рождается атмосфера вокруг произведения, возникает коммуникация произведения и отдельных людей в обществе, и общества в целом.

Творческий процесс был для Стасова не только процессом осмысления, но и состоянием страсти, в котором это осмысление происходило, рождая суждения критика. Вот, например, характерная автохарактеристика стасовского творческого процесса (документ из отдела рукописей Публичной библиотеки В Петербурге, ныне — «Российская Национальная библиотека», в которой Стасов проработал более полувека; его приводит О. Д. Голубева в своей работе «В.В. Стасов» в серии «Деятели Российской Национальной библиотеки»): «Всего лучше — те минуты, когда только и есть в голове одно: что пишешь, и в это время, точно не ты, а кто-то другой пишет, толкает вперед, выдумывает, выносит из неизвестных ящиков и слова, и мысли — вот только тут и хорошо, вот только тут и становится писание похожим на что-нибудь. …Потом перечтешь в печати — и только удивляешься: неужели это

я написал? Не может быть! Я что-то не помню. Мысли-то знаю, они знакомые, мои, а писание — я уже не знаю, откуда оно взялось, я уже и не помню!»[65] (*Голубева* 1995*)*.

Искусство было для Стасова страстью, профессией и реальной каждодневной работой. Было ли оно средством зарабатывания денег? Да, поскольку он не владел ни крестьянами, ни имениями. Более того, его старший брат Александр, которого семья назначила распорядителем семейного капитала, оказался неумелым бизнесменом: он вложил эти деньги в пароходство, оно рухнуло, и семья осталась практически без средств к существованию. Главным источником дохода был Владимир Васильевич.

В чем же состоял заработок Стасова? Семья ведь была большая. Он служил в Публичной библиотеке, с какого-то момента заведовал художественным отделом и в Библиотеке прослужил более пятидесяти лет. Ему предлагалось место директора, и не один раз, но он от этого отказался. Зарплата была достойная, он имел высокий чиновный разряд, он жил службой и, по-видимому, какими-то гонорарами от публикаций в газетах и журналах, но он не был богатым человеком, не был барином, не был князем. Значит, получилось так, что искусство стало для него всем: и страстью, и формой существования, и материальной стороной существования. В нем выработалось удивительное качество, которое я называю «профессиональная самостоятельность». Его суждения, его высказывания, его писания, его чисто служебная работа, которая отбирала большую часть времени, составляли (и это было его счастье!) органическое единство.

Известно высказывание Бородина о себе: «Я композитор по воскресеньям». В кругу химиков Бородин был достаточно известен, его ценили, но вошел он в историю именно своей внутренней страстью — музыкой!

У Стасова было другое. Он не был композитором по воскресеньям. Исключительным было то, что он был цельной личностью. Если библиотекарь, то до конца и полностью, если критик — до конца и

[65] Голубева О.Д. (библиограф) В.В. Стасов / [Рос. нац. б-ка]. — СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. — 168, [13] с. портр.; 14. — (Деятели Российской национальной библиотеки).

полностью, и это не совмещалось в его натуре, а пронизывало одно другое, его жизнь, его каждодневность. Фигура, которая пыталась встать в оппозицию с ним — Сергей Павлович Дягилев.

Сергей Павлович Дягилев — человек очень одаренный, безусловно, талантливый, со вкусом, но уже другой. Во-первых, провинциал — он вырвался в Петербург. Стасов же — сын знаменитого архитектора, столичный человек огромной культуры и масштаба. Дягилев — провинциальный человек из Перми, который приехал в столицу самоутверждаться, и ему это удалось. Это уже продюсер — одаренный, талантливый. Он выступал и в качестве критика, но в первую очередь был продюсером, организатором, человеком, который мог добывать деньги, обладая при этом большим обаянием, художественным вкусом, чутьем на талант. Однако даже его чутье вела коммерческая жилка. Мысли о национальной культуре, о народе — все это носило для него узкоконкретный характер. К тому же это был человек некоего отдельного психофизиологического устройства…

Конечно, для Дягилева Стасов стал в какой-то степени врагом, во всяком случае соперником. А в чем, собственно, соперничество? В том, что он создавал свою партию, а авторитет Стасова был очень велик, и это Дягилеву мешало. Нужно было всячески стасовский авторитет снимать с орбиты, нужно было формировать вокруг себя (а где-то и переманивать) художников. А самое главное — нужно было предложить некую иную дорогу, а дорога эта оказалась где-то ущербной, как и сам Дягилев.

В чем же ущербность? Прежде всего, в переориентации искусства на ценности иного масштаба, иной направленности, концентрированно устремленные к эгоистическому самовыражению и самоутверждению, но не столь «объемные» в своем полночувствии, самозабвенности и поглощенности любовью к незнакомому, но родному во в ей невысказанности любви.

Тут и обозначился кардинальный разрыв, кардинальная «смена вех». Искусство в России, в его высоких проявлениях, исторически полнилось мыслью о множестве людей — обобщенно говоря, о народе.

Искусство, обозначившееся под флагом Дягилева, следовало общеевропейским тенденциям. Оно освободило себя от забот о народе, даже от мыслей о нем. Оно сосредоточилось на индивидуальном представлении художника о красоте самого себя и себе подобных, самолично «избранных». Оно выдвинуло на первый план личность художника как некий инструмент для выплескивания наружу, на относительно заметное пространство, своих вольных прихотей, своих преувеличенных возможностей и значений, своих, нередко талантливых и эстетически осмысленных фантазий.

У великих мастеров XIX века тоже были свои фантазии. Но эти фантазии жили в огромном пространстве и охватывали мыслью людей, которые живут на этом огромном пространстве. Художник ощущал себя одним из них, с тем лишь различием, что он мог говорить с людьми своим, возвышенным над буднями поэтическим языком, но говорить о тех самых буднях, о каждодневности как о возвышенной тайне, о необычайности как о постоянно удивляющей «ткани жизни».

В больших мастерах XIX века жило чувство внимания, сострадания к окружающим людям и постоянное удивление ими. И потому возникали в литературе, в изобразительном искусстве, реже в театре явления удивительные, и при этом сродственные множеству людей вокруг. Именно сродственные — не породненные, не дружественные, а сродственные. Так возникало великое искусство.

Стасов — писатель об искусстве в необычайно широком размахе наших забот и представлений, с искусством связанных. Его писательский характер, открывающийся в его слове, в его текстах, с трудом можно «упаковать» в понятие «стиль» — настолько естественна его писательская речь, настолько точно выражает его писательское слово мысль автора, рожденную органическим «чувством художественности», ощущением непосредственного подлинного «вещества искусства», собственно, дыхания художественного создания.

Работы Стасова, будь это развернутый большой аргументированный трактат-исследование, или статья значительной или совсем малой протяженности, или письмо, обращенное к художнику или просто близкому

человеку, так или иначе причастному к жизни искусства (эпистолярное наследие Стасова не просто велико, но чрезвычайно велико), — работы Стасова всегда и непременно звучат! В них мы улавливаем, можем расслышать многоцветье живой интонации, исполненной некоей обязывающей совестливости — перед художником, о котором зашла речь, перед воображаемым и все-таки реальным читателем и перед самим собой — также художником, который в силу многих обстоятельств, внутренних устремлений и чистой необходимости призван нечто прибавить, вписать свое (не себя, но свое) в пространство безотлагательно свершающегося на твоих глазах.

За Владимиром Васильевичем Стасовым закрепилось дарованное ему близкими друзьями имя «Бах». Что бы это могло означать? Почему не Моцарт? Ведь Стасов поистине моцартианская личность в противовес всякого рода «сальеризму» и «сальеристам» (здесь, как и во многом другом, пушкинская образность нам в помощь).

Я думаю, что имя «Бах», присвоенное хорошо знавшим его кругом друзей, символизирует весьма многое в личности и творчестве Владимира Стасова. Прежде всего, в Стасове жила баховская безотчетная привязанность, даже принадлежность своей «каждодневности» — не «повседневности», но «каждодневности»: каждодневное занятие своими трудами в ранге долга, душевной и духовной обязанности. И Бах, и Стасов очень много работали — каждый день. У Стасова это была Публичная библиотека, где он прослужил, как уже здесь говорилось, более полувека сотрудником художественного отдела, а с какого-то времени и руководителем художественного отдела. Это непосредственное участие в художественной жизни России и Европы и в сфере изобразительного искусства, и в сфере музыки, и во множестве других областей культуры.

Аполлон Григорьев — выдающийся русский литературный критик и поэт — развивал в своих размышлениях теорию «органической критики».

Что это значит, как сам Аполлон Григорьев понимал эту образную формулу, могут в большой степени прояснить его работы. Но формула Аполлона Григорьева видится мне значительно более широкой, вмещающей

в себя концентрированное представление о ходе и течении художественного развития во всей полноте «разлива» художественных интересов отдельных художественных личностей, но также целостного художественного сознания в своем народе и в своем времени. Размышления о Владимире Стасове наполняют теорию «органической критики» своим полноводным и мощным течением-содержанием.

Сообразно движению своей жизни Стасов органически воспринимал разные искусства не только через их изучение, но и через настроенность своего художественного организма, натуры. Как известно, в училище правоведения, где учился Стасов, а также Александр Николаевич Серов (между прочим, еще и Чайковский, и Апухтин), было хорошо поставлено обучение музыке. И общение, и длительная дружба Стасова и Серова периода их одновременного обучения в Училище правоведения основывались в большой степени на их музыкальных интересах и пристрастиях.

Стасов хорошо играл на рояле, известно, что он играл в четыре руки с Глинкой, и музыка заняла в его жизни определяющее место. Мне представляется, что не только его музыкальная обученность, но его внутренняя органическая устроенность стали основанием для его погружения и в изобразительное искусство, и в археологию, и в архитектуру, может быть, и в литературу как в стихию звучащего слова — слова, которое изначально звучит в душе пишущего человека, затем рвется наружу и ложится на бумагу, тоже в звучании, в произнесении.

Круг профессиональных интересов Стасова был исключительно широк, и в каждой из областей он действовал как профессионал. Те или иные суждения, пусть даже признанных людей искусства (Валентина Серова, например), насчет того, что Стасов якобы «не понимал искусство» (?!), вызывают улыбку сожаления, но не в адрес Стасова, а в сторону тех, кто в силу масштаба своей личности или разного рода сугубо личных «мотиваций» отметился своими критическими суждениями о Стасове.

Размышления о критиках Стасова (а среди них и Тургенев, и Салтыков-Щедрин, разумеется, Дягилев; перечень может быть продолжен) представляют отдельный интерес и могут быть весьма полезны для

понимания художественной сущности личности и творчества Владимира Стасова.

Еще более интересно и важно рассмотреть суждения тех замечательных людей искусства, которые, анализируя стасовский характер и его творческую жизнь, явили высокий масштаб собственной личности, художественной культуры и творческой проницательности.

Возвращаясь к имени «Бах», присвоенному Владимиру Васильевичу Стасову кругом друзей, надо благодарно отметить серьезную символическую наполненность образа Баха, сконцентрированную в его имени.

Бах — восхищенный труженик, Бах — многослышащий художник, в личности которого в одновременности, в одновременном звучании и гениальном воплощении жизнь звучала во всей своей трагической красоте, таинственной уединенности и восхищенной радости от сознания божественного дыхания в непредсказуемой повседневности.

Бах — это искусство полифонии, и Стасов — это искусство полифонии. Полифония олицетворяет не просто множество голосов, но множество разных голосов, разное выражающих в сопряжении одновременности произнесения-звучания. Но это как раз Стасов. Во множество областей искусства он был профессионально погружен, и оставил нам великое множество проницательных суждений, открытий, провозглашений, убеждений, доказательств, интуитивных восчувствований и истинных, исторически ценных теоретических положений, идей и слов, словесных формул, концентрированных определений.

Стасовская «радость безмерная» от встречи с искусством молодого Шаляпина сопровождала весь творческий путь великого русского артиста и в двух словах выразила нашу историческую радость, истинно безмерную, от тех уникальных явлений, что время от времени, но с завидной последовательностью рождались на русской земле, уверенно утверждая веру в художественный дар России во все времена и практически во всех областях искусства и целостной культуры…

Жизнь и творчество Стасова наводит нас на мысль о художественной критике еще и как об отдельном и особенном роде исполнительского

искусства! Равно и исполнительское искусство может быть рассмотрено нами как род художественной критики. И эта неожиданная мысль восходит — для меня — к Владимиру Стасову. Его критика — это акт артистического сотворчества с художником-творцом. Но разве исполнительское искусство в сфере музыки не является, не становится художественно-критическим опусом особого рода и особой высоты? Разве интерпретация Святославом Рихтером бетховенских или шубертовских созданий, или «Картинок с выставки» Мусоргского и Первого концерта Чайковского, Первого и Второго рахманиновских фортепианных концертов, скрябинских и шопеновских драгоценностей не становится объективным, независимым, конгениальным автору критическим воплощением авторского внутреннего услышания, коснувшегося нотного листа?...

В том или ином деле, в той или иной творческой или научной сфере деятельности, которая по-своему является творческой профессией, присутствует «вещество искусства» или не присутствует. О ком-то мы говорим или можем сказать: «О, это художественная натура». И это не обязательно художник, который сам рисует, или музыкант, который сам поет или играет.

«Вещество искусства» непременно должно быть в художественном критике, и оно в определяющей дозе было в Стасове. Это почти генетическое начало. Не стоит преувеличивать фактор родственной истории в судьбе, жизни и характере той или иной личности, но и преуменьшать определенно не следует.

Стасов родился, как мы уже не раз подчеркивали, в семье великого архитектора. Величие Василия Стасова как архитектора состояло не только в некоем архитектурном изобретательстве. Василий Петрович Стасов нес в себе культуру, дышал культурой. Этим дыханием овеяны все творения архитектора Стасова, будь то Троицкий собор в Петербурге, или Провиантские склады в Москве, или Триумфальная арка в Петербурге, или перестроенные им «военные» залы Эрмитажа. В каждой из этих работ угадывается и прочитывается авторское ощущение эпохи и звучащее

дыхание времени, которое архитектор стремился воплотить в своем создании.

Звучащее дыхание времени в архитектуре…

Мы с упоением повторяем, что «архитектура — это застывшая музыка». Но если «застывшая музыка» — всеми признанный образ во славу архитектуры, то все-таки не совсем отточенный образ. Он не отменим, но все же не отточен.

Застывшая музыка — это ноты. Пока они были в сознании, душе, в мыслях композитора — это были ноты живые. Потом, когда они легли на бумагу, они застыли. И чтобы они снова ожили, нужно, чтобы пришел артист или артисты, оркестр. Нужен талант исполнителя, чтобы ноты прочесть, восчувствовать и «оживить», возвести в живое звучание.

Архитектура — это не «застывшая», но «звучащая музыка»!

Музыка может тайно жить-звучать в душе архитектора. Музыка может обрести себя в начертанных его рукой линиях, конструкциях постройки. Но «оживает» она в завершенном создании архитектора, в архитектуре как искусстве, только вослед звучащему дыханию замысла творца.

Это дыхание можно ощутить, чутко вслушиваясь-всматриваясь в движение линий, очерчивающих и формирующих облик здания.

Еще учеником 10 класса, оказавшись впервые в Ленинграде, я пережил два особенно сильных, незабываемых чувства:

Мне тогда показалось, что дома и люди существуют здесь отдельно. Что люди, которые ходят там по улицам, — не имеют никакого отношения к домам. Также сейчас я вижу, как культура, воплотившаяся в зданиях, в произведениях скульптуры, живописи — существует сама по себе. А зрители, что ходят по залам, — сами по себе. И контакт между ними возникает крайне редко: посмотрел на полотно — и оно с тобой заговорило. Не тут-то было!

Но это уже зависит не только от полотна, но и от тебя самого…

Когда я впервые увидел Смольный Собор Растрелли (со стороны реки), мне показалось, что он, на моих глазах, оторвался от земли и поплыл ввысь! Как сейчас вижу, будто от старта отрывается ракета. Очень медленно

он поплыл в небо. Дыханием я будто подключился к дыханию Растрелли, и мы с ним вместе отправили Смольный Собор в небо…

Вроде бы я далеко ушел от Стасова, но нет — именно дыхание самого искусства, дыхание незастывшей музыки, а оживающей музыки, было в исключительной степени свойственно Владимиру Васильевичу Стасову.

Под его взглядом искусство оживало, под его взглядом произведения искусства оживали. И это был взгляд творца! Критик в образе Стасова, а, в идеале, критик как таковой, должен обладать таким даром — оживить произведение. Оживить своим взглядом и словом.

Рассуждать о том, как соотносится в произведении цвет и свет, хороша ли композиция — может быть, даже необходимо. Но если она не хороша, трудно будет вдохнуть жизнь в это полотно. А хороша она может быть лишь проявлением внутренней логики, внутренней песни.

Как-то в разговоре с Георгием Васильевичем Свиридовым у нас зашла речь о симфониях Бетховена. Свиридов спросил меня, какая симфония Бетховена, по моему мнению, лучшая. Мы оба улыбнулись, но понятно было, что он имел в виду. Я сказал — Пятая. Свиридов согласился, но спросил «почему?».

Я стал излагать свои представления о композиции, тематизме, о «теме судьбы», о неких литературных ассоциациях, возникающих в связи с Пятой Бетховена, ее вовлекающей ауре… Георгий Васильевич согласительно кивал, но потом высказал свое суждение, почему она лучшая: «Ее от начала до конца можно спеть»! Я попробовал, — получилось…

И все-таки, что это значит — «спеть»? Какой образный строй может угадываться за этим звучащим словом?

СПЕТЬ…

Взгляд критика, взгляд Стасова на произведение позволял ему это сочинение «спеть»: его статьи — как проповеди и молитвы.

В каком, собственно, жанре писал Стасов? Их было много. Его «внутренние монологи», его страстные филиппики, публикаторские документации, академические в своей исследовательской глубине обзоры, письма…

Многие тексты Стасова (теперь стали говорить «тексты» — издержки современной элитарной жизни в определенном просвещенном кругу), практически все им написанное — это песни! Жанр — Песня!

А что такое песня, пение? Это состояние высшего накала чувств, когда слово начинает само «распеваться». Я могу применить этот критерий и к созданиям Стасова: их можно спеть!

Почему Стасова так часто цитируют? Потому что разные авторы в самых различных творческих ситуациях и состояниях «совпадали» с ним … Уже больше никто так не писал! Нам передается «чувство восторга» от слова Стасова, я могу быть с ним в ансамбле. Но это настолько ярко, что повторить нельзя — следовать можно…

Стасов уникален, и потому он «явление искусства».

В искусстве то, что уникально, существует в единственном экземпляре. При этом песня уносится куда-то далеко, у песни есть путь. Поющий человек о чем-то мечтает, он не опасается окружающих его людей. Когда я слышу пение, замечательное пение, я впадаю в состояние одиночества. При том, что есть люди вокруг, но я один, и я слышу откуда-то издалека этот голос, вдруг возникает родство в звуковом общении. Звук роднит меня с эпохой, с историей, с тем, кто это написал, с теми, кто это понес, передал.

Стасов — это такой бас, русский бас. Не случайно он так открыл Шаляпина, не случайно стасовская рецензия на Шаляпина открыла ему путь и сопровождала его на протяжении всей жизни. «Радость безмерная» — это слова из «Ивана Сусанина». Собинин, жених Антониды, произносит эти слова. Стасов этим словам придал выражение удивительной силы и выразительность.

Что значит «радость безмерная» применительно к Шаляпину? Радость, что я услышал хороший голос? Да, конечно. Радость, что у меня было хорошее настроение? И это тоже. В конце концов, для оценки, которую высказывает критик, немаловажно состояние, в котором находился сам критик. Пришел он по желанию или по обязанности. Пришел он что-то увидеть и узнать или пришел неким «судьей». То состояние, в котором

критик прикасается к созданию другого художника, предполагает в нем самом художника, художественное состояние. И если у вас его не будет, то у вас не будет «антенн» для восприятия.

Могу ли я сказать, что тексты Дягилева –песня? Нет, не могу, это нечто иное. Могу ли я сказать, что тексты Белинского — песня? Тоже нет, тоже иное. С кем же попытаться сопоставить тексты Стасова?

Я мог бы сопоставить их с текстами Гоголя. его стихами в прозе, в жанре ли чисто художественном, как «Мертвые души», или публицистическом, как трактаты в письмах из «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Присутствие «вещества искусства» в самой мысли Стасова, в его «чувстве-мысли», мощно сопрягает все разновысотные пласты восприятия искусства Владимира Стасова. Мысль его рождается сразу и непосредственно в облике чувства. Но это чувство такое пронизывающее, такое проникающее! Даже в самый момент высказывания — оно уже отстоявшееся. Так возникает «полетность» мысли…

В стихийности Стасова жила мысль! Это был не просто «фонтан эмоций» —душа рождала мысль-стрелу из «вещества искусства». Сама его мысль была выделана из «вещества искусства». Может быть, поэтому они так подружились со Львом Николаевичем Толстым.

IV.4. Владимир Васильевич Стасов и его «галактическое сияние»

…В Яснополянском доме Льва Николаевича Толстого, в комнате-библиотеке, высоко на книжном шкафу стоит маленькая, белая гипсовая фигурка. Когда день клонится к закату, а электричество еще не включено, возникает особенное состояние, рождается таинственное освещение уходящего дня, будто «отлетает» дневной свет. В этот миг белая фигурка на темном книжном шкафу звучит особенным голосом неповторимого тембра. Всмотревшись, я узнаю в гипсовой фигурке облик Владимира Васильевича Стасова. Это статуэтка работы скульптора Гинцбурга, которого ценил и опекал Стасов, познакомил его с самим Толстым. И вот миниатюрное

скульптурное изображение Владимира Васильевича Стасова писатель внес в свою библиотеку, в таинственную комнату живых сосредоточений в кругу уже завершенных и заключенных в книгу, множества книг, наполненных мыслями, чувствами, видениями многих мудрецов-писателей. Эта фигурка в облике Стасова звучала для Толстого живою речью, непроизносимым словом в тишине, охраняемой этим непроизнесенным словом. Мне кажется, символично присутствие в яснополянском доме Толстого маленькой фигурки огромного человека Владимира Стасова, который наполнял пространство вокруг себя не только собою, но всеми, кого он знал, любил, достойно величал. В этом видится мне особая гармонизующая роль Стасова в художественном мире, в этом видится он мне как явление искусства. Именно явление, то есть нечто нежданное, но явившееся, удивившее и вдруг в какой-то момент убедившее нас (пусть не всех) в правдивости и необходимости появления на свет тех или иных шедевров или просто ярких созданий, но главное — удивительных людей, достойных нашего восхищения.

Многое (если не все) в творчестве и в жизненной деятельности Стасова (именно деятельности, до последнего дыхания, в буквальном смысле этого слова) определяется МАСШТАБОМ ЛИЧНОСТИ Владимира Васильевича и всем тем, что в единстве этой личности, в единстве личностного масштаба Стасова как явления искусства пребывает в целостном сопряжении. Сопряжение предполагает максимальное сближение отдельных составляющих, но тем не менее никак не механическое соединение (это не «сварка»), пусть самое технологически изысканное. Все в единстве личности Стасова дышит, живет, движется, сближается и отдаляется вне зависимости от какого-нибудь «политического» момента или внутрихудожественной конъюнктуры, но в зависимости от атмосферы рассмотрения, состояния души персонажей, диалога, нравственной ситуации в целостном художественном сообществе как части всепроникающего и всеобъемлющего движения, общественного состояния (Общества).

Итак, масштаб художественной личности Стасова и СОМАСШТАБНОСТЬ, или, напротив, отсутствие СОМАСШТАБНОСТИ с другими участниками художественного процесса, во многом влияют на ход

мыслей критика, накал чувств, рождающих некие итоговые рассуждения на каждый определенный период размышлений и момент высказывания.

НЕСОМАСШТАБНОСТЬ личностей и так или иначе воздействующих, влияющих на окружающую среду итогов их размышлений, суждений и составляют природу разноречий, разногласий, конфликтов в художественной среде и далеко за ее пределами.

Суждения Стасова об установках хорошо известного ему и в личном плане Дягилева (Сергей Павлович Дягилев входил в круг родственно-близких Владимиру Васильевичу людей) объясняются, прежде всего (если взглянуть «в корень» проблемы) и именно НЕСОМАСШТАБНОСТЬЮ жизненных устоев, художественной направленности, пониманием жизненных и художественных задач в искусстве.

НЕСОМАСШТАБНОСТЬ мышления и творческой устремленности — основа множества художественных и общемировых конфликтов, и здесь может идти речь уже не только о Стасове и Дягилеве.

В своей полемической критике Стасов исключительно гармоничен, его слова не несут в себе желания ранить художника, произведения которого стали предметом внимания критика, героем его мыслей. Талант для Стасова всегда талант, который он восчувствует с исключительной чуткостью, вниманием, заботой и, что чрезвычайно важно, пониманием — во всяком случае, искренним стремлением понять.

Масштаб мыслей Стасова охватывал пространство искусства и природу искусства в их обращенности к огромному историческому пространству и к великой аудитории, проще говоря, к народу. Масштаб мыслей Дягилева, куда как меньший, ограничивал и при этом по-своему интенсифицировал жизнь искусства в более узкой среде «посвященных». Фактически искусство уводили от народа, закрывали ему дверь в мир искусства, оно должно было, по Дягилеву, стать достоянием «своих». Кто эти свои? Как складывается их круг? Вопрос отдельный…

Если высокое Искусство никогда и не «принадлежало народу» в ряду непременных прозаических ежедневностей, ему «принадлежащих», то его — Искусство — никто не вправе у народа отнимать! Оно — Искусство —

народу сильно обязано, и своим рождением, и своим существованием, и своей востребованностью в грядущем. И эта мысль восходит к Стасову, к его правдивой и во всем художественной жизни…

Таким образом. Размышляя о Владимире Стасове как о явлении искусства, не перестаешь удивляться и радоваться тому, как в одном русском человеке, художественно устроенном, сопрягаются и вослед рождаются новые качества, новые грани живого характера — редкостно индивидуального, но и способного, в силу дарованных ему природных свойств и умудренности обретенной культурой, очертить, явить, представить сущностные свойства целого народа, к тому же такого народа, как русский народ.

Стасов — это национальный характер. В этом характере, в поистине баховской полифонии, сочетаются — влияют друг на друга, открывают друг другу возможности роста, пространственную широту интересов, неожиданность и глубину погружений в самое себя и в мировую атмосферу — черты и свойства, открывающие в целостности редчайший разбор талантов глубинно научного и одновременно поэтического притяжения.

У Достоевского в романе «Игрок» Алексей — главный герой романа — произносит таковы слова:

«…Неужели я не понимаю, что я сам — погибший человек. Но — почему же я не могу воскреснуть. Да!.. Стоит только хоть раз выдержать характер, и я в один час могу всю судьбу изменить! Главное — характер…»[66].

Владимир Васильевич Стасов, конечно же, не Алексей из «Игрока» Достоевского, при том что его жизнь — это порыв, в юности и молодости — смятение, в дальнейшем развертывании судьбы — множество страстных устремлений. И всегда — характер.

Стасов всею своей жизнью, а прожил он 82 года, выдержал характер, не изменил себе. Сам менялся, решал для себя очень важные и сложные вопросы-проблемы, и в творчестве, и в жизни. Он не был рабом своего характера, просто его поступки, действия, его каждодневность проистекали

[66] Впервые напечатано в Полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского. Издание Ф. Стелловского, СПБ. 1866, т. III. – URL: https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/igrok.txt&page=29/

из свойств характера — исключительно целостного характера, целостной и цельной личности.

В воспоминаниях внучки Владимира Васильевича — Софьи Васильевны Медведевой-Петросян находим весьма существенное свидетельство:

«Из русских писателей Владимир Васильевич выше всех считал Пушкина, Гоголя и Толстого. Из французских писателей обожал Бальзака и настоятельно советовал читать «Отца Горио», «Кузена Понс» и «Кузину Бетти». Очень любил Гюго и Мопассана. На мой вопрос, как ему нравится Гете, ответил: «Большой художник и отличная голова, но душой холоден». Мне хотелось знать, что послужило поводом к ссоре между ним и его другом А. Н. Серовым. Помолчав, он ответил: «То, что мне потребуется отрезать, я отрезаю раз и навсегда».

…Будучи сам натурой богато одаренной и оригинальной, Владимир Васильевич умел угадывать и ценить все талантливое, что встречалось на его пути. Так, например, едва приехавший из Москвы, никому неведомый Скрябин сыграл ему свои вещи, как Владимир Васильевич тут же влюбился в прекрасный талант молодого композитора и с жаром принялся пропагандировать его. Как всегда в таких случаях, не жалел ни труда, ни времени, организовал Скрябину концерт и хороший сбор»…

Важное, на мой взгляд, свидетельство близкого человека. Какой разброс «включений» в искусство весьма разных художественных индивидуальностей и какое достоинство в суждениях о художественных личностях высочайшего признания в культурном сообществе! Здесь главное — точность наблюдений, сдержанная интонация аналитического высказывания, восторг перед явившимся талантом (Скрябин, совершенно непохожий на Мусоргского и Бородина), наконец, трагидраматическая итоговость в словах, прозвучавших в ответ на вопрос внучки о разрыве с другом юности, композитором и выдающимся музыкальным писателем Александром Николаевичем Серовым (отцом художника Валентина Александровича Серова).

Разрыв с Серовым — действительно трагидраматическая история, сильно ранившая душу и Александра Николаевича Серова, и Владимира Васильевича Стасова. Здесь сложно переплелись сугубо личные мотивы (несостоявшийся брак сестры А.Н. Серова Софьи Николаевны, в замужестве Дютур, и Владимира Стасова, который до конца своих дней не оставлял заботой и отеческим вниманием их с Софьей Николаевной дочь), и мотивы сугубо художественные.

Но характер Стасова явлен во всем. Именно Владимир Васильевич настоял на том, чтобы Валентин Александрович Серов, оставшийся без отца совсем в малолетстве, написал выразительно достоверный и проникновенный портрет своего отца, композитора А.Н. Серова.

Каждый человек — характер, сильный или слабый. И каждый художник — характер. Характер во многом определяет и стихию творчества, и масштаб, и высоту творческого результата.

Характер Стасова позволил ему органически сопрягать в единстве его личности различные искусства, литературу, сугубо научные изыскания, как в области церковного пения, так и в области археологии и исторического литературоведения («Происхождение русских былин»).

Здесь важно, что все его порывы и устремления были совершенно свободны от эгоистического самоутверждения, желания взойти на некий Олимп и там укрепить свое положение. Как истинная правда воспринимаются нами слова Максима Горького, сказанные в память Владимира Васильевича в 1906 году: «Вот человек, который делал все что мог, и все что мог — сделал…»

Поразительно — ни в одной работе Стасова нет призвука, привкуса, пусть более или менее заретушированного, самолюбования. Авторское «я» присутствует во всем, постоянно, ярко, как бы сказали музыковеды-теоретики, «формообразующе», а самолюбования нет. Стасова занимает его мысль — мысль, рожденная чувством, знанием, опытом, любовью к художнику, даже если этот художник для него творчески неприемлем.

Полемический дар Стасова рожден нежеланием кому-то противоречить, равно как и не желанием утвердить себя, привлечь к себе

внимание, но исключительно внутренней убежденностью, даже не в своей правоте, но в самом направлении, которое видится ему плодотворным для искусства и науки, либо неплодотворным и даже пагубным. Стасов свободно полемизирует и с Толстым, и с Тургеневым, глубочайше уважая их талант, уважая иное мнение, в желании как можно более чутко расслышать другого человека, открывающегося в слове, суждении, потоке мыслей и самом процессе диалога об объективно важном.

У Стасова нет желания кого-то обидеть, хотя он «страшный» полемист, —у него есть желание высказать и прояснить, объяснить свою позицию и через это понять другого…

Есть одно, во всем несправедливое и оттого огорчающее, слово, брошенное Антоном Павловичем Чеховым в письме стасовскому недоброжелателю, выдающемуся издателю и литератору Суворину.

Чехов пишет Суворину, что Стасов может «опьянеть от помоев».

Казалось бы, деликатный Чехов...

Скорее это высказывание характеризует не Стасова, а самого Чехова. Что его повело на такое высказывание? Он почувствовал в Стасове желание и готовность пить самое жизнь! А жизнь бывает разная. Жизнь — это и «помои» тоже. В Стасове жила стихийность, стихийность, которая не была свойственна великому писателю Чехову.

Во мне может не быть стихийности, но во мне может жить» чувство стихийности». Я понимаю, что стихийность прекрасна. Я понимаю, что это такое! Буквальное наблюдение некоего реального процесса и «чувство процесса» — несколько разные вещи.

В Стасове была гармония его внутреннего чувства и его внутренних стихийных возможностей. Выдающийся музыкальный критик Вячеслав Гаврилович Каратыгин сравнивал Стасова с богатырем. У него есть статья памяти Стасова. При всем том, что Каратыгин, критик нового поколения, не во всем был солидарен со Стасовым, он не многие ценить стасовскую Страсть!

Страсть — это не пристрастие. Пристрастие граничит с извращенностью или с некоей тенденцией к извращенности, а вот страсть…

У Пастернака есть замечательная строчка «о чувстве страсти». Страсть — это состояние определенного момента времени, а «чувство страсти» — это довольно постоянное чувство. Для «чувства страсти» нужны поводы — и оно вспыхнет. В Стасове жило «чувство страсти», а когда в другом человеке его нет, он завидует и говорит, что это не так уж и хорошо. А между тем, это прекрасное чувство. Это чувство свободы!

Еще один замечательный писатель ярко-образно обругал Владимира Васильевича — Салтыков-Щедрин. В «Дневнике провинциала в Петербурге» он вывел Стасова в образе «критика Неуважай-Корыто». Это уже политическое высказывание. Салтыков-Щедрин отреагировал так на полемический научный труд Стасова «О происхождении русских былин».

Эта работа высоко оценена выдающимися русскими учеными-филологами. У академика Жирмунского есть выразительное «принимающее» высказывание об этой работе Стасова. Этот труд был серьезно воспринят в научном мире того времени. Стасов был избран Почетным членом Академии наук. Но Салтыков-Щедрин решил «защитить» русские былины как изначально русские…

Можно по-разному трактовать стихотворение в прозе «Не спорь со Стасовым» Ивана Тургенева. Некоторые полагают, что оно обидно характеризует Стасова. Я так не считаю. В моем восприятии, Тургенев высказал и восторг перед стасовской убежденностью! Это восторг передобъяснимо-необъяснимым в Стасове! Я интерпретирую это стихотворение как признание безусловного поэтического дара Стасова.

Стасов никакие ощущал себя судьей и, я в этом уверен, специально не стремился обидеть кого-то из художников своим анализом, своим открытием произведения художника, или музыкального сочинения, или исторического исследования кого-либо из уважаемых авторов. Стасовым двигал внутренний закон, в соответствии с критериями которого он жил, ибо так был устроен. Он писал, потому что не мог не писать — это чисто писательский закон. Он говорил не просто все, что ему приходило на ум, а только то, что необходимо было высказать на пользу, с его точки зрения, самого художника и искусства в целом. Потому так просты, и афористичны, и нежны, и так точны, так

выразительны его характеристики. Потому так удивительно проникают в душу стасовские слова и формулы, ибо они выражают самую сущность явления, угаданную в конкретном факте или конкретном событии.

К какой бы странице из написанного Стасовым мы ни обратились, останавливает и бесконечно удивляет авторская интонация.

Ее крайне сложно охарактеризовать: индивидуальность взгляда, обретение точного слова, рождаемого волнующей автора мыслью в свободном и одновременно ответственном самоощущении в момент высказывания (внутренний артистизм без «актерства»!).

В авторской интонации Стасова — непосредственность впечатления, которое автор стремится сохранить в самом себе и тотчас доверить не просто бумаге, но собеседнику, реальному или воображаемому.

Стасов не опасается вроде бы противоречащих друг другу аналитических акцентов внутри собственного развернутого высказывания. Стасовский текст интонационно повинуется непосредственно ходу авторского наблюдения-осмысления, непредвзятого анализа. Его суждения и высказывания, нередко прозрения, свободны от некоей тяжести «приговора» или, напротив, той беглой похвалы, которая не успевает пристать к герою и остается, может быть, и приятным, но ветреным прикосновением.

Стасов разговаривает как бы сам с собой, но в том-то и дело, что сам он всеми нервами души *сопряжен* с великим множеством исторических художественных персонажей, которые не позволяют ему произнести нечто легкомысленное «не то»!

Всего лишь один пример. В книге «Искусство в XIX веке», получившей в итоговом издании, ставшем уже посмертным четвертым (после трех прижизненных «тяжеленных» томов), чуть иное и, на наш взгляд, не столь точное название «Искусство XIX века», есть два обращения к Врубелю.

На одной из страниц имя Врубеля с почтением произносится Стасовым в разговоре о художниках театра и их новаторской сценической поступи. Еще на одной странице Стасов пишет о Врубеле, рассуждая о «русских декадентах». Он называет «Утро» Врубеля «изумительным», и чуть ниже «Демона» (не уточняя какого) — «уродливым». Но изумительное «Утро»

столь ослепительно осветило пространство вокруг Врубеля, что уродливый «Демон» в этом изумительном освещении воспринимается не оценочно, а характерно: «уродливый» — значит необычный, необычно красивый, уродливый от страдания, невозможности высказать себя, дойти до людей…

Там же, на той же странице, Стасов называет портрет Репина кисти Малявина «ужасным». И этот определяющий эпитет лишь укрепляет наш интерес к полотну Малявина. Рассматривая этот портрет, мы невольно задаемся вопросом: «А что тут, собственно, ужасного?» Похож, узнаваем, но… На полотне Малявина — человек, похожий на Илью Ефимовича Репина, но это не тот великий художник Репин, которого знал и обожал Стасов: снижен масштаб личности изображенного персонажа, который был открыт Стасову. Не портрет ужасный, но велик «ужас» Стасова, который не увидел в портрете того Репина, которого он знал.

При всем том страница, обращенная к русским декадентам, в величественном стасовском обзоре «Искусства в XIX веке» объективно вводит в исторический контекст имена выдающихся художников — Врубеля, Малявина, Сомова, оставляя нам их имена и их творчество для личных размышлений в любое историческое время.

Характеристические эпитеты Стасова очень важны как глас чуткого современника, но никак не обидны, не «закрывают тему» и оставляют полную свободу для нападок на автора этих эпитетов.

Как у всякого значительного писателя, язык Стасова менялся с годами, но он не менялся в главном — в характере высказывания, характере мышления и непосредственном желании донести не только свою мысль, но самую атмосферу, в которой эта мысль рождается в самом писателе.

IV.5. Парадоксы текстов и фактуры языка В.В. Стасова

Язык Владимира Васильевича Стасова на редкость простой. Характеристики тех или иных явлений, творческих личностей Стасов умеет, а главное хочет внушить нам напрямую, словно размышляя вслух.

Приходит на ум представление о некой «разговорности» стасовской манеры письма, но это ошибочное ощущение.

Стиль Стасова отмечен ораторскими приемами, но это некое внутреннее ораторство, это размышление, диалог с самим собой. При этом мы ощущаем авторское чувство необходимости донести свое слово-чувство до людей, в идеале — многих людей.

Язык и стиль Стасова интонационно разнообразны, однако это язык и стиль определенной личности — личности художественного устройства во всем, от начала и до конца.

Стасов жил, по совести. Он ощущал себя, как нам представляется, «художником в миру» и «художником на миру».

В церковной жизни есть принятая форма служения — монах в миру. Не в монастыре, но в миру. Стасов ощущал себя в состоянии служения. Говорят же в актерской среде: «Я служу в таком-то театре». Не работаю, а служу.

Надо отметить и даже подчеркнуть, что Стасов обладал очень здоровой натурой, и Чехов ощутил это природное здоровье. Именно это (судя по письму к Суворину) его раздражало, потому что сам он был больной человек.

А искусство Стасова, его критическое и научное творчество — это именно здоровое искусство. Он и искал вокруг себя гениально здоровое, и совсем не случайно его «дистанцирование» от круга «Мира искусства» — это дистанцирование от тонкого, но часто болезненного искусства. Не случайно, что такое искусстводелеял высокоталантливый Дягилев, от природы нетрадиционно устроенная натура.

Стасов, как известно, окончил знаменитое петербургское Училище правоведения — высшее учебное заведение очень высокого ранга, где готовили государственную элиту, где он изучал законы. Будущим государственным служащим давали широкое образование. В Училище правоведения учились Чайковский, поэт Апухтин, Александр Николаевич Серов — композитор и выдающийся музыкальный критик, ближайший друг Стасова погодам учения.

Удивительное переплетение идеи службы и идеи творчества дало совершенно неожиданные результаты. Те, в ком жило художественное начало, довольно быстро, по тем или иным причинам, оставляли службу.

Стасов также весьма быстро оставил департаментское служение и обратился к художественному поприщу — это было уже иное служение— искусству: в людях искусства он угадывал органически заложенное в них чувство долга, чувство ответственности за судьбы других людей.

Недаром говорят «стиль — это человек». Так не всегда бывает, но бывает.

Стиль Стасова проистекает из его характера, из его художественной природы. А природа его была воистину художественной — художественной генетически, но в глубинном сопряжении еще и со стихией служения!

Можно ли сказать, что Стасов писал, как говорил?

Не думаю. Его речей в записанном виде, судя по всему, не сохранилось. Но определенно известно, что Стасов был замечательным собеседником.

Ираклий Луарсабович Андроников рассуждал и писал о различной природе слова написанного и слова сказанного. Но Стасов, как я понимаю, не был публичным оратором. В своем кругу, в кругу людей, к которым он был душою привязан и, естественно, расположен в художественном и чисто человеческом «ансамбле чувств», он рассуждал вслух, и тем стимулировал мысль собеседников. Рождалась атмосфера искренней, свободной беседы-исследования, беседы-профессионального размышления, беседы, рождающей мысль о художественной конкретности и художественном идеале.

Эта особенность Стасова-собеседника — способность убедить в момент произнесения исторгнутого чувством СЛОВА, в некотором смысле в момент «исполнения» своей мысли, идеи — есть проявление стасовского артистизма.

Стасов являет нам образ и пример большого артиста, исполняющего, представляющего не чей-то текст, и не сочиненный кем-то образ, но самого себя, растворенного в постигнутом художественном материале и постигаемой, по велению ума и сердца, некой художественной человеческой личности — автора художественного создания, в изобразительном ли искусстве, или в музыке, или в литературе…

Вот стасовская статья об истории перенесения гроба Михаила Ивановича Глинки, скончавшегося в Берлине, в Петербург на кладбище Александро-Невской Лавры. Стасов говорит здесь о «переселении» гроба Глинки из Берлина в Петербург. Какое чистое слово найдено Владимиром Васильевичем — «переселение»! Не «эксгумация» или что-нибудь в этом роде, но «переселение». Переселяются живые люди — из города в город, из дома в дом, из квартиры в квартиру, а то и в другую страну переселяются. Но живые люди! Стало быть, Глинка для Стасова — живой человек! Искусство Глинки — живое искусство. И потому речь идет всего лишь о переселении творца из города на чужбине, где его застигла кончина, в родной для него по жизни город. О «переселении» музыки Глинки из века в век, из России в мир. Надо было быть Стасовым, чтобы найти это слово — «переселение».

Стасов не ощущал себя некой изысканной натурой, которая непременно должна выделиться, обратить на себя внимание, в том числе стилем своего письма. Естественность во всем и какая-то русская стихийность. Приходит на ум слово «бесшабашность», но нет, это не то. Как раз ощущение служения очень организовывало Стасова. Его писания очень организованы. В них говорит голос объективности.

Разумеется, все суждения об искусстве остаются фактом субъективного высказывания, но субъективное высказывание проницательной художественной личности и высказывание конкретного субъекта по некоему, пусть достойному поводу — разные величины.

Стасов никогда не позволял себе говорить что-либо просто так, по настроению. Пусть кто-то, вольно или не вольно, обидел — «отомстить»?

Не стану произносить всуе имя выдающегося человека искусства из не столь давнего времени, о котором, среди прочего хорошего, рассказывали, будто он записывал в книжечку всех, кто его обидел и галочкой отмечал, кому он «отомстил»… Такого не могло быть со Стасовым.

Дорогого стоит рассказанная в биографической книге «Владимир Стасов» Варвары Дмитриевны Комаровой-Стасовой, писательницы, племянницы Владимира Васильевича (дочери выдающегося юриста и музыкально-общественного деятеля Дмитрия Васильевича Стасова),

публиковавшейся под литературным именем «Владимир Каренин», история о том, как в ответ на демонстративное предложение Дягилева помочь ему опубликовать его «открытое письмо», содержательно направленное против Стасова (газеты отказывались печатать), Владимир Васильевич сам отправился в газеты, просить опубликовать это письмо. Трудно представить подобное ныне…

Манера письма Стасова, его стиль абсолютно созвучны определяющим качествам его натуры. Его «внутренняя речь» (это не устная речь, это «внутренняя речь») характеризуется совершенным доверием к адресату, доверием в ранге «как к самому себе».

Эта непосредственность, искренность и убежденность в своих наблюдениях, суждениях чрезвычайно привлекали в Стасове Льва Толстого, который и сам полагал большим достоинством писателя искренность, искренность и еще раз искренность. Вот эта «трижды искренность», столь любезная сердцу Льва Николаевича, была в высокой степени свойственна Стасову, и именно об этом Толстой написал в своем письме к составителям сборника материалов памяти Стасова («Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову»).

Стасовская высокая простота далека от упрощенного и уж тем более примитивного взгляда на искусство. Заметим, что стасовская критика как неприятие никогда не переходит на личности, она не обижает, она остается в сфере чисто художественного размышления. Наверное, поэтому так длились личные отношения Тургенева и Стасова, высказывавших в своих писаниях весьма и весьма различные взгляды на искусство. Стасов стремился приблизить искусство к широкому кругу людей, он искренне верил в творческие возможности этих многих людей обратиться к искусству и найти в нем утешение и поддержку.

Отношение к искусству как к некой изолированной сфере для «знатоков» было для Стасова неприемлемо. При этом «чувство таланта» никогда его не покидало и подводило. Многих подводило. У того или иного художника или писателя можно встретить весьма случайные суждения о высоте конкретного факта искусства, не выдержавшие проверку временем.

Но не у Стасова. Высокомерие как состояние души было ему вовсе не знакомо.

События в жизни искусства и люди искусства, которых отмечал Стасов, со всею несомненностью остались достоянием культуры в ее высоких и высших проявлениях. Здесь Шаляпин, но здесь и Скрябин, музыку которого Стасов изначально приветствовал широко, чутко и возвышенно.

В его «Искусстве XIX века» [67] звучит и имя Рахманинова, произнесенное в исключительно высоком контексте. Мы встречаем здесь проницательные строки о Рихарде Штраусе и Брукнере, о Джоне Рескине, работы которого, в ряду других исследователей искусства его времени, Владимир Васильевич хорошо знал и высоко ценил («Величайший поклонник и пламеннейший распространитель славы Тернера, знаменитый Рескин...»[68]:

«...Особливо был возмущен Рескин, выступивший против Уистлера с такой яростью, что из этого возник даже процесс, очень знаменитый, небывалый»; в связи с Берн-Джонсом: «(по строгим, пасторским моральным, пуританским законам Рескина, живописи нагого тела в искусстве не должно существовать!)»[69].

На одной из страниц «Искусства XlX века» Стасов «разносит» Родена, не принимает этого неотразимо впечатляющего скульптора.

Но как он это делает?

Он констатирует большой талант художника, перечисляет множество его работ, дает их названия. Он созидает атмосферу высокого познания вокруг избранного персонажа. Мы понимаем, даже исходя из его «отрицательного» анализа, что речь идет о весьма значительном художнике, значительной личности.

Дальше Стасов «объявляет» нам свои критерии, высказывает свои непосредственные взгляды-оценки художника.

---

[67] Стасов В.В. Избр. Соч/ в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий. – М: «Искусство», 1952.
[68] Стасов В.В. Искусство XIX века/В.В. Стасов. Избр. Соч/ в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий. – М: «Искусство», 1952. – URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml
[69] Там же.

До этих критериев, по его мнению, Роден «не дотягивает».

Представляя свой весьма критический анализ, Стасов рисует, тем не менее, объективную картину. Я «вижу» работы, о которых он говорит, могу ощутить свое отношение к ним. Критик берет ответственность на себя за свою оценку.

Давая критический анализ, Стасов, во-первых, меня объективно информирует, ощутимо дает понять, что речь идет о значительном явлении, оставляет мне возможность самому думать и изучать явление, рассматривает явление в спокойном, и в тоже время интонационно окрашенном собственным отношением контексте.

Стасов отвечает за свои слова, которые очень точно отбирает. «Разговорность» его интонации не какая-нибудь профессиональная «болтливость», но глубокая продуманность и отобранность мысли и слова.

А если самому говорящему ясно, что он хочет сказать, зачем он говорит, то и рождается свобода высказывания. Свобода как ясность и точность. И далее — выразительность.!

Читать Стасова интересно, он воздействует на своего читателя, но и способствует, открывает возможность читателю оставаться самим собой, и может быть не в данную минуту, но впоследствии, приблизиться к пониманию данного явления Стасовым, а то и с ним согласиться, полностью или частично.

На своем личном примере могу заметить, что мое восприятие Родена со временем изменилось. От восторженного приятия, через годы, пролег довольно долгий путь более спокойного восприятия, не столь восторженных оценок. Сложилось взвешенное отношение как к историческому персонажу в искусстве скульптуры. Теперь могу сказать, что практически солидарен со Стасовым в его восприятии творчества этого несомненно великого скульптора XX столетия…

Любить и понимать художника, помочь людям внимательно взглянуть на порой необычное художественное творение — тяжелый труд. Стасов взвалил на себя этот тяжелый труд, эту миссию — разобраться в искусстве своего времени и времени уже изжитого, если придерживаться временных

рамок, но живого, живущего, продолжающего влиять на день сегодняшний и завтрашний.

У Бориса Пастернака есть стихотворное послание актрисе Художественного театра Анастасии Платоновне Зуевой. Пастернак в этом стихотворном послании оперирует понятиями «дар» и «талант». Там есть такие строки:

«Смягчается времен суровость,
Теряют новизну слова,
Талант — единственная новость,
Которая всегда нова»[70],

У Стасова было ощущение таланта как новости. У него была какая-то удивительная реакция на талант. Видение таланта и ощущение таланта, предчувствие его вызывали в нем самом радость, прилив энергии, и он в своих текстах — рецензиях, письмах, развернутых статьях, в этом удивительном обзоре искусства XIX века — передал это ощущение таланта как художественной реальности, художественного процесса, и это является, на мой взгляд, особенным даром Стасова.

В стихотворном обращении Бориса Пастернака к Зуевой есть еще и такие строки:

«Нельзя привыкнуть только к дару,
Когда он так велик, как Ваш»[71].

Вот и к дару Стасова нельзя привыкнуть. Можно не разделять, во всяком случае, в полной мере, ту или иную стасовскую оценку, можно раздражаться по поводу стасовского выбора — многие раздражались. Но даже если вы не любите Глинку, Мусоргского, Балакирева, Римского-Корсакова, продолжаю цитировать Пастернака):

«Он опрокинул все расчеты
И молодеет с каждым днем.
Есть сверхъестественное что-то
И что-то колдовское в нем.

[70] Талант – единственная новость, которая всегда нова. Цитата из стихотворения "Актриса" (1957 г.) поэта и писателя Пастернак Бориса Леонидовича (1890 – 1960). Это стихотворение посвящено Анастасии Платоновне Зуевой. – URL: https://dslov.ru/pos/p797.htm (обращение 10.03.2025).
[71] Там же.

И еще строки:
…Вы подлинность, вы обаянье,
Вы вдохновение само»[72].

Вот критерии дара по Пастернаку: «подлинность», обаяние» и «вдохновение само». И личность Стасова, которая так полно воплотилась в его писаниях — это подлинность, обаяние и вдохновение само…

В дружеском кругу Владимира Васильевича называли «Бах». К этой мысли возвращаешься очень часто. Я думаю, что те, кто так величал его, понимали Иоганна Себастьяна Баха как духовное явление в художественном облике. Баховская простота оказалась такой высокосложной, однако необходимой для каждодневной жизни, а это значит, простой.

Есть у Пушкина пророческое стихотворение «Эхо»:

«…На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом…
И завершается стихотворение печально:
Тебе ж нет отзыва…»[73]

Это очень важная мысль. В момент создания художник говорит со всем миром и с самим собой одновременно, но, когда творческий момент завершается, начинаются «минуты слабости» и творец ждет «отзыва». Это чисто художественное состояние, человечески понятное и очень грустное, когда отклика нет.

Почему же к Стасову так тянулись люди из разных искусств и литературы? Почему так полнился посетителями его рабочий день в Публичной библиотеке Петербурга? Почему так велика, так объемна и содержательна переписка Стасова с деятелями искусства — и с Репиным, и с Верещагиным, и с Мусоргским, и с Балакиревым?... Прежде всего потому, что люди ждали от него отклика — и получали отклик: его слово, его внимание, его дружбу. Его критическая, нередко дискуссионная точка отсчета в диалоге с другими людьми, с другими художниками была той самой

[72] Там же.
[73] Пушкин Александр. Эхо. – URL: https://www.culture.ru/poems/4442/ekho (обращение 14.02.2025).

природной структурой, природной единицей, про которую Пушкин сказал: «На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом…»[74].

В этом индивидуальная и чисто художественная особенность структуры личности Стасова. Он не сторонний для художника человек. Его мысли, его оценки были продиктованы не только дружественностью, но сущностным расположением к творцу. Самим своим существованием, своей каждодневной работой, своим творчеством он говорил другому художнику: «Ты существуешь, я тебя слышу. Я с тобой согласен или не согласен, но я тебя чувствую, ты есть». Таким образом, если по Пушкину, всему есть отклик, кроме художника, то в той реальности, в которой существовал Стасов, он своим существованием как бы ставил под сомнение и даже «опровергал» этот пушкинский тезис, одновременно подтверждая здесь же другой его тезис: «Я вас люблю и чувствую» (это «Выстрел» из «Повестей Белкина», слова Сильвио, обращенные к Рассказчику).

В силу структуры своей чисто художественной личности и нравственной убежденности, которая никак не разнилась с его идейной убежденностью, Владимир Стасов оказался человеком самотворящим в двух направлениях в одновременности: его художественно-критические и научные произведения являют собой объективную ценность как открытие личностных проявлений в искусстве целого ряда, а то и множества художников вокруг и в истории, давней и недавней. Но одновременно его сочинения были откликом для многих художников разного рода и склада просто на их живое существование. В этом важная особенность творческой жизни и личности Стасова: он жил сам по себе, что называется, «своею жизнью», но жил при этом и жизнью многих других, включая их в себя, сопереживая им и как бы возвращая в окружающий мир их же самих, но уже в ранге искусства, художественного отклика. Стасов сохранил для нас живую ткань искусства своего времени в лицах и отношениях с «Обществом».

Жизнь искусства протекает в диалоге — внутреннем и «публичном», слышимом и неслышном. Всегда ощущается или есть в реальности

[74] Пушкин Александр. Эхо. – URL: https://www.culture.ru/poems/4442/ekho (обращение 14.02.2025).

собеседник — реальный или внутренний, воображаемый. Речь может идти и о диалоге художника с самим собой, и о диалоге культур, диалоге времен. Важно, чтобы диалог этот длился, не прерывался, не обретал болезненные формы (когда одна сторона слышит, а другая не слышит — и оттого отвечает невпопад или вовсе не отвечает)

Для того чтобы диалог длился, необходимо чувство открытости, из которого возникает ощущение готовности к диалогу и желание его длить. Владимиру Стасову было в самой высокой степени присуще «чувство открытости». Применительно к Стасову я характеризовал бы это чувство как «чувство восторга».

Еще раз возвращаюсь к злополучному (для меня) письму Чехова к Суворину. Нет, не личностным возбуждением продиктованы труды Стасова, данные им характеристики, определения, анализы, аналитические выводы и прозрения. Органически присущее Стасову «чувство восторга» характеризовало его творческую натуру как способную открыться на художественный посыл с самой неожиданной стороны и из самых неожиданных временных глубин.

«Чувство открытости», присущее Стасову, и было его восторгом — восторгом от многообразия художественного мира, восторгом-печалью от несообразности этого мира, который он так остро чувствовал, который был ему открыт.

Стасовское «чувство восторга» — это органически переживаемое и по-своему изживаемое, строгое, взыскательное, избирательное чувство, и в итоге — историческое чувство.

Высокая истинность Александра Блока («…Сотри случайные черты — / И ты увидишь: мир прекрасен») может характеризовать и линию жизни Владимира Васильевича Стасова, при всем том «стирать случайные черты» — дело трудное, не всякому по силам, уму и таланту. Стасову это было по силам.

Владимир Васильевич Стасов для меня — воплощение «свободы творчества». Многое о «свободе творчества» написано и сказано. Прежде всего, в поле рассмотрения оказываются различные аспекты пристальных

отношений общества и государства с культурой во всей ее целостности (искусством в особенности) и реальным художником во множестве частностей его творческого и жизненного существования.

Но о самом важном — реальном художнике со всеми тайнами и обыденностями его творческого и жизненного существования — суждения не так уж внятны и убеждающи, исключая, может быть, суждения самих художников о себе
и сотоварищах, близких и далеких.

Каждый художник свободен в миг, когда он решается ступить на тропу художества и ощущает себя (в такой миг!) художником, но потом… Уже пребывая во времени, художник задается (если по чести и совести) вопросом, художник ли он воистину, и совсем не исключено, что в минуту слабости тела и духа может вынести себе приговор: «Был художник, а оказывается, не художник». Представления о «свободе творчества» в голове и сердце самого художника во многом и определяют масштаб личности художника, уровень, способ общения…

Может показаться странным мое наблюдение, что Стасову было чуждо чувство конкуренции, чувство соревновательности. Вот человек, который никому не завидовал, ни с кем не соревновался! Перед ним были великие примеры, были люди из близкого и не столь близкого окружения, мысли которых были ему созвучны, а художественный образ которых рождал в нем чувство доверия. И возникало в результате редкостно благородное и благодарное «чувство восторга» в отношении этих людей, их действенной жизни в искусстве, а часто и от их чисто человеческого характера и облика. Этим «чувством восторга», которое вовсе не есть слепое почитание, или умиление, или весьма горделивое восчувствие личного знакомства, близкого общения, Владимир Васильевич как-то естественно и легко заражал других людей искусства и просто людей. Он никому не завидовал, он восхищался, и это восхищение (иногда рождавшее и сугубо критическое, аналитическое дистанцирование, а то и отталкивание) придавало ему все новую и новую энергию для воспаряющего, энергонесущего, равно как энергоразящего, чувства любви к живой жизни во всей ее стихийности, но целостности, и к

людям искусства, которым он не уставал удивляться, радоваться, воплощать эту радость в своем драгоценном слове, суждении, анализе и совсем нередко историческом прозрении.

Свобода от «соревновательности», с кем бы то ни было, рождала в Стасове редкостную концентрацию всех его внутренних художественных сил, рождала ту вулканическую страстность в отношениях с искусством и творцами искусства, которой дышат его работы. Великое число его работ, их «многолюдство» (писал и говорил о многих и о многом), их принципиальность, «личностность», внутренняя интонационная убедительность, их точность, наконец — и в самих аналитических наблюдениях, а главное в их искренности, рожденной правдивостью чувства. Стасов был свободен в своих чувствах к искусству и людям искусства, и эта свобода одарила нас несметным богатством ума, художественного чутья и вкуса, писательского владения словом, аналитической прозорливостью, а то и пророчеством, открывающим чужую душу тончайшим и нежнейшим прИникновением к душе другого человека.

В каком-то отношении Стасов ни с кем не сравним. Не потому что он лучше или хуже иных великанов или выдающихся личностей в мире нашей художественной критики, искусствознания, во всем отграниченном прихотливой и все-таки определенно выверенной линией в пространстве этого понятия, но потому что в нем свелась к минимуму (не к нулю, но к минимуму) доля самоприсутствия, самоценности, самовлиятельности в суждениях, высказываемых публично и в богатейшей обильной переписке с художниками всех родов, со Львом Толстым или с родными.

У прекрасно поэтического Аполлона Григорьева в его театральной критике, и у Герцена в его высказываниях об искусстве, и у Льва Толстого в его суждениях об искусстве ощущение самого себя высказывающегося, оглашающего свою мысль велико и в каждом отдельном явлении замечательно. Стасов же отличен здесь тем, что личность автора в его литературном творчестве прежде всего ощущаем мы, а не он сам. Стасов будто свободен от себя в своих суждениях критика-исследователя. Он некий медиум, воспринимающий токи искусства, переводящий их внутри себя на

язык правдивого человеческого слова и отпускающий эти токи правды в мир к людям.

Стасов играл в четыре руки с Глинкой на рояле и «баюкал» на своих руках поэзию мальчика Самуила Маршака, заботясь в буквальном смысле этого слова о не слишком крепком здоровье этого еврейского мальчика, в котором почуял огромный и добрый талант. Круг его общений был необычайно велик, круг его влияний на людей также оказался необычайным.

Рассматривая личность Стасова в неотрывности от его творческой жизни, сознавая исключительную цельность проявлений личности в жизни и творчестве Владимира Васильевича, следует подробнейше рассмотреть такое особенное свойство его натуры, как «чувство ансамбля».

«Чувство ансамбля» не столь часто посещает яркие индивидуальности, сосредоточенные на самоопределении, самораскрытии и самоутверждении в творчестве и обществе. И это понятно — яркая личность стремится проявить себя, по возможности, всеобъемлюще, предложить себя людям, тем более что людям это интересно, а подчас и важно. Возникает извечная проблема соотношения «объективного» и «субъективного» в творческом процессе и в устройстве человеческих (равно и художественных) отношений. Если рассматривать жизненный процесс как систему живых отношений, то субъективное и объективное вступают в отношениях людей, в отношениях внутренних, в единстве определенной личности, в очень непростые, по-своему конфликтные магнетические связи. В самых замечательных случаях субъективное выражает объективное, то есть субъективное проявление творческой личности на поверку оказывается проявлением объективного закона, внутреннего закона.

Марсель Пруст, размышляя о Льве Толстом, чутко уловил состояние души писателя в момент творчества: в Толстом, по словам Пруста, «говорил внутренний закон», то есть, продолжим от себя, Толстой находился в ансамбле с объективным миром реальных людей в реально существовавших ситуациях, включая себя в эти ситуации. Он будто был там, среди своих героев, в их время, в их ситуации, в их переживаниях и мыслях…

Не случайно, размышляя о Стасове как явлении искусства, я обращаюсь ко Льву Толстому и наблюдению Марселя Пруста, рожденному мыслью о Толстом. Не случайны и такие глубокие взаимные чувства Толстого и Стасова (целый том их переписки убеждает в неслучайности их взаимного тяготения в реалиях жизни).

В Стасове также говорил внутренний закон: все, о чем он писал и как писал, все, на что откликался и как именно откликался — душой, пером и действием в стенах Императорской публичной библиотеки и вне этих стен, в бесчисленных общениях с художниками, музыкантами, литераторами, учеными, великим кругом людей науки, искусства, целостной культуры — все было пронизано внутренней правдой чувства и познания, чувством ансамбля и на поверку проявлением внутреннего закона, художественной объективности.

И в кругу художников (передвижников и не только), и в кругу музыкантов (лично близких, как герои «Могучей кучки», которым именно Стасов подарил этот образ на века), и в кругу литераторов, который не замыкался исключительно на Льве Толстом и Тургеневе, в кругу крупнейших ученых-филологов и общественных величин Стасов ощущал себя в ансамбле с ними, в чутком свободном взаимовключении.

В речениях Стасова, будь то статьи, рожденные той или иной художественной конкретностью, или обширные аналитические обзоры разных сфер художественного творчества, потрясающие письма во множестве великом, или, наконец, итоговая книга «Искусство XIX века» — всюду, на каждой странице, в каждом слове, открывающем мысль, Стасов пребывает в живом ансамбле с художественной материей, людьми-читателями, своими собеседниками того или иного свойства той или иной степени созвучности своему внутреннему художественному чувству, устремленности идеи-поступка. Стасов несет в себе «чувство истины» — то «чувство истины», о котором писал он однажды в письме к Мусоргскому, остро сознавая, о чем он говорит, ибо сам ведает.

Органически присущее Владимиру Стасову «чувство ансамбля», восходящее в идеале к им же открытому в письме к Мусоргскому «чувству

истины», несет в себе некое многоголосие, своего рода «баховскую» полифоничность, где голоса не просто догоняют-перегоняют друг друга, стараясь так или иначе заявить о себе, «прозвучать», но это то многоголосие-разноголосие, когда каждый голос «объявляет», несет свое «содержание», и так, что другого слышно, другой не отменяется, другой так же важен, а то и вовсе необходим.

Вот эта «баховская» полифоничность, свойственная художественной природе Владимира Стасова, и возводит его в «художественное явление». Многоголосие стасовской души, полифоничность его трудов и забот, ансамбль голосов, им услышанных и расслышанных, ансамбль людей искусства, с которыми он сливался в момент воплощения своих «чувствомыслей» — вот откуда «Бах», вот в чем стасовский Бах!

Однажды великий немецкий камерный и оперный певец Дитрих Фишер-Дискау, не раз выступавший в ансамбле с великим русским художником-пианистом Святославом Рихтером, «объяснил» мне в разговоре их уникальный ансамбль: каждый свободен, при этом, с обоюдного согласия сторон, Рихтер ведет ансамбль.

Вот и Стасов «ведет ансамбль» — ансамбль людей искусства и мыслей об искусстве, при том, что каждый ведет свою «партию». И все свободны!

В истории мировой художественной культуры немало замечательных, уникальных и даже великих русских мыслителей об искусстве. Надо ли перечислять? Одних все знают — Лев Толстой, Достоевский, Герцен… Иные не так на слуху.

Владимир Стасов — личность, звучащая всеобъемлющим художественным исповеданием. Личность, влияющая на самый ход художественной мысли, объединяющая, но и разъединяющая разноустроенных и в удалении пребывающих людей искусства.

При всем том, художник (критик, ученый, деятель, друг), в сознании своем сопрягающий миры национального и всеобщего во всех жизненных сферах искусства и будто растворяющий себя в людях и их творениях, равнорасположенный к восприятию-пониманию различных, а порой совсем

различных художественных структур, открывающихся глазу, слуху, чувству, мысли.

Александр Иванович Герцен именно в письме к Владимиру Васильевичу Стасову из Лондона, 5 сентября 1862 года, продолжая их разговор со Стасовым об Александре Иванове и будущем искусстве, произносит знаменательные, на мой взгляд, слова: ***«Вся скорбь современного»***.

Думается мне, что Стасов нес в себе эту невыразимую (а может быть, и запретную для выговаривания вслух) «скорбь современного», и оттого с такой энергетической мощью праведника искал и отстаивал, защищал идеальное возрождение русского искусства в лицах, созданиях, реалиях и деталях складывавшегося на его глазах художественного процесса в России и мире, в трудах и днях века XIX и народившегося при нем и с ним века XX.

Владимир Васильевич Стасов — «поборник русского искусства», как величают его памятные слова, выложенные накладными славянскими буквами на гранитной скале, к которой «прислонилась» могучая стасовская фигура в бронзе, что пантеоне Александро-Невской Лавры в Петербурге (скульптор Гинцбург, архитектор Ропет).

Стасов обладал редчайшим даром *ОДНОВРЕМЕННОСТИ* аналитического и равно политического, но прежде всего ХУДОЖЕСТВЕННОГО взгляда на вовсе различные по исторической и человеческой природе эпохи, страны, национальные культуры, художественные личности.

Эта стасовская *«одновременность взгляда»* позволяла ему возвыситься над «пограничьем» вольно или невольно политизирующихся художественно-философских воззрений. Он угадывал и растил ТАЛАНТ в настоящем, мысленно погружая его в БУДУЩЕЕ, то есть растил на будущее, и сам был, говоря словами Мусоргского (подаренными композитором и либреттистом в одном лице таинственному персонажу его «Хованщины» — боярину Шакловитому), — «из нонешних будущий»…

Стасова нельзя причислить ни к «славянофилам», ни к «западникам». Его совсем необязательно называть и «русским европейцем». Он просто

Владимир Стасов, реально, действенно, всепоглощающе, истово, сердцем и разумом любящий Россию. И эта любовь к России, органическая кровная связь с Россией открывала ему всю мировую культуру, в которой он жил и до последнего вздоха оставался русским художником мысли и слова, великой культурной личностью и деятелем из России, из Петербурга, из Петербургской Публичной библиотеки, из дома отца своего, великого архитектора, на Васильевском острове.

Известно, что великий австрийский поэт Райнер Мария Рильке, собираясь в столь притягивавшую его Россию, читал Стасова, чьи работы были у него дома.

Благословенная читательская любовь-доверие к моему герою, делала его способным к объективному суждению, оставаясь ярчайшей субъективной личностью.

Он всегда утверждал свое, но это «свое» не было эгоистическим самоутверждением. Он был «из добра и света», воссоединенных дивной энергией и чувством восторга. Отсюда одновременность подлинного чувства к Михаилу Ивановичу Глинке, Мусоргскому, Чайковскому, но также Скрябину и, что еще удивительнее, чуткий взгляд на еще только прозвучавшего в искусстве Рихарда Штрауса (о чем свидетельствуют стасовские строки об этом великом композиторе XX века в его «Искусстве XIX века»).

Надо рассмотреть страничку из книги Стасова «Искусство XIX века», посвященную Родену. Стасов Родена «разносит», не принимает. НО как он это делает? Он констатирует большой талант этого скульптора, перечисляет множество его работ, дает их названия. Он рисует словом картину высокого уважения к изучаемому персонажу. Мы понимаем, даже из высоко «отрицательного» анализа, что речь идет о весьма значительном художнике, значительной фигуре.

Дальше Стасов «объявляет» свои критерии, высказывает свои непосредственные взгляды-оценки художника. До этих критериев, по его мнению, Роден «не дотягивает». Представляя свой весьма критический анализ, Стасов рисует тем не менее объективную картину. Я «вижу» работы,

о которых он говорит, могу иметь свое отношение к этому. Он берет ответственность на себя за свою оценку.

Давая свой критический анализ, Стасов, во-первых, объективно информирует, ощутимо дает понять, что речь идет о значительном явлении, оставляет читателю возможность самому думать и изучать его, рассматривает его в спокойном и в то же время интонационно окрашенном собственным отношением контексте. Стасов отвечает за свои слова, которые очень точно отбирает. «Разговорность» его интонации — не какая-нибудь профессиональная «болтливость», но глубокая продуманность и отобранность мысли и слова. А если самому говорящему ясно, что он хочет сказать, ЗАЧЕМ он это говорит, то и рождается свобода высказывания. Свобода как ясность и точность, и далее — выразительность!

Читать Стасова интересно: он воздействует на своего читателя, но и открывает для него возможность оставаться самим собой и, может быть, не в данную минуту, но впоследствии приблизиться к пониманию данного явления Стасовым, а то и согласиться с ним, полностью или частично.

На своем личном примере могу заметить, что мое восприятие Родена со временем менялось. От восторженного приятия через годы пролег довольно долгий путь более спокойного восприятия, не столь восторженных оценок, формировалось отношение к большому художнику как к историческому персонажу в искусстве скульптуры XX века. Теперь могу сказать, что практически солидарен со Стасовым в его восприятии творчества великого скульптора XX столетия…

Рассматривая в нераздельности и внутреннем единстве личность и творческую жизнь Владимира Васильевича Стасова, неразумно было бы обойти такой аспект стасовского жизнетворчества и жизнедеятельности, как отношения его с целостной еврейской культурой и деятелями искусства еврейского рождения. Это достойный аспект рассмотрения Стасова с точки зрения именно художественности этой творческой личности.

Поборнику, то есть защитнику, русского искусства, каким действительно был Владимир Васильевич Стасов, принадлежит авторство уникального альбома «Еврейский национальный орнамент», который я с

восторгом удивления масштабом и качеством проделанной автором работы рассматривал в Публичной библиотеке Петербурга, родной Владимиру Васильевичу.

Стасов высочайше ценил и как художественный критик «нес» на своих рыцарских плечах великого русского скульптора Антокольского, а когда Марк Матвеевич скончался, добился, чтобы тело покойного для последнего религиозного обряда было внесено в Синагогу, что художникам не было положено по действовавшим тогда уложениям…

Как мы уже отмечали ранее, с непередаваемой любовью и чуткостью воспринял Стасов юного поэта Самуила Маршака, заботился о его здоровье (посылал к дочери в Крым лечиться). Благодарный Самуил Яковлевич посвятил Стасову поэму.

Наконец, ярчайшим эпизодом, проявляющим художественную истовость стасовской натуры, его принципиальность и последовательность в утверждении своих высоких взглядов на художественный процесс, является полемическая статья-отклик Стасова на печально известную работу великого композитора Рихарда Вагнера «О еврействе в музыке».

Стасов, в отличие от Александра Николаевича Серова, не был горячим поклонником вагнеровской музыки, но прекрасно сознавал масштаб творческой личности Вагнера. Его статья-протест по поводу названной книги Вагнера пронизана единым чувством: как в такой гениальной голове могли родиться такие недостойные мысли? Вот несколько цитат из этой статьи Стасова:

«Иные отсталые и дрянные соображения, которые мы, с краской на лице, считаем достоянием одних только самых глухих наших углов, процветают на давно уже вдоль и поперек перепаханных полях Европы» … «Вагнеру кажется, что еврейское племя состоит в каком-то громадном и постоянном заговоре против остальной Европы. Цель этого заговора — задушить все европейское и доставить торжество еврейству во всех отраслях мысли, знания, искусства, вообще всякой деятельности. Этот заговор давно уже в ходу и давно уже приносит свои плоды» … «Но стоило ли быть «великим человеком» и «оригинальным мыслителем» для того, чтобы

высказывать под конец жизни своей такую груду постыднейших мыслей, такой дремучий лес фальши и душевного безобразия» … «Разве слабоумные какие-нибудь поверят ныне еврейской всесветной интриге, оцепившей и мысль, и дело, и печать европейскую, точно будто современная интеллигенция нашего мира вся сплошь состоит из каких-то расслабленных дурачков, которых приди, надуй и заграбь в свою пользу, кто хочет» … «Не животворный художник и не обновляющий гений тот человек, у которого внутри сидят и клубами вьются фанатизм, тупая жажда преследования, свирепая похоть гнета и истребление» …

Заметим еще напоследок, что на похоронах Стасова был венок от еврейских организаций Петербурга, но не было, как утверждает один из источников, венка от Товарищества передвижников…

…Еще и еще раз сосредотачиваюсь на том, как, каким образом удавалось Стасову практически во всех его писаниях, не говоря о грандиозном эпистолярном наследии, оставаться объективным в заданных природой пределах уникальной субъективности, свойственной каждому человеку, и уж тем более человеку художественного внутреннего устройства и профессиональной художественной деятельности. Откуда эта неподражаемая органичность суждений и жизнесуществования?!

Прирожденная художественность его взглядов и его каждодневности поистине потрясают. Ничего «специального», все искренне, трижды искренне (Лев Толстой говорил о трижды искренности, свойственной настоящему писателю), органическое присутствие в пространстве мировой культуры и нежно рыцарская забота о ближнем в каждодневности и всеобщности. Стасову было дано высокое провидческое видение Действительности сквозь Реальность. Он и в Реальности существовал по законам Действительности, и потому, может быть, его «критика» тех или иных личностей и явлений в искусстве, литературе не несла в себе разрушительного «яда», она никого не «отменяла», но утверждала «свое». Стасов не «отрицал», он не «принимал» то или иное явление и ничего себе не «присваивал», когда открывал и пестовал нечто новое и великое в искусстве Отечества и мира.

В художественно-критическом наследии Владимира Васильевича Стасова лучезарно ощущается та «личная нота», которая открывала критику подлинный масштаб, естество и неповторимые черты-особенности его героев.

Его статьи, рецензии, развернутые очерки, публикации документов, открытых им, воспринятых им в подлинном масштабе личности избираемых художников, были не то что навеяны, но импульсированы, вызваны к жизни личным стасовским художественным даром восприятия искусства в целом, художественной индивидуальности как таковой и человеческой природы самого художника, а следовательно, и рождаемого им искусства.

Здесь никак не пройти мимо знаменательной во всех отношениях статьи Стасова по поводу выступлений в Петербурге совсем еще молодого Шаляпина: «Радость безмерная»[75]… Шаляпину 25 лет! Он еще далеко не мировая величина, но Стасов угадал масштаб его дарования:

«Как Сабинин в опере Глинки, я восклицаю: “Радость безмерная!” Великое счастье на нас с неба упало! Новый великий талант народился.

Кто был в зале консерватории вчера, 23 февраля, наверное, никогда, во всю свою жизнь, этого вечера не забудет. Такое было поразительное впечатление. <…> Но во вчерашний вечер словно гром ударил и всех присутствующих ошеломил. И неожиданные красоты оперы («Псковитянка» Римского-Корсакова — А.З.), и неожиданный талант одного из исполнителей поразили и унесли всех присутствующих…» (*Стасов* 1952).

В Шаляпине Стасов увидел, расслышал, разглядел не только и не просто уникальную певческую индивидуальность в ее возможном развитии. Он воспринял Шаляпина реально символически, возведя шаляпинскую артистическую индивидуальность в символ русского артиста-богатыря, наделенного даром художественного драматизма в пении.

Оперное пение как отдельный род театрального искусства Шаляпин, по мысли Стасова, возвел в некий высший театр, сопрягающий искусство

[75] Стасов В.В. Радость безмерная/Комментарии/В.В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий. – М., "Искусство", 1952. – URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1898_radost_bezmernaya.shtml (обращение 18.02.2025). (Впервые была опубликована в 1898 году, 25 февраля, в №55 издания «Новости и биржевая газета»).

чисто драматическое и чисто вокальное в нечто совсем иное, в драматическое пение. У Шаляпина собственно пение рождается не условностью данного подвида сценического искусства, но как «музыка речи», как слово, вырвавшееся в распев, и исповедальность на вершине артистизма.

Все это восчувствовал уже в молодом Шаляпине на далекое будущее Владимир Васильевич Стасов. С Шаляпиным они искренне сошлись потом по жизни, общались, дружили. 1902 г. Стасов писал Л.Н. Толстому о Ф.И. Шаляпине: «Из всех художников, что у нас теперь есть, — живописцев, скульпторов, музыкантов — он, мне кажется, самый сильный, самый крепкий и полный, самый необыкновенный!.. И талант у него громадный, да на придачу такая ненависть и презрение ко всему скверному и фальшивому в искусстве, как вряд ли у кого еще… А без этой священной, непримиримой ненависти и вражды ко всему ложному и мерзкому нет настоящей любви к тому, что правдиво и хорошо»[76] (*Стасов* 1952).

И еще из письма Стасова Репину от 6 сентября 1905 года (*Стасов* 1952). «Какие чудные, несравненные вещи западного творчества он исполняет со всею громадною своею гениальностью, но тут же рядом, что он выносит на свет из нашего собственного творческого арсенала! Какой же иностранец, самый гениальный, способен это понять и сделать! Вот я и торжествую, и праздную за нашу землю и за наших людей»[77].

И Шаляпин отвечал Стасову самой искренней любовью. Книгу свою «Страницы из моей жизни» Федор Иванович завершает пространным описанием первой встречи со Стасовым:

«…Великим постом 98-го года Опера Мамонтова переехала в Петербург, в театр консерватории, невыгодный для артистов в смысле акустическом, а также и для публики <…> Тем не менее спектакли шли с большим и все возрастающим успехом»[78].

[76] Там же.
[77] Там же.
[78] Шаляпин Федор. Страницы из моей жизни. – URL: https://thelib.ru/books/shalyapin_fedor/stranicy_iz_moey_zhizni-read-12.html (обращение 10.03.2025).

Стасов обладал особым типом энергии — энергией «восприятия». Это нечто иное, нежели «профессиональное рассматривание» с последующим «выходом» в оценочный ряд.

Святослав Рихтер в своих блистательно написанных воспоминаниях о Сергее Прокофьеве высказал архиважное аналитическое наблюдение: Рихтер пишет, что Прокофьев сам творил энергию. И Стасов сам творил энергию. Его энергия собирала вокруг критика удивительно талантливых людей. Эти люди несли в себе недюжинные, а то и великие таланты. Но кто-то должен был их «воспринять», открыть для себя и ввести в историю искусства. Этот кто-то Владимир Стасов.

Его «энергия восприятия» была рождена высочайшей аналитической культурой и высокой любовью к творцу-художнику во всей исторической ретроспективе, перспективе, и мгновениях, и равнонаправленных тенденциях дня текущего.

В Стасове жила художественная стихия необычайных сплавов из человеческих и чисто художественных драгоценностей. Оказываясь в поле его зрения и восприятия, искусство обретало свое значение, напечатленное в слове.

Русская литература в лице и образе Владимира Стасова обрела великого писателя об искусстве и особого смело проницательного ученого-художника в мире художественных наук. В творчестве и творческом облике Владимира Стасова нашла себя личностная справедливость и объективность взгляда на художественный процесс в России и мире.

Можно многое говорить и писать о субъективном начале в искусстве. Точнее, говорить о личностном начале в искусстве. Но личностное начало не всегда и отнюдь не всенепременно сводится к субъективным оценочным критериям. Есть и критерии объективные, но ощутить их и высказать вслух дано личности, особенно устроенной, как Владимир Стасов.

В известной книге записей разговоров Эккермана с Гете находим такое суждение великого поэта: «Тот, кто хочет обладать ясным стилем, должен прежде всего позаботиться, чтобы ясность царила в его душе, если

же ты избираешь величественный стиль, то величие должно быть присуще твоей натуре»[79].

Владимир Васильевич Стасов был человеком необычайной внутренней скромности, но величие жило в его душе и жаждало подтверждений в облике реальных, подлинных созданий искусства и их творцов. Он их и находил под стать величию своей души и, как поддерживают нас уже состоявшиеся личностные истории, практически не ошибался.

Стасовская интуиция поистине уникальна и удивительна, избирательна и точна, непредвзята и непредсказуема. Он обожал Шопена, как и его друг Балакирев. Странно, не сосредоточился специально на Рахманинове, но вдруг открыл для себя Скрябина, в ту пору еще далеко не открытого. Он не только угадал гений и масштаб Мусоргского, он служил ему до последней минуты короткой жизни Модеста Петровича, заказал Репину портрет Мусоргского, перед которым мы все сегодня коленопреклоненно изживаем судьбу отечественного искусства.

Стасов боготворил Глинку, написал ценнейшую биографию Глинки, ратовал за памятник ему в Петербурге и сетовал уже в последний год своей жизни, что не лучший, по его мнению, проект был избран и в итоге установлен.

Художественная любвеобильность Стасова шла от его «энергии восприятия» — интенсивной, океанического подчас размаха, но при всем том направленно избирательной: ничто талантливое не было им отвергнуто просто так, по вкусовым ощущениям минуты. ОН НЕ ПРИНИМАЛ «СВЕРТЫВАНИЯ» МАСШТАБОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ИСКУССТВА К ЛЮДЯМ.

Понятие «народ» в рассуждениях об искусстве звучало для него символически! Пылкий природный демократизм Стасова жил (в его сознании) в искусстве и литературе, если угодно, «идейно», но еще прежде

[79] Эккерман Иоганн/ Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – Ереван, «Айастан», 1988. – С. 117. –
URL: https://vikent.ru/enc/4422/

того —в художественном обращении К ЛЮДЯМ, множеству людей разных сословий, разных граней воспитания и образования, но сопряженным в единении духа и историческом сознании, приверженном высокому чувству «Отечества».

Отсюда все сложности и тонкости отношений Стасова с «Миром искусства» и новейшими тенденциями XX века, сузившими адрес своего творчества, возведя личностные проявления в произведениях того или иного рода в ранг «независимости» от большой аудитории в поисках «аудитории ценителей».

Выдающийся русский хоровой деятель и исследователь древнерусского певческого искусства Степан Васильевич Смоленский (1848–1909 гг.) говорил о некоем ***«чувстве беспочвенности»*** в современном ему композиторском творчестве.

Это глубокая мысль.

«Чувство беспочвенности», «свободы» от внутренней поглощенности природностью своего таланта, причастности его к исторической народной жизни в большой степени восторжествовало в искусстве XX столетия и далее — ради придуманной «глобальности», желания повсеместной известности и славы, успеха (включая материальный успех), желания нравиться всем и повсюду. На чье-то безвестное чужое попечение осталось изначальное и, может быть, единственное, что мог бы прибавить к общемировому художественному пространству ты и только ты.

Владимиру Стасову «чувство беспочвенности» было неведомо. С высоты вдохновляющего национального чувства чутко внимал он ***мировой одновременности***, которую наблюдал и изучал с любовным вниманием и неподдельным интересом. Отсюда статьи о Гюго и Золя, отсюда бурное удивление всплеском вагнеровских суждений об иудаизме в музыке, отсюда такое почтительное отношение к высказываниям Джона Рескина и неистовая любовь к Шопену и Баху, Листу, Шуману и Берлиозу…

Стасов еще и потому именно явление искусства, а не только притягивающий историческое внимание персонаж в искусстве, что для нас важны и поучительны его суждения и деяния в их целостности. Для нас

важны и поучительны не только стасовские апологии, большинство из которых обрели историческую пророческую правомерность, но также и «неприятия» Стасова-критика и неповторимого деятеля отечественной культуры. Стасовские «неприятия» всегда искренни и никогда не злонамеренны в отношении исследуемых, критически рассматриваемых созданий, процессов, людей в искусстве.

Это важно. Важно еще и потому, что оппоненты Стасова все чаще избирали своей «мишенью» личность Владимира Стасова, желая «разделаться» с его взглядами и творческой философией путем «развенчания» образа Автора. Удачи здесь не было и не могло быть. Внутренняя убедительность, весомость, выстраданность стасовских суждений и поступков невольно вызывали уважение (если не понимание) к Стасову даже у самих оппонентов.

Многое можно здесь вспомнить, даже слова Валентина Серова в одном из его интервью о том, что Стасов будто бы «мало разбирается» в искусстве.

Но важнее этих случайных слов созданный Валентином Александровичем Серовым по настоятельному совету Владимира Васильевича Стасова портрет композитора и выдающегося музыкального критика Александра Николаевича Серова, отца художника, которого он потерял в малолетстве.

Таким образом:

— Мысли о Владимире Васильевиче Стасове по прочтении-«перечтении» его живых строк, новооткрытии звучащего в них авторского откровения в новом состоянии души (сегодня открывшегося — не то чтобы совсем заново, но в ином «чувстве чтения») мысли о Стасове непременно включают сегодняшний день в историческое, при том что совсем недалекое в историческом времени «пространство Стасова». Какой бы полемический градус ни ощущался в написанных Стасовым статьях, рецензиях, капитальных искусствоведческих обзорах, научных штудиях и публикациях, — вы всегда органически вовлекаетесь в ход его мыслей, оставаясь как бы в параллельном движении даже не с самой мыслью Стасова (ее вы

воспринимаете «умным сердцем»), но в параллельном движении с его содержательно насыщенным, накаленным пространством личного художественного переживания.

— Речения Стасова, к какому бы условно обозначаемому литературному жанру мы их ни относили (научно-эпическому, критическому, эпистолярному), — это живая мысль, доверенная слову. При этом мысль, рождаемая в миг «объятия» выбранного создания искусства— взглядом, слухом, памятью, документальным прикосновением — столь же импровизационна и оттого правдива чувством, сколь и выношена всей предшествующей моменту культурой познания, размышления в «дыму Отечества» … У Стасова вы не отыщете «сделанных» строк — это дыхание, природное дыхание могучего интеллекта. Это желание понять, явить крупицы истины *контексте художественной одновременности* и личной авторской ответственности за добытое искренним профессиональным поиском. Стасов совершенно свободен от желания заявить себя «верховным судией». Он голос людей, уповающих на искусство и художника как на посланца свыше, как на того, кто не оттолкнет высокомерием и тем паче презрением «знатока» к неким тем, кому высокое искусство изначально и навсегда закрыто.

— В размышлениях о явлении искусства в лице Владимира Стасова мы неизменно возвращаемся к ощущению и осмыслению ***природности, стихийности***, и при этом какой-то особенной культурной масштабности этого явления, рожденного, кажется, самой природой искусства.

Какая-то деятельная доброта, поселенная в нем тайной рождения и волей Господа, вела Стасова по жизни с удивляющей смелостью, художественной свободой сознания и эффектом устойчивости в убеждениях, отношении к людям и отношениях с людьми. Стасовская деятельная доброта не изменяла ему ив неприятии тех или иных явлений искусства и жизни или черт характера той или иной по-своему замечательной личности в искусстве, доброта и забота о человеке, оказавшемся в пространстве Стасова.

— Примеров здесь множество, и один из самых светлых примеров — отношения Владимира Васильевича Стасова с поэтом Самуилом

Яковлевичем Маршаком. Выше, и уже не раз, я упоминал имя Маршака в контексте стасовского влияния на жизнь художественной среды его времени. Сейчас лишь несколько документально-поэтических свидетельств этой дивной истории с угадыванием незаурядного литературного таланта четырнадцатилетнего еврейского мальчика из Острогожской гимназии близ Воронежа. Нельзя и представить себе, как сложилась бы жизнь и судьба этого юноши, если бы в один прекрасный день 1902 года господин Великий случай, а конкретно известный петербургский еврейский деятель барон Давид Гинцбург не привез мальчика на дачу к Стасову в Старожиловку под Петербургом, где Владимир Васильевич нанимал на лето дом Безрукова, куда съезжалось к нему множество художественного народа.

— Работы Владимира Васильевича Стасова, его идеи, формулы, отдельные строки содержат в себе очень часто не только конкретное суждение, но и некое обобщение. И если конкретное суждение может вызвать то или иное отношение читателя, существующего в несколько ином времени и иной среде, включая художественную среду, то обобщение, из которого вырастает конкретное наблюдение, в том числе оценочного свойства, обретает значение само по себе, полнится неким отдельным содержанием. Собственные выводы из такого обобщения могут простираться в самых неожиданных направлениях и находить для своего подтверждения самые неожиданные факты и поводы.

Что здесь важно: Стасов и в начале XX века по-прежнему чутко воспринимает новые значительные

таланты в русском искусстве. Он включает строки о них в свой обзор искусства XIX века. Он длит в себе свой XIX век в открывшемся ему веке XX. Время для Стасова — единый творческий процесс, календарные разделения, конечно же, не отвергаются, но и не воспринимаются сугубо разделительно. Глинкинская премия Скрябину — это и новый знак любви к великому Глинке, но также знак неизменного присутствия Глинки в жизни русской музыки, продолжающей являть миру и людям новые великие таланты.

Талант и влияние таланта на мир «подводный» и «надводный», на мир реальный Стасов прослеживал с редкостным универсализмом взгляда и слуха, с поразительной способностью прИникнуть к творению художника своей эпохи или эпохи, ставшей «своей», прИникнуть и расслышать нечто, лишь ему доверенное или доверившееся.

Как художник — в мыслях, взгляде, звуке, слове, жизнеощущении — Владимир Васильевич заключал в себе людей и времена, что будто сами шли к нему, «притягивались» магнитом его души, чтобы запечатлеться и сохраниться в его слове написанном и слове сказанном.

Понимающие друзья наградили его именем «Бах», ибо Иоганн Себастьян Бах в обыденном сознании — символ человеческого расслышания навсегда живой вечности.

Люди-художники, их создания, восчувствие неотвратимого влияния на окружающее и окружающих всего некогда сотворенного стало художественным содержанием и загадочным смыслом жизни Владимира Стасова, стало ЯВЛЕНИЕМ ИСКУССТВА по имени Владимир Стасов

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В материалах настоящего труда представлены результаты многолетней деятельности автора в сфере художественной критики, опубликованные в более пятистах публикаций, многие из которых представлены в докладах на художественных форумах и мероприятиях, и которые на личностном уровне позволили восчувствовать близость ушедшей эпохи и внутреннее родство с ушедшими людьми, критиками, деятелями искусства, художниками, писателями, музыкантами.

Результаты настоящего исследования в соответствии с гипотезой настоящего труда касаются, прежде всего рассмотрения роли отечественной художественной критики в определении уникальности объекта – художественного произведения, отражающего поворот отечественной культуры на исходе Нового времени, продолженного в веке двадцатом и вплоть до настоящего периода. Это позволяет понять принципы субъективного понимания объективных законов развития русской цивилизации, в которой идея сложных творческих интенций рождалась в озарении мастеров искусств, сплавленных со свободной волей художника и критика в отношении судеб отечественной культуры.

1. В русском варианте исторического делания культуры важно отметить соборный код художественного существования, когда искусство не теряет персональной субъективной оценки, но оплодотворенное авторскою волею художника и критика возвышает духовные доминанты общей национальной перспективы искусства. Именно соборно-индивидуальное основание русской художественной жизни важно понять через разумение величия культуры как художественно-критического зеркала, что укрепляет перспективу достоверной оценки достижений современного искусства. Так возможно построение новой эмпирической практики исследований, основанной на следующих факторах искусствознания:

— научном ракурсе проблемы «художественность художественной критики» как методологическом аспекте создаваемого «критического

произведения» в масштабе широкого подхода, когда под художественной критикой понимается критика общего художественного процесса;

— идее целостности искусства в его телеологической причинности, что возможно раскрыть только на основании исследования причин и функций единства личности критика-художника и критика теоретика, как «феноменов духовной воли»;

— названные два фактора искусствознания необходимы для оценки отечественного искусствоведения на принципиально новой основе: решения культурологической дилеммы «о назначении искусства в России»;

— квинтэссенция результата трансформации метода исследования может быть оценена только в фактографическом материале творцов искусства, осознающих себя в масштабе происходящих изменений и одновременно способных к объективной авторской оценке своего творчества, и эта авторская позиция излагается в авторской интерпретации «критик, как явление искусства», рассмотренной на основе феномена В.В. Стасова, как ключевой фигуры финала своей эпохи и как своеобразной матрицы для раскрытия темы субъектности искусства XX – начала XXI века.

2. Решение задачи обоснования тенденции художественно-исторической специфики критической мысли в структуре ее телеологических значений и самоопределения художественной критики в специфике художественно-образных интерпретаций предполагало раскрытие идеи целостности культуры. Это было связано с оценкой художественно-творческого опыта как материала суждений в его объективной беспристрастности при осмыслении связи художественной критики и культурного процесса в ракурсе современного историко-культурного состояния бытия. Понятие «современный культурный процесс» относится не просто к текущему временному периоду, но к жизненной реальности так таковой, к состоянию духовного переживания. Эта особенность обусловлена не временными параметрами истории, а природой самого человека как звена культуры, которое в границах культурного национального архетипа способно к порождению смыслов художественного события независимо от исторического времени — как «коммуникативной системы». И важно

отметить, что это касается в первую очередь искусствоведения, которое работает с объектами разных исторических эпох, но понимает их как феномены образного переживания сегодня, то есть не вчера или завтра, а теперь и сейчас, ибо такова вообще суть нашего сознания и восприятия. Для оценки актуальных программ автором проводится идея общественного культурного состояния, которое невозможно вне рассмотрения идей перестроечного времени и что невозможно в принципе вне тем государствообразующих факторов культуры.

В этих условиях актуализируется тема «самоопределения художественной критики» и связанных с ней проблемы «художественности художественной критики», для раскрытия которой автор привлекает опыт своего общения в существующих жизненных обстоятельствах с крупными личностями в сфере искусства и на основе этого в развернутом виде дает оценку темы «художественность» как сущностного качества и признака высокой профессиональной цели, в ее внутренней чистоте, лиризме и особой доверительности профессионалов с публикой. Художественно-критическая цель предполагает охват системных обстоятельств художественной практики, деятельности институций, диалогическое взаимодействие в культурном пространстве в отношении тезиса «о назначении искусства в России» и основных феноменов художественно-критической мысли в художественной среде, и понимания национальной сопряженности культурной жизни.

3. Для раскрытия значимости институциональной основы художественно-критической части искусствоведения как пример взята центральная художественная институция — Российская академия художеств, сочетающая в себе академический потенциал под углом его художественно-творческого и научного содержания (цеховой тайны), как основополагающего начала современного художественного процесса в России. Отобранный материал для анализа проблемы обусловлен основными направлениями и особенностями художественной политики в стране, которая анализируется на материале выработанных обобществленных позиций членов Академии, интерпретации художественных приоритетов руководства

РАХ, также научных приоритетов НИИ изобразительного искусства, проводимых художественных выставок как примера творческой позиции и художественной сомасштабности искусства и жизни в материалах не только изобразительного, но также других направлений. Значимыми событиями отечественной художественной истории явились выставочные события в период «Оттепели». Потенциал и исторический опыт крупнейшей академической институции в сфере академического изобразительного искусства, архитектурного делания, интерпретации искусствоведческих диалогов и точек зрения на проблемы искусства позволяют определить пути формирования художественно-критической мысли.

4. Особая роль художественно-критического понимания творческих перспектив в вопросах эстетизации среды принадлежит вопросам критической оценки архитектурного наследия в его соподчиненности великим достижениям мирового искусства. Обращение к одному из разделов этой проблемы в ее общественной согласованности представлено в теме «Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР». Время отечественной архитектуры парадоксально разрывом идейных перспектив высоких форм, составляющих, с одной стороны, потенциал мировоззренческих поисков, которые легли в основание развития мировой архитектуры в мире в XX веке, а с другой вынужденная из-за войн и стремительного формирования индустриального уклада технологическая унификация породила серое пространство геометрических объемов, не предполагающих поэтических перспектив в творчестве архитектора. Именно этот разрыв стал фактически проблемой для обсуждения на Всесоюзном съезде архитекторов, ставшим, на мой взгляд, самым интересным и серьезным, глубоким и откровенным в своей острокритической и одновременно созидательной устремленности — среди всех съездов наших творческих союзов в эпоху перестройки, гласности и демократизации всех областей жизни СССР после XXVII съезда партии.

Реальное соприкосновение с жизнью, личное общение архитекторов с жизнью и делает их искусство предельно реалистическим. В этом и счастье архитекторов, и их драма, поскольку творчество в области архитектуры, как

ни в какой другой области современной культуры, оказалось в сложно зависимом и часто незащищенном положении от строительной индустрии, уровня технической и научной мысли в области строительства, от состояния экономики страны, от социальных задач, решаемых сегодня, наконец, и часто в первую очередь, — от вкуса — далеко не всегда совершенного — заказчиков, от прямого произвола со стороны лиц, обладающих властью, распоряжающихся материальными средствами. И как при этом доподлинно воплотить в материале художественную мысль архитектора?

Эта проблема со всей очевидностью предстает перед нами и раскрывается в идее спасительной миссии архитектора для будущего. Выбранные тематические направления характеризуются на основании связей личностного потенциала участников архитектурного будущего, анализа общественного обсуждения в развитии архитектуры, классических достижений ее вершин в творчестве архитекторов и отечественных школ, формирование научного контента в теме «Прошлое и будущее классической архитектуры». Также автор полагает важнейшим обстоятельством архитектурного процесса понимание его в контексте культурной мысли. Только в этом случае архитектура в пространстве общественного договора имеет шанс крупного разворота в реализации своего огромного потенциала.

5. Институциональные установки Российской академии художеств важно понимать с точки зрения художественно-стилистического потенциала, который автор счел возможным обозначить проблемой «личного переживания как универсального пути художественного критика». Материалом послужили, в частности вопросы стиля художника в отношении художественно-критического витка символизма и неосимволизма. Символизм рассматривается как *константа художественности*, перспектива чего оценивается также в отношении последующих форм в виде — неосимволизма, раскрываемая на основе некоторых феноменов в живописи, как олицетворения художественной красоты в категориях художественной практики и подходов к понятию. Этому соответствуют также тема характеристик соотношения субъектности и экзистенциальности художественной критики в отечественной культуре. Тема предполагает

продолжение ее раскрытия в ракурсе личных переживаний как своего рода универсального пути художественного критика в вопросах раскрытия стиля. Также важно освободиться от излишней зависимости подходов и выводов в искусстве от сугубо личных взаимоотношений, сиюминутных настроений, политических тенденций, «партийных», групповых пристрастий. Это особенно актуально на новом этапе нашего развития, так как остается опасность возбуждения настроений взаимного непонимания.

6. Вершиной темы художественной критики в проведенном исследовании автор полагает важность раскрытия роли гения русской культуры — феномена Владимира Владимировича Стасова «как явления искусства», оказавшего ни с чем не сравнимое влияние на развитие отечественного и мирового искусства, своею способностью исследовать в междисциплинарной сопряженности искусства в целом, что позволяет рассмотреть личность критика как событие, которому принадлежит историческая честь первым до конца осознать, и провозгласить, и утвердить в сознании современников истины и форму художественно-творческого существования. И в этом отношении В.В. Стасов дает пример удивительной морали, которую он исповедовал естественно и органично.

Владимир Васильевич всей своею жизнью и творчества явственно и покоряюще убедительно встает со страниц своей критики, истинно художественной, поэтической (даже в полемическом взлете), афористически научной и живописной, насквозь образной. Стасов — это великий художественный критик, которому открылись и искусство изобразительное, и музыка, и литература, археология, библиотечное дело… Стасова видишь, ощущаешь его присутствие едва ли не в каждый миг, на каждом зигзаге живого существования нашей и не нашей художественной среды, нашей и не нашей «культурной жизни». Стасов — это писатель об искусстве! Большой русский писатель об искусстве.

ЛИТЕРАТУРА И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Агратина Е.Е. Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII — первой половины XVIII в. // Философия, социология, искусствоведение. – 2022, №3. – С. 147-165.
2. Алексеева Т.В. А. Венецианов и его школа. – М., 1980.
3. Альфонсов В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – М.-Л., 1966.
4. Анненский И.Ф. Книга отражений. – М., 1979.
5. Антокольский М.М., его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В.В. Стасова. – Спб. – М., 1905.
6. Антюферова И.Н. Эстетические и литературные взгляды молодого Успенского // Ученые записки Куйбышевского пед. ин-та», 1960, вып. 30. – С. 251-268.
7. Арутюнян Ю. Современная художественная критика: суждение и интерпретация // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. – Спб., 2017.
8. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. – Л.-М., 1966.
9. Асмус В. Философия и эстетика русского символизма // «Литературное наследство», т. 27-28. – М., 1937.
10. Ацаркина Э. К.П. Брюллов. Жизнь и творчество. (Глава 12. Брюллов в оценке потомков). – М., 1963.
11. Бажанова В.А. В.Г. Белинский о специфике искусства. «Ученые записки Казан. Ун-та», 1957, т. 117, № 8. – С. 127 – 147.
12. Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. – М., 1953.
13. Базен Жермен. История истории искусства. От Вазари до наших дней. (Перевод с франц.) – М., 1995. (Раздел «Рождение художественной критики»).

14. Балуев С.М. Критика изобразительного искусства 1840–1880-х гг. в становлении русской художественной школы. – Спб.: ООО «Книжный ом», 2013. – 176 с.
15. Барабанов Е. К критике критики // Художественный журнал (ХЖ). 2003. № 48/49:
16. Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. Кн. 1 – 22. СПб, 1888 – 1910.
17. Белинкис Я.С. О взаимосвязи искусства и критики в историко-литературном
18. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Тт. 1 – 13, – М., 1953 – 1959.
19. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика, в 2-х томах. – М., 1959.
20. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика. 1994. – С. 43.
21. Белый А. Символизм. – М., 1910.
22. Бельчиков Н. П.В. Анненков, А.В. Дружинин и С.С. Дудышкин / В кн.: Очерки по истории русской критики, т. 1. – М.-Л., 1929. – С. 263-304.
23. Бельчиков Н.Ф. Д.И. Писарев — критик и его эстетические взгляды // «Известия Академии наук СССР». Отделение литературы и языка. – М., 1941, № 1. – С. 22-45.
24. Белявский Н. Гаршин и передвижники // Искусство № 1/1939. – М.-Л., 1939. – С. 103-111.
25. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. – СПб., 1912. – Ч. 1, Вып. 13. – 112 с.
26. Бенуа А.Н. Александр Бенуа размышляет... / Подгот. изд., вступит. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. — Москва: Советский художник, 1968. — 749 с., 49 л. илл., портр.
27. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». – Л., 1928.
28. Бенуа Александр. Мои воспоминания. В пяти книгах. Изд. 2-е, дополн. – М., 1990.
29. Бенуа Александр. Художественные письма. 1930 – 1936. – М., 1997.

30. Бердяев Н. А. Самопознание / Русский культурный ренессанс начала XX века. Глава 6. Встречи с людьми. 1949. – URL: https://kartaslov.ru/русская классика/Бердяев Н.А/Самопознание/13
31. Бердяев Н.А. С. Хомяков. – М., «Путь», 1912, VIII.
32. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyaev/filosofija-svobodnogo-duha/ (дата обращения: 01.02.2024).
33. Бернштейн Б.М. История искусств и художественная критика // Советское искусствознание (73). – М., 1974.
34. Бернштейн Б.М. О методологии критики // ДИ СССР», 1977, № 5. – С. 26.
35. Бернштейн Б.М. Пигмалион наизнанку: к истории становления мира искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 219 с.
36. Беспалова Н.И., Верещагина А.Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины Х1Х века. Очерки. – М., 1979.
37. Билибин И.Я. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – Л., 1970.
38. Блок Александр. Об искусстве. – М., 1980.
39. Бобров Е. Литература и просвещение в России в XIX веке, т. I-IV. – Казань, 1901-1902.
40. Богатов В.В. Н.А. Некрасов об общественной функции искусства. — «Вестник Моск. университета». Экономика, философия, 1962, № 1. – С. 71 — 82.
41. Булгаков Ф.И. В.В. Верещагин и его произведения. – Спб., 1896.
42. Буслаев Ф. О литературе. Исследования. Статьи. – М., 1990.
43. Вазари Джиорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. – М.: Искусство. 1956.
44. Валицкая А.П. Русская эстетика ХУШ века. – М., 1983.
45. Ванслов В.В. Культура и искусство в современном мире // Альманах «Академические тетради» Выпуск 14. Тетрадь вторая. Глобализация и культура. – URL: http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/vanslov.html (18.02.2025).

46. Венгеров С., Толстой Л., Репин И., Горький М., Бем Е., Чечулин Н., Антокольский, Радлов Э. и др. Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову / Сборник воспоминаний. – СПб., 1908. – 580 с.
47. Венецианов А.Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. Составление, вступ. статья и прим. А.В. Корниловой. – Л., 1980.
48. Верещагин В.В. Прогресс в искусстве / Булгаков Ф.И. В.В. Верещагин и его произведения. Изд. 2-е, – Спб., 1905. – С. 133 – 136.
49. Верещагин В.В. Избранные письма. – М., 1981.
50. Верещагина А.Г. Русская художественная критика конца ХУШ – начала Х1Х века. Очерки. – М., 1991.
51. Верещагина А.Г. Русская художественная критика середины – второй половины ХУШ века. Очерки. – М., 1991.
52. Виктор Владимирович Ванслов (1923-2019). – URL: http://www.independent-academy.net/about/members/vanslov.html (обращение 18.02.2025).
53. Волошин Максимилиан. «Средоточье всех путей…» Избранные стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. – М., 1989.
54. Волошин Максимилиан. Лики творчества. – Л., 1988.
55. Волынский А.Л. Русские критики. Литературные очерки. СПб, 1896.
56. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. – Л.-М., 1965.
57. Габричевский А.А. Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
58. Галич А.И. Опыт науки изящного. – Спб., 1825.
59. Гаршин В.М. Сочинения. – М. – Л., 1963.
60. Ге Н.Н. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. Вступ. статья, составление и примечания Н.Ю. Зограф. – М., 1978.
61. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике в 2-х тт. Т. 1. – Спб., 1999.
62. Герцен А.И. Об искусстве. – М., 1954.
63. Гершензон М.О. Исторические записки (о русском обществе). – М., 1910.
64. Глаголь С. и Грабарь И. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. – М., 1913.
65. Глаголь С. Очерк истории искусства в России. – М., 1913.

66. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. – 1952. – С. 56-75. (Впервые – «Комсомольская правда», 23 марта 1957).
67. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Л.-М., 1960.
68. Голубева О.Д. (библиограф) В.В. Стасов / [Рос. нац. б-ка]. — СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. — 168, [13] с. портр.; 14. — (Деятели Российской национальной библиотеки).
69. Гольдштейн С.Н. Комментарии к избранным сочинениям В.В. Стасова. – М.-Л., 1938.
70. Гомберг-Вержбинская Э.П. К вопросу о художественной критике 1900-х годов // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 1, под ред. Н.Н. Калитиной. – Л., 1975.
71. Гордин А.М., Гордин М.А. Александр Блок и русские художники. – Л., 1986.
72. Гофман В. Язык символистов / «Литературное наследство», т. 27-28. – С. 54-105.
73. Грабарь И. Моя жизнь. Автомонография. – М., 1937.
74. Грабарь И. Письма. 1891 – 1917. – М., 1974.
75. Грабарь И. Письма. 1917 – 1941. – М., 1977.
76. Грабарь И. Письма. 1941 – 1960. – М., 1983.
77. Грабарь И. Э. Введение в историю русского искусства / В кн.: История русского искусства. Т. 1. – М., 1909.
78. Грачева С.М. Отечественная художественная критика XX века. Автореф. дисс… д. иск. по спец. 17.00.09 – теория и история искусства. – СПб, 2010. – 44 с.
79. Гуляев Н.А. В.Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени. – Казань, 1961.
80. Гуляев Н.А. Некоторые вопросы истории искусства в сочинениях В.Г. Белинского. Томск, 1957.

81. Гуляев Н.А. Учение Н.Г. Белинского о художественном методе. Томск, 1955.
82. Гутман Л. Искусствоведческие взгляды Белинского. – «Искусство», – М.-Л., 1934, № 3. – С. 175-198.
83. Гутман Л. М.Е. Салтыков – Щедрин и вопросы искусства. – М.-Л., 1939.
84. Декабристы. Эстетика и критика. – М., 1991.
85. Демидова Н. В. «Теория реализма» Д.И. Писарева. Автореф. дисс. канд. философ. наук, Воронеж, 1965.
86. Дмитриева Н.А. Ван Гог и литература / Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 268-289.
87. Дмитриева Н.А. Живое слово критика // Декоративное искусство СССР, 1977, № 6. – С. 28.
88. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений. В 9-ти тт. – М.-Л., 1962.
89. Достоевский Ф.М. Об искусстве. – М., 1973.
90. Драгомирецкая Н.В. Действительность и прекрасное в эстетике Н.Г. Чернышевского//Вопросы философии. – М., 1953, № 4. С. 76 – 88.
91. Древнеегипетская «Книга Мертвых» / Перевод с древнеегипетского, введение и комментарии М.А. Чегодаев. 1910. (репринт. издание: N. Y. AMS Press INC. 1976).
92. Дружинин А.В. Собрание сочинений. Тт. 1-8. СПб, 1865.
93. Дружинин С. Антокольский об искусстве и своем творчестве // Искусство. – М., 1952, № 4. – С. 61-68.
94. Дьяконицын Л.Ф. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца Х1Х – начала ХХ в. – Пермь, 1966.
95. Евгеньев-Максимов В.Е. «Современник» в 40-50-х годах. – Л., 1934.
96. Егоров Б.Ф. «Реальная критика» Н.А. Добролюбова. – «Ученые записки Тартусского ун-та», 1958, вып. 65. Труды по рус. и слав. филологии, №1. – С. 28-42.
97. Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев – критик//Ученые записки Тартусского ун-та, 1960, вып. 98. Труды по рус, и слав. филологии, т. 3. с. 194-246; 1961, вып. 104.
98. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. – Л., 1991.

99. Егоров Б.Ф. М.Л. Михайлов – критик // Ученые записки Тартусского университета», 1961, вып. 104. Труды по рус. и слав. филологии, т. 4. – С. 84-104. Прил.: Библиография прижизненных изданий критических, научных и публицистических статей – М.Л. Михайлова. – С. 98-104. 100.
100. Ельницкий А. Галич Александр Иванович / Русский биографический словарь. Т. 4. – М., 1914. С. 169-175.
101. Ермилова Б. В. Теория и образный мир русского символизма. — М.: Наука, 1989. – 176 с.
102. Ефимов М. Эстетические взгляды Щедрина//Театр. – М.-Л., 1939, № 6. – С. 46-53.
103. Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого. – Л., 1971.
104. Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого. Вып. 1-2. – М., 1926-1927.
105. Жуковский В. А. Эстетика и критика. – М., 1985.
106. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений. Тт. 1-12, 1902.
107. Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4-х томах. – М.-Л., 1959-1960.
108. Западноевропейский рисунок (XV-XX века). — Л.: Аврора, 2011. – 375 с.
109. Золотов А. «Письмо о Рихтере. Годы странствий в облаках вечности»: Стендаль, «Письмо о Моцарте». Монтичелло, 29 августа 1814 года / URL: https://vk.com/@sviatoslav_teofilovich_richter-andrei-zolotov-pismo-o-rihtere-gody-stranstvii-v-oblakah-vec (обращение 07.03.2025).
110. Золотов А. Интервью журналу «Финансовый контроль», № 2002.
111. Золотов А.А Новости МСХ // Газета Московского союза художников, 2016.
112. Золотов А.А Памяти А.В. Толстого (1956-2016). – URL: https://rah.ru/news/detail.php?ID=30695 (обращение 18.02.2025).
113. Золотов А.А. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского «Комсомольская правда», 23 марта 1957 / Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 75-77.

114. Золотов А.А. О коллективной монографии Швидковского Д.О., Есаулова Г.В., Карелина Д.А., Ревзиной Ю.Е., (рецензия для ученого совета НИИ РАХ, 2018) / Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 77-79.
115. Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 520 с.
116. Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 2: – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 576, илл.
117. Золотов А.А. «XXIV Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника». К юбилею президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Том I. Скульптура». – М., 2015.
118. Золотов А.А. Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР // «Вестник», Агентство печати «Новости», 1987.
119. Золотов А.А. БЛИЗ ОПЕРЫ НА РУСТАВЕЛИ Новый музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств в Тбилиси / Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 162-164.
120. Золотов А.А. В орбите культурных миров. Юбилейное издание к 85-летию В.В. Ванслова (1923-2019). – М., 2008.
121. Золотов А.А. Владимир Стасов как явление искусства или академия критики. – М.: Прогресс-Традиция, 2025 (в печати).
122. Золотов А.А. Владимир Стасов как явление искусства / А.А. Золотов. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 27-34.
123. Золотов А.А. Встреча в пути, или Неосимволизм. Художественная практика и подходы к понятию / Символизм: новые ракурсы. Коллективный труд / сост. И.Е. Светлов. – М., 2017. – С. 542-562
124. Золотов А.А. Неосимволизм, или встреча в пути. Художественная практика и подходы к понятию / Золотов А.А. Сад Дебюсси. Часть 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 91-100.

125. Золотов А.А. О художественности художественной критики / Искусство и наука в современном мире: материалы Второй международной конференции РАН и РАХ. К 300-летию М.В. Ломоносова. Санкт-Петербург, 1-4 ноября 2011.
126. Золотов А.А. Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций. – М., Полиграфическая мастерская Столярского, 2019.
127. Золотов А.А. Символизм как константа художественности / Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века» / Сборник статей. Отв. ред. Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. Государственный институт искусствознания. М., 2013. С. 74-85.
128. Золотов А.А. Современный культурный процесс и его осмысление средствами массовой информации (из опыта и личных наблюдений) / Сер. Избр. Лекции ун-та. Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 1988. – 88 с.
129. Золотов А. Феномен Стасова // Музыкальное просвещение. – 2009. № 4.
130. Золотов А.А. Эволюта художественной критики // Terra artis. Изобразительное искусство и архитектура. № 4, 2024. – СПб, СПГХПА им. А.Л. Штиглица. – С. 45-50.
131. Золотов А.А., Кошаев В.Б. К вопросу методологии художественной критики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, том 2, № 4, 2024. – С. 57-68.
132. Золотов А.А. О художественности художественной критики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 1. Часть 1. — С. 13–26.
133. Золотов А.А., Кошаев В.Б. Размышления о научных критериях художественной критики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 1. Часть 1. — С. 27-41.
134. Золотов А.А. Диапазон художника // Сцена, №2 (106)/ 2017. – С.
135. Золотов А.А. Пластические коды современного театра // Сцена №2 (88)/2014.
136. Золотов А.А. Его жизнь в искусстве // Сцена, №3 (149)/ 2024

137. Золотов А.А. Парма. Верди. Додин // Сцена №6 (122)/ 2019.
138. Золотов А.А. Разговор с Чайковским // Сцена, №2 (94)/2015.
139. Золотов А.А. Круглый стол: Приметы времени и проблемы образования // Сцена, №3 (95), 2015.
140. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1820-1932) / Справочник. Составили Д.Я. Северюхин и О.Л. Лейкинд. – СПб, 1992.
141. Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. – Спб., 1888.
142. Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. – М., 1916.
143. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб, 1909.
144. Ильин В.В. Проблемы теории реализма Д.И. Писарева. – «Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та», 1964, № 231. – С. 217 – 234.
145. Ильин В.В. Русская реальная критика переходного периода. Смоленск, 1975.
146. Иовчук М.Т. Горизонты художественной критики//Советское искусствознание. – 74. – М., 1975.
147. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. – 568 с.
148. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. – М., 1966, (Раздел «Россия»). – С. 212-319).
149. История европейского искусствознания. Вторая половина X1X века – начало XX века. 1871-1917. Т. 2. – М., 1969. (Раздел «Россия»). – С. 5-184).
150. История европейского искусствознания. Первая половина X1X века. – М., 1965. (Раздел «Россия». – С. 190-315).
151. История европейского искусствознания. ХУШ век. – М., 1963.
152. История русского искусства. Т. X, ч. 1. – М., 1968.
153. История русской журналистики ХУШ – X1X веков. Под ред. проф. А.В. Западова. – М., 1973.
154. История русской критики. Тт.1-2. – М.-Л., 1958.

155. Каган М. Белинский о соотношении видов и жанров искусства. – «Вопросы литературы», – М., 1961. № 6. – С. 110-123.
156. Каган М.С. Белинский о русской живописи. – «Искусство», 1972, № 1.
157. Каган М.С. Художественная критика и научное изучение искусства// Советское искусствознание. № 1. – М., 1977.
158. Каган М.С. Эстетическое учение Чернышевского. – М.-Л., 1958.
159. Каган М.С. Морфология искусства. – М., 1972.
160. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. — Кемерово, 2012. — 463 с.
161. Казаков Е. Ф. Душа человека XVII-XVIII веков (на материале европейского искусства) // Вестн. КемГУКИ. 2016. № 35. – С. 34-43.
162. Каменский А.А. Апология критики/ А.А. Каменский Вернисажи. – М., 1974.
163. Каменский А.А. Художественная критика в системе искусствознания// Декоративное искусство СССР. 1978, № 6.
164. Каменский З.А. Н.И. Надеждин. Очерк философских и эстетических взглядов (1828 – 36). – М., 1914.
165. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966.
166. Кантор А. Искусствознание и художественная критика / Справочник Единый художественный рейтинг. Вып. 5. – М., 2002. — URL: http://rating.artunion.ru/article20.htm (обращение 16.04.2024).
167. Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. – М.: Искусство, 2013. – 230 с.
168. Карганов А. Чернышевский и Добролюбов о реализме. – М., 1955.
169. Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1960.
170. Карсавин Н.П. Культура Средних веков. – Киев, 1995.
171. Кауфман Р.С. А. Бенуа – художественный критик // Советское искусствознание. – 81, № 1.
172. Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики Х1Х века. – М., 1985.

173. Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. – М., «Искусство», 1990.
174. Кауфман Р.С. Русская и советская художественная критика. С середины Х1Х века до 1941 г. – М., 1978.
175. Керрос Од де. Современное искусство и геополитика. Хроника экономического и культурного доминирования. – М.: Кучково поле, 2022.
176. Кипренский Орест. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – Спб., 1994.
177. Киреевский И.В. Избранные статьи. – М., 1984.
178. Кирпотин В.Я. Н.К. Михайловский / В кн: Кирпотин В.Я. Публицисты и критики. – М.-Л., 1932. – С. 168-176.
179. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. 4. Искусство второй половины Х1Х века. Составил Н.Г. Машковцев. – М.-Л., 1948.
180. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. 3. Искусство первой половины Х1Х века. Составил Н.Г. Машковцев. – М.-Л., 1949.
181. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. П. Искусство ХУШ века. Составил Н. Машковцев. – М., 1950.
182. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. – М., 1964.
183. Ковтун Е. Забытый критик – шестидесятник. – «Искусство», 1955, № 6.
184. Ковтун Е.Ф. А. Иванов и русская критика 50-х годов Х1Х века. – «Искусство», 1958, № 6.
185. Козмин Н.К. Н.И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. – СПб, 1912.
186. Кон И.С. Эстетические воззрения Н.Г.Чернышевского // Вопросы философии. – М., 1950, № 2. – С. 148-168.
187. Константин Коровин вспоминает… – М., 1990.
188. Кормин Н. А. Онтология эстетического. – М.: Наука, 1992. – 117 с.
189. Корнилова А.В. А.Г. Венецианов – художественный критик//Советское искусствознание. – 80, № 1. – М., 1981.
190. Коровин Константин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. – М., 1963.

191. Короленко В.Г. Собр. соч. В 10-ти тт. (Тт. 8-10, Статьи, письма). – М., 1956.
192. Крамской И.Н. Об искусстве. – М., 1960.
193. Крамской И.Н. Письма. Статьи. В 2-х томах. – М., 1965-66.
194. Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры ХУШ века. – М., 1972.
195. Краснобаев Б.И. Русская культура второй полов. ХУП – нач. Х1Х в. – М., 1983.
196. Кукольник Н. Картины русской живописи. – СПб, 1846.
197. Кулешов В.И. История русской критики ХVШ – Х1Х веков. Изд. 2-е. – М., 1978. (Учебник для филологических специальностей).
198. Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. – М., 1941.
199. Лаврецкий А. Литературно-эстетические взгляды Некрасова//Литературное наследство. Т. 49-50. Изд.2-е. – М., 1949. – С. 47-90.
200. Лаврецкий А. Эстетические взгляды русских писателей/Сб. статей, Гослитиздат, 1963.
201. Лавров П.Л. О задачах современной критики. (Письмо провинциала)/«Звенья». Сб. материалов и документов… т.VI. – М.-Л. 1936. – С. 749-788.
202. Лебедев А.К. Стасов и русские художники. – М., 1961.
203. Лев Николаевич Толстой. Дневник. 14 июня 1894.
204. Лемке М. Очерки по истории русской цензуры и журналистики Х1Х столетия. – СПб, 1904.
205. Лившиц М. Русская классическая критика / Собрание сочинений в трех томах. Том III. Москва, 1988. – С. 4-58. – URL: https://studfile.net/preview/9929998/ (обращение 14.02.2025)
206. Литературный процесс и русская журналистика конца Х1Х – начала ХХ века. 1890 – 1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. – М., 1982.
207. Лобанов В.М. Кануны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. – М., 1968.
208. Лобанов В.М. Художественные группировки за последние 25 лет. – М., 1930.

209. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Архангельск, 1980.
210. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Вступ. Статья, составление и примечания А.А. Морозова. – М.-Л., 1965.
211. Ломоносов М.В. Полн. собр. соч., тт. 1-10. – М.-Л., 1952.
212. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – Москва: Искусство, 1975.
213. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975.
214. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (ХУШ – начало Х1Х века). – Спб., 1994.
215. Любимов Л. Искусство Западной Европы. — М.: Просвещ., 2002. — 320 с.
216. Лясковский В. А.С. Хомяков. Его жизнь и сочинения. – М., 1897.
217. Лясковский В. Братья Киреевские. Жизнь и труды их. 1899.
218. Макарова Т.В. Основные направления в русских журналах первой четверти Х1Х века. // Проблемы развития русского искусства. Вып. 6. – Л., 1974.
219. Маковский С. Силуэты русских художников. – М., 1999.
220. Маковский С. Современная скульптура. СПб, 1908.
221. Максимов Д.Е. «Апология символизма» Брюсова и его эстетические взгляды 90-х годов. – «Ученые записки Ленингр. Пед. ин-та им. Покровского», 1940, т. 4, Фак-т языка и лит-ры, вып. 2. – С. 255 – 259.
222. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1, Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 – 1929. – М., 1995. Т. 2,
223. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми тт. Т. 6. Искусство народов СССР XIV – Х1Х вв. – М., 1969.
224. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми тт. Т. 7. Искусство народов СССР Х1Х-ХХ вв. – М., 1970.
225. Мерифилд Э. Критические биографии. Ги Дебор. Ад Маргинем – М.: Пресс. Музей современного искусства «Гараж». 2015.
226. Методологические проблемы художественной критики. – М., 1987.
227. Михайлов М.Л. Избранное. – М., 1979.

228. Михайлов М.Л. Сочинения в трех томах. – М., 1958.
229. Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. – М., 1957.
230. Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. – М.-Л., 1959.
231. Надеждин Н.И. О современном направлении изящных искусств. (Речь, произнесенная в Московском университете). – М., 1833.
232. Нарышкина Н.А. Роль А.И. Герцена в становлении русского искусствознания / «Герценовские чтения», ЛГПИ им. А.И. Герцена, вып. XXIV. – Л., 1971.
233. Нарышкина Н.А. Русская искусствоведческая мысль 40-х годов //Вестник ЛГУ, историческая серия, вып. 1, № 2.
234. Нестеров М.В. Из писем. – Л., 1968.
235. Нечкина В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861-1863. – М., 1973.
236. Николаева Е.П. В.Г. Короленко о сущности и задачах искусства // Ученые записки Сталингр. пед. ин-та, 1955, вып. 6. – С. 98-127.
237. Овсянников М.Ф., Смирнова З.В. Очерки эстетических учений. – М., 1963.
238. Огарев Н.П. Избранные произведения. Тт. 1-2. – М., 1956.
239. Огарев Н.П. Избранные социально-политические и философские произведения. В 2-х тт. – М., 1952.
240. Од де Керрос. Современное искусство и геополитика. Хроника экономического и культурного доминирования. – М.: Кучково поле, 2022.
241. Одиноков В.Г. Эстетические и литературно— критические взгляды Д.И. Писарева. – Новосибирск, 1961.
242. Орлов В. Русские просветители 1790-1800-х годов. – М.,1953.
243. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) / Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. – М., 2000.
244. Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций». – М., Полиграфическая мастерская С. Столярского, 2019.
245. Очерки истории русской культуры второй половины Х1Х века. Под ред. Н.М. Волынкина. – М., 1976.

246. Очерки по истории русской журналистики и критики. Тт. 1-2, – Л., 1950-1965
247. Очерки русской культуры ХУШ века. Ч. 1У. (Художественная культура). – М., 1990.
248. Павлова, А.Ю. Художественная критика: учебное пособие для вузов / А.Ю. Павлова, Н.В. Сколова. – 2-е изд., доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2024. – 133 с..
249. Перов В. Рассказы художника. – М., 1960.
250. Перцов В. Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века. – «Вопросы литературы». – М., 1957, № 2. – С. 50-69.
251. Петров Ю.В. Философия культуры: Труды Томского университета. Т. 272. Сер. Культурологическая. – Томск: ТГУ, 2010. – 252 с.
252. Прокофьев В.Н. Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения / Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. – М.: Советский художник, 1985. – С. 260-287.
253. Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса//Советское искусствознание. – 77, № 2. – М., 1978.
254. Пруст М. Обретённое время / пер. с фр. А. Н. Смирновой. (Т. VII). – СПб.: Амфора, 2001. — 382 с.
255. Пруцков Н.И. Творческий путь Глеба Успенского. – М.-Л., 1958.
256. Пунин Н.Н. Избранные труды. – М., 1976.
257. Пунина И.Н. Русская художественная критика о выставке в 1858 году картины А. Иванова. – «Проблемы развития русского искусства». Вып. 9. – Л., 1977.
258. Радищев А.Н. Избранные философские произведения. Госполитиздат, 1949.
259. Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. – М., 1863.
260. Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине Х1Х века. – М., 1991.
261. Репин И.Е. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. СПб, 1901.

262. Репин И.Е. Далекое близкое. – М., 1964.
263. Репин И.Е. Избранные письма в двух томах. 1867 – 11930. – М., 1969.
264. Репин И.Е. Об искусстве. – М., 1960.
265. Репин И.Е. Письма. И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка. Т. 1. 1871 – 1876. – М. – Л., 1948. Т. 2. 1877 – 1894. – М. – Л., 1949.
266. Репин И.Е. Письма. И.Е. Репин и И.Н. Крамской. Переписка. – М.-Л., 1949.
267. Репин И.Е. Письма. Переписка с П.М. Третьяковым. – М.-Л., 1946.
268. Репин И.Е. Письма. Письма к художникам и художественным деятелям. – М., 1952.
269. Рерих Н.К. Избранное. – М., 1979.
270. Розанов В.В. Среди художников. – М., 1994.
271. Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Большевистские и общедемократические издания. – М., 1984.
272. Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. – М., 1984.
273. Русская периодическая печать. 1702-1894. – М., 1959.
274. Русская прогрессивная художественная критика второй половины X1X – начала XX. Хрестоматия / Под ред. В.В. Ванслова. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 864 с.
275. Русская художественная культура конца X1X – начала XX века, ч. 2. – М., 1969.
276. Русская художественная культура конца X1X – начала XX века. Кн. 4. – М., 1980.
277. Русские писатели об изобразительном искусстве. – М., 1976.
278. Русские писатели. X1X век. Биобиблиографический словарь. Тт. 1-2. 2-е изд. – М., 1996.
279. Русские эстетические трактаты первой трети X1X века. Тт. 1-2. – М., 1974.
280. Садовской Б. О старой и новой критике. «Весы», 1905, № 9-10.
281. Салеев В. Художественная критика как феномен культуры//Южное сияние. 2018, № 4(28). – RL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=23777 (дата обращения: 05. 02.2025).

282. Салтыков-Щедрин М.Е. О литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма. – М., 1953.
283. Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов Х1Х века. – М., 1973.
284. Сахарова Е. В. В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. Письма, дневники, воспоминания. – М., 1964.
285. Сахарова Е. В.Д. Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. – М.-Л., 1948.
286. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах. – М., 1982.
287. Серов Валентин в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Тт. 1-2. – Л., 1971.
288. Серов Валентин в переписке, документах и интервью. Т. 1. – Л., 1985. Т.2. – Л., 1989.
289. Сильвестр Щедрин. Письма/Сост. и автор вст. статьи Э.Н. Ацаркина. Тт. 1-2. – М.,1978.
290. Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века» / Сборник статей. Отв. ред. Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. Государственный институт искусствознания. – М., 2013. – 464 с.
291. Смирнова З.В. Вопросы художественного творчества в эстетике русских революционных демократов. – М., 1958.
292. Собко Н.П. Что представляли собой русские художественные журналы 1807-1897 гг. Журнал «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1.
293. Соболев В. Периодическая печать в России в начале XIX века и журналистика декабристов. Лекции. – М., 1952.
294. Соколов А.Н. Эстетические взгляды и художественное творчество декабристов / В кн.: Соколов А.Н. От романтизма к реализму. – М., 1957. – С. 52 – 84.
295. Сорокин Ю.С. К истории термина «реализм» в русской критике. – «Известия Академии наук СССР». Отделение литературы и языка, т. 16, вып. 311. – М., 1957.

296. Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX в. – М.: Ад Маргинем Пресс. Музей современного искусства «Гараж», 2021.
297. Стасов В. Н.Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка. – М., 1904.
298. Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. Живопись, Скульптура. Музыка. – М., 1952.
299. Стасов В.В. Избранные сочинения. В 2-х тт. – М. -– Л., 1937.
300. Стасов В.В. Искусство XIX века / Собрание сочинений. Том IV. – С.-Петербург. 1906.
301. Стасов В. В. Радость безмерная / В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий. – М., «Искусство», 1952.
302. Стасов В.В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. Т. 1. – М., 1952.
303. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. – М., 1988.
304. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже X1X – XX веков. – М., 1970.
305. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. – М., 1976.
306. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины X1X века. – М., 1991.
307. Ступин С. Ars criticae, или жизнь в искусстве // СЦЕНА №1 (135) / 2022. – С. 61-63.
308. Ступин С.С. Искусство как репрезентация экзистенциального. Автореф. дисс. … д.иск. по спец. 05.10.1. – Саранск, 2024.
309. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869-1899. Письма, документы. Тт. 1-2. – М., 1987.
310. Толстой Л.Н. Об искусстве и литературе. Т. 1-2. – М., 1958.
311. Томсон О.И. Художественная критика: современные аспекты // Academia. 2023. № 3. – С. 294−301.
312. Тростников В.Н. Литературно-критические взгляды Н.В. Шелгунова. (1859 – 1866//Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та. – М., 1961, № 160. – С. 221-232.

313. Тростников В.Н. Литературно-критические взгляды Н.В. Шелгунова. (1859 – 1866//Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та. – М., 1961, № 160. – С. 221-232.
314. Трофимов П. С. Основные закономерности исторического развития искусства (историко-социологические очерки). — М.: Искусство, 2000. – 239 с.
315. Трубецкой Б.А. Эстетические взгляды П.Н. Ткачеева. (Из истории публицистики и лит. критики 70-х гг. XIX в.) //Ученые записки Кишинев. ун-та, 1959, т. 37. – С. 31-38.
316. Тугендхольд Я.А. Избранные статьи. – М., 1987.
317. Тургенев И. С. С кем спорить (Стихотворения в прозе) Произведения в 12 томах / Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. — М.: Наука, 1982. — Т. 10. Повести и рассказы. 1881—1883, 1878—1883. Произведения разных годов. — С. 180-181.
318. Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики ХУШ-Х1Х веков. Франция. Англия. Германия. – М., 1987.
319. Турчин В.С. Орест Кипренский. – М., 1980.
320. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети Х1Х столетия. Очерки. – М., 1981.
321. Тэн И. Философия искусства. — М.: Республика, 2006. — 351 с.
322. Университет для России. Взгляд на историю культуры ХУШ столетия. – М., 1997.
323. Усакина Т.И. Чернышевский и Валериан Майков. – В кн.: Н.Г. Чернышевский, Статьи, исследования и материалы. Т. 3, Саратов, 1962. – С. 6-22.
324. Федоров-Давыдов А.А. Реализм в русской живописи XIX века. – М., 1933.
325. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. – М., 1929.
326. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. – М., 1975.
327. Федунов В.П. Эстетические взгляды Н.А. Некрасова // Ученые записки Краснодарского пед. ин-та, 1958, вып. 23.

328. Франк С.Л. Предмет знания. Душа человека. — СПб.: Наука, 1995. — 655 с.
329. Хроника журнала «Мир искусства». СПб, 1903-1904.
330. Художественная критика и научное изучение искусства// Советское искусствознание. № 1. – М., 1977.
331. Церетели З.К. О Викторе Владимировиче Ванслове. – URL: http://www.independent-academy.net/about/members/vanslov_zereteli.html (обращение 18.02.2025).
332. Чекалевский П. Рассуждения о свободных художествах с описанием произведений российских художников. – СПб, 1792.
333. Чесноков Д.И. А.С. Хомяков//Ученые записки Свердловского пед. института, вып. 2. – Свердловск, 1939.
334. Чубинский В.В. М.А. Антонович. Очерк жизни и публицистической деятельности. – Л., 1961.
335. Шварцман К.А. Эстетические взгляды М. Е. Салтыкова-Щедрина//Сб. трудов Моск. заочн. полиграф. ин-та, 1958, вып. 6. С.103 – 119.
336. Швейцер Альберт. Культура и критика /Перевод с немецкого Н.А. Захарченко и Г.В. Колшанского. Общая редакция и предисловие проф. В.А. Карпушина. – М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
337. Швидковский Д.О., Есаулов Г.В., Карелин Д.А., Ревзина Ю.Е. Прошлое и будущее классической архитектуры / отв. ред. Куликова И.Б. – М.: «Архитектура: С», 2017. – 528 с.
338. Шевырев С.П. Очерк истории живописи. (Составлен из 4-х публичных лекций). – М., 1852.
339. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, Сиб. изд. фирма, 1993. – 592 с.
340. Щедрин С. Письма из Италии. – М.-Л., 1933.
341. Щербина В.Р. Революционно-демократическая критика и современность: Белинский, Чернышевский, Добролюбов. – М., 1980.
342. Щипанов И.Я. Философские воззрения М.А. Антоновича/Сб. статей: Из истории русской философии. – М., 1952. – С. 467-49.

343. Щукина Т.С. Критика и художественный процесс//Советское искусствознание. – 75. – М., 1976.
344. Эткинд М. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца Х1Х – начала ХХ века. – Л., 1989.
345. Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С.М. Даниэля. [Переиздание 1930-го года.] – СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с. («Художник и знаток»).
346. Эфрос А.М. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. – М., 1979.
347. Ямпольский И. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859-1873). – М., 1964.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Личностное измерение в диалогах об искусстве и созидании российской художественной будущности

В приложении опубликованы некоторые материалы по результатам бесед автора и интервью, проведенные в разные годы и по разным событиям, с выдающимися деятелями искусства и культуры в обсуждении художественных вопросов в идее целостного охвата направлений, прямо или косвенно определяющих высокий звук духовных истин в отечественной культуре и поисков их современного слышания.

1. О критике и не только

Современное бытование художественной критики: диалог главного редактора альманаха «Панорама искусств», Почетного академика Российской академии художеств, искусствоведа Ольги Владимировны Костиной с академиком, Вице-президентом РАХ профессором Андреем Андреевичем Золотовым

От редакции «Панорамы искусств»:
Андрей Андреевич Золотов — академик Российской академии художеств, известный искусствовед, художественный критик, заслуженный деятель искусств, профессор. Человек универсальной одаренности и глубоких знаний в области разных сфер творчества — изобразительного искусства, музыки, театра, литературы, кино и телевидения. Основная тема беседы главного редактора альманаха О.В. Костиной с А А. Золотовым — современное бытование художественной критики. Однако по мере развития данной темы разговор выходит далеко за очерченные ею границы.
А.А. Золотов, формирование личности которого пришлось на период оттепели, делится по ходу беседы живыми впечатлениями от встреч с выдающимися деятелями отечественной культуры XX века — с теми, кого наблюдал, знал близко. Размышления о сущности профессии искусствоведа-критика, о моральных критериях и творческих принципах человека, посвятившего себя искусству интерпретации художественного творчества, — лейтмотив публикуемого ниже диалога.

* * *

Ольга Костина (далее О.К.):

Диалог — один из самых, на мой взгляд, плодотворных жанров искусствоведческой публицистики — позволяет из первых уст получить уникальную информацию, поднять в ходе беседы любую, самую актуальную, даже дискуссионную, проблему, а также с помощью «первоисточника», то есть избранного для диалога собеседника, воссоздать его портрет, показать личность во всей ее самобытности. А Ваш портрет, Андрей Андреевич, мне давно хотелось создать на страницах редактируемого мною (разумеется, вместе с моей редакцией) издания.

Как мы выбираем собеседников? Мотивов может быть много. Один из них, и, пожалуй, главный — заинтересованное отношение к человеку, когда он становится для тебя героем, то есть личностью с яркой харизмой.

Так вот вы, Андрей Андреевич, для меня — лирический герой. Почему лирический? Потому что на первом месте в вашем отношении к жизни стоит любовь (то есть самое глубинное, даже интимное чувство) к искусству, к тому делу, которому вы служите. И этот лиризм вашего отношения к жизни чрезвычайно мне близок.

Когда я бываю на вернисажах и слушаю ваши выступления, я каждый раз отмечаю вот что: в представляемом на выставке творчестве художника вы всегда ищете какие-то лучшие черты и в этих чертах выявляете какую-то совершенно сокровенную лирическую ноту.

В связи с этим я хочу спросить у вас, не раздражает ли вас слово «критик»? Изначально в этом слове не было уничижительного оттенка — оно от греческого слова KpiTiKi), то есть рецензировать. Однако обозначение нашей профессии, которая родилась в России, по сути, в эпоху критического реализма, выносившего «приговор современности», чрезвычайно, как мне кажется, сужает ее понимание, может быть даже — порочит ее суть.

Потому что не наше дело — критиковать — в современном, самом распространенном, понимании этого слова; наше дело, напротив — выявлять ростки жизни, витальную силу, сосредоточенную в творчестве того или иного художника. И поэтому я как искусствовед не растрачиваю себя на критику каких-то явлений или фигур, подчас очень даже популярных в текущей художественной

жизни, лучше я помогу какому-то тонкому, не очень пока заметному художнику, проанализирую его творчество так, чтобы он понимал, куда ему двигаться дальше.

Андрей Золотов (далее АЗ)**:**

Сказанное вами очень важно!

Но прежде чем вступить в диалог, хочу выразить вам свою признательность за самый факт нашей беседы. Мне по душе уже само слово «признательность»! Деловую переписку обычно начинают: «Уважаемый...» и завершают: «С уважением...». Я пишу: «С признательностью...».

«Признательность» — удивительное слово, как и слово «приязнь».

Теперь в ходу «неприязнь», а вот слово «приязнь» практически ушло из языка. Во всем, что мы делаем, говорим, пишем, мы должны ткать приязненную атмосферу, в которой искусство только и может существовать, дышать, жить. На нас забота о вседневном поддержании такой благоприязненной атмосферы...

Ваш вопрос: не царапает ли меня слово «критик»? И да, и нет. Это слово, а в нем высокое понятие, не несет в себе (некоторые считают иначе) непременную необходимость, или даже обязанность, кого-то или что-то критиковать в смысле «ругать», посылать «критические стрелы». Такое может быть, но совсем необязательно. А то и не нужно.

Художественный критик — это профессионал, обладающий особыми человеческими качествами.

Я как-то обсуждал с нашими деятелями художественного образования: может быть, создать на факультетах истории искусств специальное отделение художественной критики?

Почему такое отделение, на мой взгляд, может состояться? Потому что критик — конечно же, историк искусства, но прежде всего это «Человек искусства», то есть органично существующий внутри самого искусства. И если историк изучает факты, систематизирует и анализирует их, то критик несет еще и некую моральную ответственность за судьбы людей, созидающих искусство его времени, потому как непосредственно участвует в «живорождении» самой атмосферы, питающей творческое существование художника.

В человеческом и чисто художественном плане это работа особой тонкости, а значит, и сложности.

Историк имеет дело с историческим фактом или более объемным историческим материалом, пусть даже недавнего прошлого; один специалист может предложить свою интерпретацию этого материала, другой — свою, и в этом диалоге, или даже многоголосии, вырабатывается точка зрения на тот или иной факт/период истории искусства.

Но если о современном художнике ничего не сказано, если о нем ничего не написано, вроде как его и нет. А если о тебе критик написал!..

О.К.:

Теперь уже скорее: если о художнике критик сказал. Потому что писать о сиюминутном процессе практически некуда. Вспоминаются благословенные времена, когда существовали, причем за счет бюджетных средств, сразу несколько журналов, осмыслявших текущий художественный процесс (статьи по истории искусств там тоже печатались): «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство», «Художник»... А знаменитые ежегодники по видам творчества, выпускаемые создателем «Панорамы искусств» Ю.М. Овсянниковым... Нынешние же периодические издания существуют за счет частных жертвователей, дай-то Бог им здоровья и сил! Непосредственно критическая деятельность осуществляется нами в основном в устной форме, на открытиях выставок и в ходе их проведения, во время индивидуальных с автором бесед. Но тем ценнее для художника мнение профессионала-критика. Не избалованные прессой, они воспринимают его поистине как подарок.

А.З.:

Когда после открытия какой-либо выставки художник подходит и говорит: «Как вы все правильно обо мне сказали!» — для меня это счастливые минуты. А он удивляется только потому, что живет в ощущении, будто никто его никогда не поймет и никто о нем правду не скажет. Правду — с пониманием сути его творчества.

Вспомним знаменитое пушкинское утверждение: художника надо судить «...по законам, им самим над собою признанным». Это, как я понимаю, означает, что сначала должно понять, что художник хотел сказать своим произведением, а уж потом рассуждать, с той или иной степенью «попадания», насколько ему это удалось. А не то, что я на его месте сделал бы...

О.К.:

В нашей профессиональной среде некоторое время назад было в ходу такое выражение: «Раствориться в авторе». Оно уже давно исчезло из нашего лексикона. Зато появилась, и уже достаточно давно, новая профессия — куратор. И это не просто организатор выставки художника; в условиях самой жесткой иерархии куратор — художник он (художник) чаще всего должен выполнять волю куратора. Куратор, допустим, получил грант на свой умозрительный проект, и для его исполнения он подбирает себе художника. Но я не хочу делать эту проблему темой нашего разговора. Скажу только, что перерождение творческой деятельности свободного художника в проектно-кураторский акт лично для меня противоречит самой сути сугубо индивидуальному, я бы даже сказала индивидуалистическому мышлению художника — представителя пластических искусств.

А.З.:

Да, тогда изобразительное искусство отдается в рабство умозрительным размышлениям якобы философского характера...

О.К.:

Андрей Андреевич, мне очень понравилась ваша мысль о том, что искусствоведы— критики ступают на очень специфичную, сложную профессиональную стезю. И, на мой взгляд, главная специфика деятельности критика — это способность мгновенной рефлексии на произведение искусства. Раньше искусствоведов готовили считанные вузы, а теперь таких учебных заведений много. Соответственно, выпускается и гораздо больше специалистов. Тем не менее среди них очень мало тех, кто готов посвятить свою жизнь рефлексирующему диалогу с автором и его произведениями. Как мне рассказывали некоторые художники: «Приходит искусствовед в мастерскую, и я вижу — он робеет, не зная, как надо смотреть работу, что нужно говорить...»

А.З.:

Для искусствоведа-критика необходимо качество, которое можно назвать конгениальностью, то есть необходимо совпадение, созвучие с духовным состоянием автора и на основе этого — понимание его замысла. Умение настроить себя на волну художника, а не судить его. Художественная критика — это не судейство. Сообщество, в которое мы с вами входим, очень многолико. Но далеко не каждый голос в профессиональном хоре звучит в унисон с художественным процессом. Когда я вижу какую-то публикацию, я прежде всего смотрю, кто ее

автор, и потом либо читаю, либо откладываю, либо не читаю вовсе. Немалую роль в нашем внутрипрофессиональном диалоге играет доверие. Есть ряд авторов-критиков, которым я верю: они искренни в своих суждениях, и не так важно, в какой форме эти суждения выражены — «наукообразной» или иной, вполне доступной. Лучше, конечно, когда в доступной.

Доступность высказывания — это тоже специфика профессии художественного критика. Поэтому когда о честно и ясно написанной статье художественного критика мы слышим: «Ну, это журналистика», — лично для меня такие слова звучат не слишком убедительно, а то и обидно. Во-первых, любая публикация, если она не в книге, а в газете, журнале, то есть в периодическом издании, — это уже журналистика. Другой вопрос, какого она уровня. Но почему вообще о журналистике надо говорить в пре-небрежительном тоне?

О.К.:

Андрей Андреевич, я знаю — и даже была свидетелем ваших выступлений на эту тему — что при всем понимании сложностей современной ситуации в области критики вы остаетесь оптимистом в вопросе дальнейшего существования нашей профессии. У меня же очень драматичные ощущения по этому поводу. Катастрофически не хватает профессионалов, объективно осмысляющих современный художественный процесс. Появляется много псевдоэссеизма, извините за вульгаризм — стёба, подчас очень остроумного, иногда даже вызывающего восхищение талантом автора в этой области. Хотя в целом я к эссеистике отношусь с огромным уважением. Стараюсь следить за опытами в области такой литературы (да, литературы — не боюсь этого слова) и на страницах «Фейсбука», в частности, с удовольствием читаю талантливые посты искусствоведов Людмилы Денисовой, Ларисы Кашук, галериста и коллекционера Ильдара Галеева, коллекционера и художника Юрия Носова, известного живописца, графика и скульптора Александра Волкова...

А.З.:

Чуткость — вот что сейчас в дефиците, да, человеческая чуткость («имеющий уши да услышит»!), которая имеет прямое отношение и к профессии критика. Он должен иметь не только профессиональные знания, но чуткие уши, а еще и чуткое сердце: надо слышать сердцем!

О.К.:

Мне чрезвычайно понравилась беседа корреспондента журнала «Фома» с вами, опубликованная в девятом номере за 2014 год. В частности, я нашла там высказанную вами мысль, которая внесла некоторое успокоение по поводу волнующего лично меня вопроса: придерживаясь позитивной направленности в своей искусствоведчески-критической деятельности, я все время сомневалась, не примиренец ли, не соглашатель ли, а если сказать жестче — не конформист ли я? И вот в этой статье вы, в контексте богословских размышлений, говорите о послушании в своей профессиональной деятельности Богу и... своему естеству. И это мне необычайно понравилось. Не преклонение перед модой, а послушание своему естеству в профессии — как это важно для того, чтобы не растерять цельность своей личности. Итак, подытожу этот фрагмент нашего разговора. Для человека нашей профессии, с одной стороны, необходима конгениальность, то есть внутренняя чуткость, умение услышать художника, а с другой стороны — это и умение слышать себя, насколько ты адекватен услышанному. И именно эта ваша мысль приближает к пониманию пушкинской цитаты о том, что художника нужно судить по его законам. Поэтому, как мне кажется, для вас высшую ценность представляет даже не само произведение искусства, сколько личность и судьба, стоящие за ним.

А.З.:

Но само произведение первостепенно важно — как носитель, как концентрация личности. В основе наших текстов, в первую очередь устных, да и письменных тоже, сколько бы ни работали над словом, лежит все-таки импровизационный отклик на восприятие искусства. Именно у критика процесс восприятия искусства живой, длящийся во времени. И в этом длящемся во времени процессе находятся нужные определения. Есть мнение некоторых коллег-историков: если о современном художнике говорить «высоким штилем», то какими же словами тогда нужно говорить, допустим, о Рафаэле?.. Я полагаю, что в размышлениях и оценках творчества художников-современников применять шкалу «выше — ниже» и сопоставлять с историческими фигурами в искусстве некорректно. Каждый настоящий художник замечателен по-своему, если его творчество входит в пределы понятия «искусство». А мы этим словом стали слишком свободно распоряжаться. Есть своего рода производство продуктов

художественной профессиональной деятельности, и эти продукты находят своего потребителя. Но к искусству это имеет косвенное отношение.

Когда находишься в приближении к настоящим художникам, ощущение противостояния «искусства» и «неискусства» обостряется. Могу сказать, что я человек счастливый, так как на протяжении жизни имел общение, в том числе близкое, с настоящими мастерами культуры. Однажды я подумал: не написать ли мне список людей, которые повлияли на мою жизнь? Думал, что он будет небольшим. Когда дошел до цифры 100, остановился. И вот что вам скажу: подлинно великие люди были невероятно щедры в своих оценках по отношению к коллегам.

Евгений Александрович Мравинский никогда ни о ком не говорил плохо. Напротив, как-то сказал мне: «У Геньки Рождественского гениальные руки». Я спрашиваю: «А у вас?» — «Ну, у меня...» Или: «А как Юра Симонов у вас в Москве? Вы там его недооцениваете». В другой раз: «А как там Федосеев?»

И Святослав Теофилович Рихтер никогда ни о ком плохо не говорил.

Такое вот самоощущение большого художника — «равный среди первых», а не «первый», и даже не «первый среди равных»...

Уже в самом первом из фильмов, посвященных Рихтеру (при моем авторстве их создано десять), — в диафильме, сделанном на тогдашней, в Старосадском переулке, студии «Диафильм» (Святослав Теофилович дарил его знакомым), я впервые выразил идею: Рихтер — не просто пианист. Это ХУДОЖНИК, высказывающийся через игру на рояле.

Рихтер был великим пианистом, но он — явление иного порядка! Великие пианисты удивительно играют чужие произведения, а этот человек, играя чужие произведения, воплощал АВТОРСКИЙ ОБРАЗ, ДОВЕРЕННЫЙ ПРОИЗВЕДЕНИЮ.

Ему было даровано композиторское начало. Но он отошел от собственного сочинительства ради всепроникающей, всеобщей Музыки, этой бездонной стихии вознесений. Только люди огромного масштаба способны направить себя на такое служение, даже через отказ от видимого всем воплощения иных своих дарований и собственной реализации в них.

Святослав Рихтер был, по моему определению, «пианист века». Что это значит? Это не то чтобы «самый лучший», но это человек, который воплощал свой век со всеми его потрясениями, но и всей его красотой.

Рихтер глубоко знал литературу, высочайше ценил Марселя Пруста. Очень хотел, чтобы Пруст был издан на русском языке полностью. Жаль, не дождался выхода последнего, седьмого тома прустовского «Утраченного времени» — «Обретенного времени»...

Он хорошо рисовал, брал уроки у самого Роберта Фалька. Говорил, что Фальк учил его работать сразу двумя руками.

Удивительно, но в этом человеке жили все искусства сразу, более того, возникало ощущение какой-то всепоглощающей внутренней художественности жизни. Казалось бы, судьба его била, много всякого было в его жизни. Но он никогда не давал себе права обидеться на народ, страну. Никогда!

О скромности Рихтера говорит такая, почти анекдотическая история. Когда Святославу Теофиловичу присвоили звание Героя Социалистического Труда, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н.В. Подгорный вручал ему «Золотую Звезду» Героя и орден Ленина. Посмотрев на орден Ленина, Святослав Теофилович произнес: «А у меня такой уже есть» (мол, зачем второй?). Вот такая, почти детская, чистота...

К Рихтеру благоволила Екатерина Алексеевна Фурцева, что делает ей честь. И по ее инициативе музыканту была предоставлена квартира «улучшенного типа» на углу Большой и Малой Бронной — сейчас там музей в составе ГМИН.

В какой-то день Святослав Теофилович заметил мне в разговоре: «Знаете, мне дают новую квартиру». — «Очень хорошо». — «Да, но она на 12 метров больше!» — «Замечательно!» — «Да, но от добра добра не ищут!» — Ему стало неловко оттого, что у него будет квартира на 12 метров больше! (Помните, в фильме Феллини «Репетиция оркестра» дирижер, в интервью, говорит: «У меня дом в Нью-Йорке, дом в Лондоне, а я все равно несчастлив».)

Скромность этих людей поразительна. И Георгий Васильевич Свиридов, великий композитор, удивительная личность, — такой же. Он был исключительно образован, в том числе и в области изобразительного искусства, дружил с художниками — Мыльниковым, Моисеенко, Коржевым... В его кабинете среди множества книг смотрели на вас со стены напротив рояля несколько работ Андрея

Андреевича Мыльникова, Гелия Михайловича Коржева — дары авторов. Помню коржевского «Дон Кихота», эскиз...

Со Свиридовым у нас были близкие творческие отношения, очень добрые. Начавшись в моей юности, они длились более 40 лет, до последних его дней. Он обращался ко мне просто по имени (возраст-то разный), но, когда говорил что-нибудь очень серьезное, у него вдруг появлялась менторская интонация, и он говорил: «Андрей Андреевич!»

Если звучало «Андрей Андреевич», значит, сейчас будет изрекаться нечто такое!.. Он мне несколько раз говорил: «У вас есть чувство восторга. Его надо беречь, ценить. С возрастом это проходит. Берегите это в себе». А что такое «чувство восторга»? Это открытость к восприятию.

Для меня был особенно богат на встречи с большими художниками, яркими личностями период 1968-1971 года, когда я часто появлялся на телевидении, поскольку был первым комментатором по искусству информационной программы «Время». Кстати, идея музыкальной заставки этой программы — музыки Свиридова из фильма Михаила Швейцера «Время, вперед!» — принадлежит мне: я смонтировал ее и показал тогдашнему Председателю Госкомитета по радиовещанию и телевидению Николаю Николаевичу Месяцеву. Утвердили...

И вот что я вам скажу: большие таланты умеют слушать. Как умел слушать Георгий Васильевич! Я, по молодости лет, высказывал в наших разговорах множество критических соображений. И однажды он мне сказал: «Перестаньте тратить на все это нервы. Утверждайте свое!..»

И тут мы подошли к важной для меня теме: «Масштаб личности». Мне кажется, что суть всех конфликтов, всех, в искусстве и неискусстве — это несоразмерность масштабов людей.

Масштаб личности — это масштаб видения жизни, масштаб требований к ней, к самому себе, ощущение сферы своего влияния в жизни, своих возможностей, наконец. Вспомним о «конфликте» Стасова и Дягилева, выдающихся личностей: в его основе, на мой взгляд, — несоразмерность масштабов. Дягилев и то, что с его именем ассоциируется, — это не просто другое искусство, это другой масштаб в ощущении времени, иной взгляд на возможности искусства, его задачи и сферу влияния художника.

О.К.:

А каков масштаб, на ваш взгляд, Валентина Серова?

А.З.:

На выставке Серова в Третьяковской галерее в 2015 году — а это была огромная, прекрасная выставка — Валентин Александрович предстал как фигура загадочно-прекрасная! И совершенно отдельная!

На этой выставке был показан портрет Репина, 1892 года, написанный Серовым. Рядом табличка с одобрительными словами самого Репина об этом портрете, обращенными к покупателю: мол, вы молодец, купили эту чудесную работу...

В экспозицию этой выставки включили и портрет Серова, написанный Репиным. Не осмелюсь произнести, что репинский портрет в некотором смысле «отменил» для меня выставку, но стало ясно, что колоссальный талант Серова все-таки иного масштаба явление, чем неоглядно глубокий репинский масштаб. И недавняя, в Третьяковке, выставка Репина в этом только утвердила. Такое вот «критическое суждение»...

Вообще критик — счастливый человек. Он нужен художнику как друг, как собеседник, как человек, который его по возможности поймет, часто бывает, поймет в очень большой степени, а иногда — даже лучше поймет, чем сам художник себя понимает...

О.К.:

В этой связи я сейчас вспомнила ваше выступление на открытии выставки Николая Афанасьевича Пономарева в Академии художеств летом 2018 года.

Вы увидели в творчестве художника то, что, по сути, было сокрыто «под спудом» известных социосюжетных его работ. Вы сказали об авторе самое, на мой взгляд, важное, — вы сказали о так много значащем для него «зове», внутреннем зове белого листа. Да, гуаши Пономарева, созданные по следам его путешествий, в частности по Вьетнаму, — они красивы, поэтичны, мастеровиты, и все же в них не воплотилась индивидуальность мастера так явственно, как в его рисунках.

Его рисунки, как бы прочерченные одной уверенной линией, почти без отрыва руки от листа, — они абсолютно индивидуальны. При всем минимализме средств в них переданы и пространство, и объем, и ощущение воздуха... А для этого надо было глубоко чувствовать одухотворенность белого листа как материала графики. И вы смогли это увидеть и поэтически сформулировать.

А.З.:

Николай Афанасьевич Пономарев из числа больших художников!

В то время, когда я работал заместителем министра культуры СССР (1990 — начало 1992 г.), Академия художеств была в сфере моих прямых забот. Я много общался тогда с президентами Академии, больше — с Борисом Сергеевичем Угаровым, занимавшим этот пост до Пономарева. Сейчас — с Зурабом Константиновичем Церетели — радостно, увлекательно и поучительно!

У всех крупных мастеров есть нечто общее. Знаете, крупный талант необычайно проницателен в отношении другого крупного таланта. Приведу одно высказывание выдающегося живописца академика Евсея Евсеевича Моисеенко о великом русском дирижере Евгении Мравинском. Евсей Евсеевич сказал: «Мравинский напоминает мне Гойю — испанца страстного!» (Это документально вошло в мой фильм «Размышления о Мравинском».)

Ощутить подлинную страсть, которая жила внутри достаточно академической в своих внешних проявлениях личности, — это пронзительная точность!

О.К.:

Кстати, о масштабах. Не кажется ли Вам, дорогой Андрей Андреевич, что мы, искусствоведы, размышляющие о современном художественном процессе, чрезвычайно много потеряли в связи с развалом Советского Союза? Масштаб нашего мышления раньше простирался на огромную территорию, представленную разными культурами и разными традициями, то есть разными национальными школами, что расширяло наши эстетические взгляды.

Вспоминаю роскошные республиканские выставки, под которые отдавался весь ЦДХ, — это были настоящие праздники искусств. И наши художники российские тоже очень много потеряли...

А.З.:

Общий контекст выявлял значение русского искусства, углублял его понимание. Помимо всего прочего, Россия потеряла в этой ситуации еще и необходимую долю внимания к себе.

Но вернемся к теме больших талантов, которая для меня очень значима.

О.К.:

Вот тут мне хочется опять вернуться к понравившейся мне статье в журнале «Фома» и вашей мысли о так необходимом для критика качестве, которое вы называете сочувствием.

А.З.:

Да, именно «со-чувствие» — через дефис, то есть одновременное с художником чувствование. Не сочувствие в смысле «жалость» (пожалеть художника важно), но проникновение в суть замысла как отдельного художника, так и, скажем, национальной культуры.

Проникновение в самую суть культурного явления выделяло талантливейшего современного мыслителя Георгия Дмитриевича Гачева. Мы искренно и много общались, дружили. Он — пример невероятной открытости, доброжелательности, свойственной таланту огромного масштаба.

Гачев написал большую статью, импульсом для которой стала изданная в 1989 году моя книга «...Листопад, или В минуты музыки. Импровизации, отрывки, образы» (опубликовал в журнале «Коммунист», затем включил в свою книгу «Музыка и световая цивилизация»). Статья называется «Разум восхищенный» (в противовес «Разуму возмущенному»). Для меня эта статья — пример того, как большой художник способен проникновенно откликаться на другую жизнь. Среди, кажется, бесчисленных героев Гачева — Кант и Чингиз Айтматов, и он сам в процессе нещадно открытого самоанализа. Он создал уникальный цикл исследований «Национальные образы мира»... Георгий Дмитриевич Гачев очень дорог мне. Он один из героев моей жизни в искусстве.

Большие писатели, литературоведы, с которыми сводила жизнь, сильно повлияли на мою жизнь художественного критика: они несли в себе тайну слова.

Кто «они»? Константин Паустовский, Леонид Леонов, Виктор Шкловский, Мариэтта Шагинян, Юрий Казаков, Арсений Тарковский, Эммануил Казакевич, Валентин Берестов, Василий Белов, Александр Солженицын, пушкинист Илья Фейнберг, исследователи литературы Александр Михайлов, Светлана Семенова, Андрей Турков, Петр Па— лиевский, Валентин Курбатов....

Я близко общался с Ираклием Луарсабовичем Андрониковым, Чингизом Тореку— ловичем Айтматовым, Виктором Петровичем Астафьевым, не столь близко, но очень содержательно с Валентином Григорьевичем Распутиным (есть один текст, в котором я сопоставляю их).

В последний раз я разговаривал с Распутиным (по телефону), когда он был в больнице. Спросил: «Может быть, что-то еще можно сделать?» Он в ответ: «Ничего уже нельзя сделать». Не могу удалить в своем телефоне его номер... За

несколько лет до ухода Валентина Григорьевича погибла в авиакатастрофе его дочь Мария, талантливая органистка, училась в Германии. Защитила музыковедческую диссертацию. Скромности чрезвычайной! Работала в издательском отделе Московской консерватории. Потом Валентин Григорьевич похоронил жену Светлану Ивановну... Академия художеств избрала Распутина почетным академиком. Он искренне поблагодарил Академию. Торжественной церемонии не было, но все положенные регалии мы Валентину Григорьевичу передали...

Особенно близок мне был по жизни Чингиз Айтматов, также почетный академик Российской академии художеств. Мы были дружны несколько десятилетий, до его последнего дня. У меня довольно много написано о нем. В 2004 году, к его 75-летию, вышла книга «Ковчег Чингиза Айтматова», где я составитель и автор нескольких статей. Кроме того, предисловие к его «Плахе», развернутое вступление к тому прозы, который я собрал для издательства «Молодая гвардия». И самое интересное: через много лет после выхода его романа «И дольше века длится день» он решил написать новую главу, в которой герой (в романе он погиб) еще жив. Вставить эту главу — «Препоручение Богу» — в книгу невозможно. И он меня попросил: «В книге будет так: роман, потом твой текст, который объяснит появление новой главы, потом пойдет новая глава». Я написал такой текст, Чингиз его одобрил, и в итоге в целом ряде изданий было так: идет текст Айтматова, потом мой текст, который назы-вается «Белое облако над Чингизом Айтматовым», а затем новая глава. Потом эту главу стали очень небрежно печатать отдельно от романа...

У Чингиза была поразительная интуиция. Последние годы он был послом Киргизии в странах Бенилюкса, жил в Брюсселе, и было несколько случаев, когда он мне звонил оттуда в Москву и спрашивал: «Что с тобой? Тебе плохо?» Действительно, в это время мне было плохо. Айтматов — по-настоящему грандиозная личность.

Во всех этих людях не было ни капли снобизма. Не было его и у наших крупнейших искусствоведов — у Нины Александровны Дмитриевой, Дмитрия Владимировича Са— рабьянова, Евсея Иосифовича Ротенберга...

Вспоминаю первые «Декабрьские вечера» в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1981 году. С самого начала этот музыкальный фестиваль, организованный по инициативе

директора Музея И.А. Антоновой и С.Т. Рихтера, сопровождался выставками. Тогда темой выставки была «Музыка в русском искусстве». И вот Евсей Иосифович Ротенберг провел для меня экскурсию. Это была незабываемая экскурсия! Он меня учил, но без всякого высокомерия. Так же деликатен был и Александр Георгиевич Габричевский. Какой же я счастливый человек — я сидел за одним столом, за чаем, с Габричевским и Нейга— узом! Я, совсем еще молодой, сидел и только слушал. Они время от времени обраща-лись ко мне. И у меня было поразительное ощущение: они говорили на своем уровне, на своем языке, совершенно не показывая, не демонстрируя мне, что я знаю меньше, чем они, уверенные, что я, конечно же, их понимаю. То есть они не дали мне повода для сомнений в себе, в своей интеллектуальной полноценности. Я не могу вспомнить какие-то конкретные детали этих бесед, зато на всю жизнь осталась память соприсутствия в волшебной атмосфере высокой культуры.

И сейчас, когда я общаюсь со своими студентами в Училище имени М.С. Щепкина при Малом театре, я следую полученному много лет назад уроку: никакого высокомерия, не давать повода студенту сомневаться в себе.

В 2002 году вышла книга А.Г. Габричевского «Морфология искусства». Анатолий Михайлович Кантор во вступительной статье написал, что читать Габричевского трудно. А мне кажется, что совсем нетрудно, так как я слышу его голос, его интонацию.

Вот мы и подошли к важному слову: «интонация». Оно имеет прямое отношение ко всей деятельности критика. Работа критика — это еще и чувствование интонации жизни. И воспроизведение этой интонации в своем слове. И еще критик обязательно писатель, писатель об искусстве. У нас словосочетание — «писатель об искусстве» — ушло из жизни.

О.К.:

Пример такой литературы «Образы Италии» П.П. Муратова...

А.З.:

Павел Муратов — это особенный автор, он безусловный писатель и безусловный искусствовед. Я преклоняюсь перед ним. У меня есть все издания Муратова, какие только выходили.

Ну и, конечно, Владимир Васильевич Стасов!

Кому мы обязаны тем, что появился репинский портрет Мусоргского? Стасову! Он понимал, что жизнь этого гениального человека на исходе, и попросил Репина пойти к Мусоргскому в Николаевский госпиталь и написать портрет. И Репин создал совершенно гениальный портрет! Было четыре сеанса...

Стасов — грандиозная фигура. Он поистине великий критик. Человек, который жизнь посвятил утверждению своих идеалов, своих взглядов на искусство, а не лично себя. Самоуважение, конечно, хорошее дело — критикам либо его недостает, либо оно нередко принимает формы небрежности по отношению к художественному окружению. И это меня лично печалит.

А заметьте, мой любимый Стасов, в сущности, никого лично в своих статьях не обидел. Его занимал самый художественный процесс, его дыхание, «волнения», жизнь таланта в творчестве и народе. Даже его «непрощенная» статья «Подворье прокаженных» — образ из Виктора Гюго, из «Собора Парижской Богоматери», обращаясь к которому критик проявляет свое художественное мирочувствие в переживаемые им моменты жизни искусства.

О.К.:

Ох, не скажите: «безобразная выставка», или «выставка нравственной слизи и липкой художественной грязи», как писал Стасов в этой статье, — разве это звучит не обидно?

А.З.:

Критик может ошибаться!

У Стасова же ошибок почти не было. Просто он говорил о следующем поколении как о несомасштабном ему: человек прожил жизнь в другом масштабе. Но оценки его — проницательные.

Между прочим, портрет отца Валентина Александровича Серова — композитора и выдающегося музыковеда Александра Николаевича Серова (он умер, когда Валентин был ребенком) — появился благодаря настояниям Стасова. Владимир Васильевич предложил художнику написать портрет отца, он настаивал на этом. Так появилось это замечательное произведение.

При всем том Валентин Александрович позволял себе небрежно отзываться о Стасове, дескать, не понимает искусство.

Да нет, понимал!..

А отношения Стасова с Тургеневым! Когда Тургенев скончался, Стасов издал книгу писем Тургенева к нему со своим прочувствованным комментарием. В этих письмах Иван Сергеевич «крут» к Владимиру Васильевичу. Тем не менее Владимир Васильевич все это издает, да еще со своим предисловием. Такое великодушие восхищает!

Одно из тургеневских стихотворений в прозе «С кем спорить...» — весьма загадочное— звучит так:«Спорь с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для себя.

Спорь с человеком ума равного: за кем бы ни осталась победа — ты, по крайней мере, испытаешь удовольствие борьбы.

Спорь с человеком ума слабейшего... спорь не из желания победы; но ты можешь быть ему полезным.

Спорь даже с глупцом; ни славы, ни выгоды ты не добудешь; но отчего иногда и не позабавиться?

Не спорь только с Владимиром Стасовым!»

Некоторые видят в этом высказывании унижение В.В. Стасова. А я уверенно полагаю: нет! — это выражение удивления и даже восторга.

А история с Верещагиным, когда упакованные для выставки работы оказываются на вокзале без присмотра, и Владимир Васильевич сидит на платформе, караулит картины.

А их дружба со Львом Толстым: Стасов первым дал доброжелательный отзыв на «Анну Каренину». Лев Николаевич был настолько тронут, что, приехав в Петербург, пришел к Стасову в Публичную библиотеку, где тот служил, познакомиться, поблагодарить. Так началась их дружба и переписка, общение до конца дней Стасова (он умер раньше Толстого, в 1906 году).

Эти мыслители были художниками! Это определенный тип людей искусства. К ним я отношу и Дмитрия Владимировича Сарабьянова, о поэзии которого высказался на страницах вашего издания («Панорама искусств», 2019, выпуск 3). В свой высокий полет в искусствоведении академик Сарабьянов отправился на крыльях поэзии.

Когда перед искусствоведом произведение искусства — важна точность высказывания, точность слова — и это характеризует, прежде всего, точность ощущения, верность взгляда, того состояния, в котором искусствовед (историк

искусства или критик) судит о произведении. Это превращает суждение искусствоведа в поэтическое действо. И книги Сарабьянова — это не только чисто интеллектуальный «продукт», но и поэтический фрагмент его жизни.

У Дмитрия Владимировича по отношению ко всему, о чем или о ком бы он ни писал (особенно если о современном искусстве), была личная ответственность и личная привязанность. К Иллариону Голицыну, например.

О.К.:

Да, в свое время, в период оттепели, Дмитрий Владимирович Сарабьянов и Елена Борисовна Мурина деятельно поддержали молодых тогда художников-шестидесятников. И, как показало развитие событий, их внимание на заре периода художественного свободомыслия, например, к «девятке», выделение творчества входивших в это временное объединение авторов из общего потока художественной жизни оказались безошибочными. Впоследствии они стали признанными мастерами — вот какой профессиональной прозорливостью была обусловлена поддержка молодых шестидесятников.

А.З.:

У горячо любимого мною, гениального писателя Андрея Платонова есть письмо критику А.К. Воронскому, от июля 1926 года, где он говорит о ком-то: «Писать и думать — это его основное и телесное». Замечательно!

Хочется сказать, что это, в сущности, закон критической деятельности — для настоящего критика писать и думать должно быть «основным и телесным»...

О.К.:

Таким образом, закольцовывается ваша, Андрей Андреевич, мысль об органике мышления критика, о его чувствовании естества не только художника, но и своего собственного...

А.З.:

Критик — это характер. Историк искусства, конечно, — тоже характер, но критика без особых черт характера — быстрой рефлексии, содержательной эмоциональной подвижности, отзывчивости; убежденности в праве на свое видение творчества художника, на его понимание; писательского дарования — просто быть не может. Конечно, рождаются такие редкостные личности, как Михаил Владимирович Алпатов, Дмитрий Владимирович Сарабьянов или Нина Александровна Дмитриева — они были и учеными-историками, и критиками, и просветителями. Александр

Георгиевич Габричевский, уникальный историк и теоретик искусства, оставил ряд критических этюдов, блистательных по глубине анализа и точности образного открывающего слова, например этюд о горячо им почитаемом Шостаковиче... Критик занимает серединное положение между художником и публикой. Где он? В толпе художников или в толпе зрителей? У Стравинского есть такой образ: единственное приемлемое визуальное выражение музыки — это спина дирижера. Я думаю, что, в каком-то смысле, критик — тоже визуальное воплощение искусства, тоже своего рода «спина дирижера». И если критик о чем-то говорит, значит, стоит на это обратить внимание, стоит к нему прислушаться...

2. ДВЕ БЕСЕДЫ С ГЕОРГИЕМ ГРИГОРЬЕВИЧЕМ НИССКИМ, действительным членом (академиком) академии художеств СССР, опубликованные в «Комсомольской правде» и «Известиях»

Беседа первая – «С ГЛАЗУ НА ГЛАЗ»: «А где же молодость? Заметки о V выставке молодых художников Москвы» (1959)

Я ЕХАЛ ПО ДОНБАССУ. Вокруг по горизонтам вставали терриконы шахт. Всходили зеленя. Тяжелые фиолетовые пласты вздымал плуг. Люди работали всюду: и на земле, и под землей — в забоях. Они работали, чтобы жила страна, и чтобы я, художник, имел все необходимое для жизни, чтобы я творил.

Так перед кем же я ответственен, если не перед ними? Для кого я, для кого все мы должны работать, если не для них? Кто наши герои, если не они?

Народ — это ведь не избранные единицы, а сотни, тысячи, сотня тысяч. Народ наш — ценитель и критик, строгий, нелицеприятный, с верным глазом и настоящим, необывательским вкусом. О нем нужно всегда думать, когда становишься утром к мольберту: о шахтерах, о трактористах, колхозниках, ученых, рабочих, о машинистах, удерживающих в своих руках многотонные составы, о штурманах, ведущих теплоходы, — обо всех, кто начал свое утро трудом.

И если молодые художники начинают вдруг забывать, для кого творят, они перестают чувствовать новое в жизни, перестают быть молодыми в искусстве. Тогда появляется на свет что-то анемичное, неглубокое. И кажутся эти новорожденные, а точнее, мертворожденные полотна давно и много раз

виденными. Словом, возникает та картина, которую можно увидеть сейчас в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького и которая именуется V выставкой произведений молодых художников Москвы.

Здесь все как-то спокойно. Ни споров, ни горящих глаз. Недоумение и некоторая разочарованность на лицах у зрителей. И можно их понять. Ведь выставка получилась слишком уж интимно-камерной, невыразительной, а главное — безликой, вневременной. Будто и не 1959 годом помечены все работы.

Смотрят на тебя со стен претенциозные изображения жен художников, их детей, родственников, знакомых, позерские автопортреты, бесцветные, неумелые натюрморты вроде «Рыб» К. Мордовина, ничего не говорящие надуманные пейзажи вроде «Проселка» Е. Григорьевой. Все вроде есть на выставке, даже написанный И. Поповым «Кремль XVII века». Жизни только нет! Молодого задора, поисков нет, современности нет.

О чем может идти речь на выставке? О более или менее талантливых живописцах, графиках, скульпторах, об их «богах» в искусстве — мастерах прошлого и настоящего, чей творческий почерк довлеет над ними, о том, наконец, что художниками можно назвать авторов далеко не всех выставленных работ. Профессиональный уровень выставки довольно низок, хотя есть и по-настоящему зрелые, интересные произведения. Я говорю о «Московских окраинах» П. Оссовского, о выразительных скульптурных портретах Э. Неизвестного, о пейзажах искренне влюбленного в русскую природу В. Стожарова, о мозаике Ивановых «Чувашские девушки», о «Влюбленных» Г. Коржева. Последняя работа представляется мне особенно значительной и глубокой. Право же, влюбленными могут быть и не только восемнадцати— и двадцатилетние. Влюбленными можно остаться и в сорок и в шестьдесят лет. Должно быть, трудную жизнь прожили немолодые уже коржевские герои. Им есть что вспомнить, есть о чем подумать, сидя вот так, прижавшись друг к другу, на берегу моря. С морщиной на лбу, с большой заботой о судьбах страны шли наши люди по жизни, и большая человеческая любовь стала для них символом жизни, а не превратилась в привычку: они, мужья и жены, остались на всю жизнь влюбленными. В картине Г. Коржева даже при некоторых живописных ее недостатках есть внутренняя характеристика героев, есть многоплановость, есть глубокие и тонкие подтексты. И качества эти только подчеркивают поверхностность большинства вещей.

Я возвращаюсь к мысли, высказанной в начале статьи, — молодые художники забыли, для кого они работают. Мне думается, именно в этом одна из главных причин неудачи выставки. А «забывчивость» привела к двум ненужным и вредным крайностям. Первая из них — художник явно недооценивает возросшие вкусы зрителей, не работает для народа, а подделывается «под народ». Рождаются вульгаризаторство, упрощенчество, которые оскорбляют зрителя и от которых он отворачивается.

Ничуть не более предпочтительна и вторая крайность — художник адресуется не к тысячам, а к избранным единицам, «тонкачам». В одних случаях он кривляется и без особого разбора подражает всем течениям начала XX века сразу («Женский портрет» Т. Каждан и сине-зеленый «Портрет поэта Ю. Коринца» Б. Биргера — блестящие тому примеры). В других случаях, когда художник по-настоящему талантлив, он почему-то задается слишком узкими, чисто экспериментаторскими задачами. Вещь получается односторонней, а значит, и неполноценной. Привлечь зрителя она не может. Становится просто обидно за того же Л. Полищука, за братьев Никоновых, Н. Андронова. Мы ведь ждем от них многого. Это не пустые слова. Они настоящие художники и могут делать настоящие вещи. Опытный профессиональный глаз убедится в этом даже по тем далеко не совершенным их работам, которые представлены на этой выставке. Написанный Л. Полищуком молодой отец с ребенком на руках («Дорогой мой человек») при всей смятости формы запоминается.

В «Рыбаках» П. Никонова ничего нового не изобретено, но там есть состояние накала, есть откровенность, смелость. От этого никуда не уйдешь. И тем более досадно, что эти художники не видят самих себя, непомерно суживают поле своей деятельности, отгоняя от себя зрителей. Тем более досадно, что в «Сплавщиках» талантливого Н. Андронова есть момент интересного ради интересного, есть цвет ради цвета. А его «Монтажник» вообще оказался вещью очень неубедительной, вкусовой. Образ героя, победителя высоты, автору не удался; и произошло это потому, что не задумался он глубоко над тем, как донести свой замысел до большого числа людей.

Ни у кого нельзя подзанять глаз и сердце, но примерить их по другим юношам и девушкам молодой художник просто обязан. Обязан тронуть душу своих современников, найти с ними общий язык.

Наши картины — это проявление наших чувств, и они должны быть удивительно душевны, а не колючи, не сухи.

Мне хочется, чтобы не было здесь у наших молодых живописцев, скульпторов ни одного промаха. Чтобы чувствовали они всегда, что работают в едином ритме со всем народом. Тогда не превратятся наши талантливые художники в эстетствующих мальчиков и девочек. Тогда по праву примут они чисто, честно и строго пронесенную эстафету русского искусства. И понесут ее вперед, непременно вперед.

Ведь быть молодым — это всюду открывать новые горизонты, по-своему, по-новому видеть мир, всегда быть в дороге и полюбить на всю жизнь стальные нити путей с рубиновыми огнями сигналов и открытый диск семафора.

Изменилась география Родины, изменились люди. И нужно увидеть, раскрыть красоту новизны нашей жизни и показать ее миллионам новых людей, с новыми мыслями, новыми чувствами, с их бодростью, их лирикой и оптимизмом.

Сейчас по-новому ощущаешь пространство. ТУ-104 не впишешь ведь в нестеровский пейзаж. Он уже не левитановский и не нестеровский — пейзаж моей страны. Он радостен и мажорен, и нужно увидеть его современному художнику, увидеть новым чувством, новым сердцем и новыми глазами и сделать новыми руками, иначе он не будет сегодняшним.

Конечно, новые задачи каждый должен решать по-своему, не теряя своей индивидуальности и «почерка чувств» в искусстве.

Молодому художнику нужно быть современным художником, для которого его личные задачи — это задачи его поколения. Нужно всецело принадлежать своему времени, как Маяковский.

Мне очень хочется, чтобы очередная, шестая, молодежная выставка ни в чем не была похожа на нынешнюю, пятую.

Мне хочется, чтобы на ней были представлены все действительно талантливые молодые художники (эта выставка полнотой представительства не отличается); чтобы она открыла много новых имен (на этой выставке их было мало); чтобы достойное место в ней заняла тематическая картина (на этой выставке она почти исчезла).

Пусть не о подражательности, не о кривлянии и не об однобоком экспериментаторстве пойдет речь на очередной выставке, а о том, что молодые

художники воспевают красоту советского человека, красоту в труде, что они глубоко и сильно выражают новое содержание эпохи, что и они формируют и развивают стиль эпохи.

Впервые — «Комсомольская правда», 12.07.1959

Беседа вторая «О ВЫСТАВКЕ “СОВЕТСКАЯ РОССИЯ”. НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ» как авторские статьи художника

Иную выставку раз посмотришь — и все. Больше на нее не тянет. Другую обойдешь и во второй, и в третий раз, и собираешься уже в четвертый, хотя и устал, и дел много. Значит, на этой другой есть что-то живое и интересное, новое — что-то, заставившее тебя задуматься, повнимательнее присмотреться.

По-моему, «Советская Россия» — именно такая выставка, серьезная и заслуживающая большого о ней разговора. 15 апреля, в день открытия «Советской России», художник В. Серов уже говорил на страницах «Известий» о том хорошем волнении, с каким готовились к своей выставке художники Российской Федерации. Он говорил и о широкой географии выставки, и о возросшем мастерстве художников из самых различных областей, краев и автономных республик. Все это можно и не повторять. Мне только хочется сказать сейчас об одной характерной, на мой взгляд, особенно-сти «Советской России».

Это не парадная, это, если так можно выразиться, рабочая выставка. Безо всякой помпы, а так, в рабочем порядке собрались художники России вместе в одном большом зале, чтобы своими работами поговорить со зрителем, поговорить откровенно, с глазу на глаз, обсудить положение дел на сегодня и двинуться дальше. И если уж зашла речь о деловом характере «Советской России», то и разговор о ней должен быть, по-видимому, деловым, по возможности — конкретным. Это довольно трудно сделать, потому что выставка достаточно велика, работ много и обо всех все равно не скажешь. Это тем более трудно сделать, потому что открылась «Советская Россия» совсем недавно и речь пойдет о первых впечатлениях.

Живописца всегда поймут, если он, рассказывая о выставке, начнет с живописных работ. На «Советской России» действительно много интересного в живописи. Я буду о ней говорить. Но вот начать хочется с мозаики А. Дейнеко.

Она изображает наших крепких здоровых ребят у воды, залитой лучами солнца. Это очень светлое, радостное произведение, я бы сказал живописное. Дейнеко по-новому использовал материал мозаики, и по колориту его работы могут с успехом поспорить со многими живописными вещами, очень порой однообразными. Я совсем не хочу обобщать. Конечно, трудно пройти мимо яркого, искреннего пластовского «Лета», мимо замечательных работ Н. Чернышева, изображающих мастеров древнерусской живописи Даниила Черного и Андрея Рублева. Обязательно остановишься у ритмичной картины А. Бубнова «На поле», у работ молодого ленинградца Л. Кабачек, у «Лесного озера» Н. Ромадина.

Пейзаж «Апрель» является, на мой взгляд, большой удачей Л. Бродской, в нем есть какая-то легкость, чувство природы, просветленность, нет утяжеляющей сверхтщательной выписанное.

Если говорить о других пейзажах, то они заставляют вспомнить Левитана. В его пейзажах всегда была осмысленность, ярко выраженное чувство национального. Многим пейзажам на выставке этого не хватает. Просто природа; просто красиво. Пейзаж не осмысляется как сегодняшний, а ведь он изменился, и нужно увидеть его современному художнику, увидеть новым чувством, новым сердцем, новыми глазами и сделать новыми руками, иначе он не будет сегодняшним. Изменилась география родины, изменились люди, и нужно увидеть, раскрыть красоту, новизну нашей жизни и показать их миллионам новых людей с новыми мыслями, новыми чувствами, с их бодростью, их лирикой и оптимизмом. Сейчас по-новому ощущаешь пространство. Могучий «ТУ», несущий на своих крыльях восход через всю страну с востока на запад, — вот для меня символ сегодняшнего дня, символ пространства. Дейнековский Никитка-летун, прыгая с колокольни, совершает подвиг, он покоритель пространства. А сегодня мои земляки — колхозницы из-под Гомеля — отправляются на базар на вертолете. Они чувствуют высоту, нужно, чтобы художник тоже ее почувствовал. Мне кажется интересной в этом смысле картина Ю. Боско «Над Волгой». Отличный вид сверху, уверенно написаны фигуры монтажников; кажется, стоишь с ними вместе на площадке. Картина убеждает, чего нельзя сказать, например, о портрете шахтера работы М. Труфанова. Сотри с его лица угольную пыль, возьми из рук шахтерскую лампу, и никто никогда не скажет, шахтер он или строитель, или человек какой-то

другой профессии. Собственно, человек — это как раз имя, характера нет, и в этом слабость не только данной работы, но и ряда других.

Кроме коринского портрета Кукрыниксов, трудно назвать запоминающиеся в этом жанре работы. Только и остается вспоминать Нестерова.

Во многих вещах чувствуется недоработанность и спешка. Картина В. Загонека «Утро» изображает людей, по-видимому, спешащих на работу. Неизвестно куда спешил художник. У него изображен велосипедист в синем, дана вода, но отражения синего нет. Ленинградец Е. Рудин назвал свою работу «Трактористы». Я бы назвал ее «Три богатыря на трех тракторах». Только я имею в виду не ту работу, которая выставлена, а ту, которая могла бы получиться, если бы художник до конца бы увидел богатейшие возможности, вытекавшие из самого замысла. Дать трех парней, отдыхающих у своих машин! Если это сделать по-настоящему, могла бы выйти фреска, восходящая к Мантеньи или к древнерусской живописи. Только необходим был настоящий искренний пафос, вполне уместная здесь патетика, и полотно бы зазвучало.

Художник, как и писатель, должен браться за полотно только тогда, когда он не может за него не взяться. Когда рождаются глубоко искренние, убеждающие вещи, которым порой прощаешь и некоторые профессиональные несовершенства. Я могу сослаться на полотно А. Гландина «Бронебойщики», «Сталинградский фронт». Эта тема выстрадана автором. Он сам провел войну со своими героями и знает Сталинград не по книгам. Ему веришь, хотя в силу ряда причин полотно осталось не совсем доведенным до конца.

Отдельный разговор должен идти о Гелии Коржеве. Его триптих — «Поднимающий знамя», «Гомер», «Интернационал» — безусловно, одна из центральных работ. Остроте Коржева могут позавидовать и маститые. У него настоящий реализм, а не какой-нибудь сю-сю реализм. Его поднимающий знамя знает, на что идет. Обмотки солдата, копирующего бюст Гомера, могут рассказать всю историю своего хозяина. Хочется только пожелать умному думающему художнику, чтобы он постарался идти от некоторой живописной колористической близости в своих работах.

Когда стоишь перед хорошей картиной, мысль никогда не останавливается на том, что изображено. Художник заставляет зрителя думать, развивать идею картины. Рождаются новые ассоциации, картина живет. Но вот когда смотришь на

полотно И. Мансурова «Песнь о Щорсе», видишь только то, что нарисовал художник. Картина не будит мысль, глядя на нее, ты не знаешь, что будут делать эти люди через несколько мгновений, когда они похоронят своего дорогого командира. Мог бы быть революционный реквием. Получился только плач.

Не то у Е. Гелихина. На его полотне матрос и кулак. Название — «Хлеб». Но если бы оно и не было написано на картине, все было бы и так ясно. Стране нужен хлеб, хлеб — это борьба. Хлеба ждут голодные. Достать его — приказ Ленина. Художник не идет от литературы. Он решает свою задачу чисто живописными средствами. Категорически черное (одежда матроса) против цементно-серого (одежда кулака). Все ясно. Этот матрос не отдаст революцию. И видишь за ним всю страну. Видишь Ленина у прямого провода.

Ленинская тема на выставке — это вся выставка, ибо рассказывает она о жизни нашей страны, о замечательных советских людях, обо всем том, что связано с гением Ленина и делом его партии. Но если говорить о тех вещах, в которых художники обратились непосредственно к образу Ленина, то здесь трудно будет говорить об особенно больших удачах. Работ о Ленине, которые можно было бы поставить в ряд с поэмой Маяковского, на этой выставке, по-моему, нет. Есть более или менее интересные вещи. Например, портрет Владимира Ильича В. Раевской-Рудковской. В нем есть какое-то свое цветовое решение, хотя лицо и руки не совсем удались. Удачнее образ Ленина решают скульпторы А. Кибальников, В. Цигаль.

Живописцу не с руки говорить о представленной на «Советской России» скульптуре. Но две работы мне все-таки хочется назвать — «Керамику» Ю. Нероды и «Камчатских рыбаков» Д. Шаховского.

Рыбаков трое — это сильные люди. Им приходится работать в неимоверных трудностях. Им веришь и чувствуешь себя четвертым. В скульптуре есть образ, есть чувство материала (кованая медь), есть понятие о пространстве и форме. «Камчатские рыбаки», по-моему, большая удача скульптора. Их обязательно заметишь.

А вот есть немало хороших живописных работ, мимо которых поначалу можно и проскочить, не заметить. Я не говорю о выразительной, лишенной всякой театральности работе И. Агапова «Сибирь в стройке». Она достаточно велика. Но вот к скромной, но тепло, сердечно написанной вещи свердловчанина Б. Волкова

«41-й год» нужно присмотреться. И к пейзажу А. Пантелеева из Уфы «В горах Ирдыка» тоже нужно отнестись очень внимательно. Красивый, правдивый пейзаж. Ничего случайного, видна авторская воля, он знает, чего хочет. Это художник со своим почерком.

Мне понравилась небольшая вещь И. Кузнецова из Сталинска «Снежочек ласковый», понравились осенний пейзаж Н. Пластова; триптих А. и П. Смолиных «Колхозницы Дагестана»; албанская серия ивановских художников Е. Грибова и М. Малютина. Внутренним поиском отмечены работы П. Писклюкова, А. Вычугжанина из Иркутска. Очень хорошо написана целинная серия Д. Мочальского. Ощущение холода удалось передать Я. Ромасу в его «Утре стройки». Талантливым братьям Ткачевым мне хочется пожелать самостоятельности. Глядя на их вещи, порой так и кажется, что сделали художники сорок фотоснимков детей, на сорок первом «схватили интересный момент» и перенесли его на полотно. В. Гаврилов, создавая свой «Радостный марш», не скупился на краски. Наверное, белил, которыми он написал одно пятно снега, хватило бы на шесть-восемь этюдов другому, тоже талантливому, но более скромному художнику.

Есть на выставке две большие картины, о которых надо сказать особо. Первая — это полотно С. Дудника «Пионеры приветствуют XXI съезд партии». Я хочу быть правильно понятым. Разумеется, никто не может оспорить право художника, обратившегося к великой теме XXI съезда партии, запечатлеть в своей картине тот или иной эпизод, имевший место в дни работы съезда. Все дело в том, как это исполнить. Да, наши советские дети, пионеры, радостные и взволнованные, с букетами цветов пришли в Большой Кремлевский дворец в один из дней съезда, чтобы выразить свою горячую любовь к родной Коммунистической партии. В жизни каждого из этих юных граждан нашей страны тот день был особым днем. Если художник рассказал бы искренне и просто об этом незабываемом дне, ну хотя бы глазами мальчика и девочки, по-настоящему, глубоко психологически написанными, он совершил бы хорошее дело. Я не навязываю художнику конкретного решения темы. Я хочу только сказать, что величие темы обязывало художника подойти к работе серьезно, творчески, дать решение темы изнутри, глубоко, а не поверхностно, не внешне. В данном случае совершенно необходимо было дать образное решение. Ведь XXI съезд наметил грандиознейшую программу в строительстве коммунизма, и художник мог бы увидеть за строчками

постановлений съезда всю страну на новом гигантском подъеме, мог увидеть новых людей, скромно и каждодневно творящих небывалое. Он мог бы эстетически осмыслить то новое, что пришло к жизни нашего народа вместе с новой техникой, показать человеку его завтрашний день. Может быть, родилось бы полотно, может, целый триптих, а главное — был бы схвачен пафос темы, ее дух, дух исканий, борьбы, преобразования. Конечно, это сделать гораздо труднее, чем написать многофигурную композицию, к тому же еще плохо, торопливо. Художник не открыл для себя ничего в такой богатой теме, как XXI съезд КПСС. А если уж говорить о констатации на полотне фактов, то он запечатлен гораздо лучше и с настоящим искусством нашими фоторепортерами. Их снимки, снимки очевидцев, по-настоящему радуют, а полотно С. Дудника вызывает чувство досады. Зритель у этой картины не задерживается.

Зато он просто толпится у другого большого полотна — «Обеспеченной старости» А. Лактионова. Здесь идут шумные споры. У автора есть приверженцы, есть и «лютые враги». Мне даже трудно сказать, что это — настоящий успех или граничащий со скандалом. Автор из года в год все тот же. Можно потрогать усы кошки, сидящей на коленях у старой актрисы, или порассуждать о том, из какой шерсти старушечий плед. Словом, «все как настоящее». Труд вложен большой. Автор упорно верен себе. Он хочет нравиться. Это его право. Он некоторым нравится. Это тоже факт. Но все чаще, стоя у картины, можно услышать от зрителей два слова — цветная фотография. Мне не хочется навязывать свое мнение об этой картине, хотя не скрою, лично мне она не нравится. По-моему, зрители сами разберутся в своих симпатиях и антипатиях в отношении А. Лактионова. Ведь подавляющее большинство хорошо понимает, что цветная фотография и искусство живописи — все-таки разные вещи.

Всю силу подлинного боевого советского искусства особенно остро чувствуешь, когда уходишь от полотна А. Лактионова и вдруг останавливаешься и уже не можешь идти дальше, потому что перед тобой листы Бориса Пророкова. Это удивительный художник. Можно много и долго объяснять зрителю, что такое острота и гипербола образа, что такое публицистичность в искусстве, что такое смелость и поиск новой реалистической формы, необходимой для выражения нового содержания, можно долго говорить о критериях современности в искусстве, но вместо всего этого можно просто показать зрителю работы Пророкова. И все

станет ясно. Я не знаю, можно ли найти подходящие слова, чтобы выразить все те чувства, которые переживаешь, стоя перед «Хиросимой», «Бабьим Яром», «Голодом», «Матерью». Пророковская серия «Это не должно повториться» едва ли не самая замечательная на «Советской России», как, впрочем, и вся выставленная графика. Мне кажется, если бы в Манеже не было сейчас ничего кроме графики, и то мы смело могли бы говорить о значительности экспозиции. Графики здорово «бьют» живописцев, и бьют многим, в частности своим крепким умением организовать пространство на плоскости. Графические работы собирают столько зрителей, и культурных зрителей, живописцам нечего отмахиваться от конкуренции.

Я никогда не был сторонником списков, длинных перечислений, когда критические статьи превращаются в каталоги. Но сейчас я готов выдержать все упреки, но все-таки перечислять, перечислять и перечислять. Не потому, что хочу избежать конкретного разбора графических работ, но потому, что их очень много и они по-настоящему интересны. Мне хочется говорить о великолепных гравюрах Владимира Андреевича Фаворского. Блестящих сатирических листах Кукрыниксов, Ф. Решетникова, А. Каневского. Хочется непременно назвать «Сюиту о проводах» А. Ушина, шахтерскую серию Н. Пономарева, работы А. Пахомова, Е. Расторгуева, Л. Сойфертиса, И. Обросова, В. Цигаля, В. Мешкова, С. Чехова, П. Караченцева, В. Попкова, О. Коровина, А. Лаптева, Ю. Васильева, Е. Щеглова, В. и Л. Петровых, А. Ланина, Н. Лямина, В. Ткаченко, Г. Захарова и других.

Может быть, скажет кто-нибудь — шел, мол, Нисский по левой стенке, а потом по правой и весь подряд записывал. И правильно. Шел с одной только мыслью, как бы не пропустить чего-нибудь, настолько все хорошо.

Чем больше ходишь по выставке, чем внимательнее присматриваешься к экспонированным работам, тем больше думаешь о тех многочисленных, очень интересных и талантливых работах, которые по разным причинам не попали в Манеж. Среди этих разных причин первая и главная — не хватило места.

Успокоительного в этом мало, но все-таки как-то радостно становится при мысли, что было из чего выбирать.

Не от бедности, но от богатства шла наша тщательность и строгость в отборе вещей. Конечно, члены выставочного комитета стремились отобрать все

лучшее, хотя хорошо сознавали тщетность в известном смысле этих стремлений: Манеж велик, но и он не может объять необъятного.

И вот что еще хочется сказать. Не тем замечательна «Советская Россия», что на ней собраны художественные откровения. Дело в другом. Достижения художников Российской Федерации в общем уже довольно значительны. И в этом выставка убеждает.

Конечно, правильно, что не числом, а умением.

Но умение, помноженное на число, — большое дело. Далеко не каждая из показанных на выставке вещей, взятая сама по себе, есть событие в нашей художественной жизни.

Но вместе они — событие... Выставка в целом — событие.

Все эти дни, глядя на очередь желающих попасть в Манеж, я мысленно представляю себе и другую картину. Очередь так же тянется к центральному выставочному залу, только стоят в ней не зрители, а художники со своими работами. Те художники, о которых я говорил и которым не хватило места. Может быть, можно все-таки им помочь, дать им возможность поговорить со зрителем с глазу на глаз? Может быть, пройдет какое-то время и можно будет обновить экспозицию, чьи-то работы снять (разумеется, с доброго согласия авторов), а чьи-то — повесить? Лично я на это согласен. Отдам свою стенку.

Впервые — «Известия», 23.04.1960.

3. ИЗ БЕСЕД С ЕВСЕЕМ ЕВСЕЕВИЧЕМ МОИСЕЕНКО: СВИРИДОВ. ВЗГЛЯД ЖИВОПИСЦА

Евсей Евсеевич Моисеенко (1916-1988) — народный художник СССР, академик Российской академии художеств, личность во многих отношениях грандиозная, страстная натура, изысканный и стихийный живописец, тонко чувствовавший музыку. Свиридов — настоящий ценитель классической и современной живописи — сознавал особое место Моисеенко в искусстве. В московской квартире композитора были работы Моисеенко, как и Андрея Андреевича Мыльникова, Роберта Рафаиловича Фалька и ряда других замечательных мастеров.

***

Писать о музыке трудно, трудно о ней и рассказывать, как, впрочем, нелегко рассказывать и о живописи: и в музыке, и в живописи надо «присутствовать».

Однако написать о музыке Георгия Васильевича Свиридова мне хочется — я глубоко почитаю этого замечательного советского композитора-художника, творчеством его восхищаюсь, потому что он воистину с удивительным мастерством и свободой формирует искусство звуков, их пластическую многогранность и многодетность, создавая образный мир чувств, переживаний. Диапазон этих чувств завидно широк: то тревожные и трагические, то тихие и нежные, они надолго остаются в памяти слушателя.

Его вокальным циклам свойственна масштабность, эпичность — независимо от размеров произведения. Скажем, в «Патетической оратории» героический пафос, его гражданственный накал выдает страстное неравнодушие к судьбам родины, ее истории, революции. Оптимизм музыки, ее ликующий размах побеждает, сочинение апеллирует к сознанию человека. В столь же впечатляющей «Поэме памяти Сергея Есенина» палитра свиридовской музыки обретает новые свойства, соединяясь с поэтической раздумчивостью слова. По сравнению с «Патетической ораторией», произведение это «тихое», однако такое же проникновенное. Обращенная к чувствам скорее интимным, есенинская поэма не менее значительна и не менее дорога нам.

Вокальные циклы Свиридова глубоко человечны и современны в своей живой сути. Его «Курские песни» и другие изумительны.

Это не стилизация а-ля рюс. Это новый взгляд большого художника на то, что ему дорого, на народные истоки — непреходящий, бесценный дар, на то, что творит энергию подлинного искусства.

И еще. Знаменательно обращение композитора к народным истокам и в другом отношении: в наше время, когда новаторство ради новаторства и безвкусица достигают порой опасных размеров, именно народное творчество охраняет настоящее искусство от пошлости и безвкусицы. Музыка Свиридова полна щемящего чувства Родины, Отечества, и это очень дорого, необходимо нам.

Георгий Васильевич — композитор, удивительно ощущающий красоту, здоровье искусства. Его искусство сегодняшнее. Оно утверждает величие человека, его дел. Оно гражданственно в лучшем смысле слова. Музыке Свиридова присущи пластичность, эмоциональная наполненность, колористическое богатство, крепко сплавленные в единое целое. Великое свойство — ее узнаваемость.

Свиридов знает цену и силу человеческого голоса. В нем есть дорогое для меня как художника чувство изобразительности, осязаемости звука, ощущений, видимость, зримость, что ли, музыки.

Впервые — Золотов А.А. Книга о Свиридове. – М., 1983.

4. ИЗ БЕСЕДЫ В БАНГАЛОРЕ СО СВЯТОСЛАВОМ НИКОЛАЕВИЧЕМ РЕРИХОМ (ФРАГМЕНТЫ)

А. ЗОЛОТОВ: Святослав Николаевич! По возвращении хочу написать о поездке в Индию, и обязательно о нашей встрече в вашем доме в Бангалоре.

Потому хотел вас спросить: вот сегодня, как вы определили бы, со свойственной вам глубиной и философичностью, обязанности культуры перед людьми?

С. РЕРИХ: Видите ли, наша главная задача в чем состоит? Чтобы поощрить и дать человечеству новые течения более глубокого духовного характера, т.е. способствовать становлению совершенных людей.

Самое главное — это действительно иметь новую основу для новых людей. Наша цивилизация дает нам нечто внешне прекрасное, все хорошо. Но нам нужно иметь и нечто большее, истинно глубокое.

В чем мы это найдем, в чем? В самих себе!

Все время нам нужно искать в себе именно более совершенного Человека!

О чем думал Конфуций в свое время, о чем думали греческие философы и еще очень многие?

О самом главном: внешняя цивилизация, в конце концов, дальше определенной «развертки» не может идти. Значит, должны быть воспитаны люди, которые смогут историческим этическим багажом воспользоваться, и воспользоваться правильно. Сейчас мы мало этого видим, к сожалению.

Мы видим, что внешняя цивилизация старается нас «загрузить» ...

А. ЗОЛОТОВ: И задавить!

С. РЕРИХ: Потому особенно ценны начинания, обращенные именно к поиску более совершенного человека.

Мы видим на наших самых маленьких детях, как они к этому все стремятся.

Вот школа, в жизни которой я участвую, — как дети ее любят, как они любят свои ученические мучения — для них это их жизнь. И вы угадываете все это с самого малого возраста...

А. ЗОЛОТОВ: А история культуры — в какой части может войти в воспитание нового человека? Полностью? Нет опасности, что что-то уже уйдет безвозвратно из истории культуры?

С. РЕРИХ: Мы должны всячески охранять культуру. История культуры — это история жизни, жизни как таковой. Мы должны всеми силами ограждать то прекрасное, что нам передало прошлое, чего добивались люди столетиями и, может быть, тысячелетиями. К этому, как вы знаете, звал мой отец, Николай Константинович Рерих. Он много об этом писал, много, очень много об этом говорил. Его Пакт охраны памятников культуры и есть как бы начало движения во имя охраны и сохранения культуры и искусства. Его основа — напомнить человечеству, что есть такие ценности, которые принадлежат всему человечеству, и они общие. Нет страны, которая может сказать, что это только мое.

А. ЗОЛОТОВ: У Толстого в дневниках я нашел такое замечание: чем глубже, тем общее! Это важная, глубокая мысль.

С этой точки зрения и русская, и индийская культура — чем глубже, тем общее.

С. РЕРИХ: Так оно и есть. У нас был такой водитель духа Серафим Саровский. Как-то к нему приехала целая группа ученых: ученые-материалисты. Когда это было? В 1840-х годах. И они хотели у него спросить: к чему, в конце концов, вся эта обрядность, церковь, к чему все эти молитвы, почему человечество вообще имеет всякие там обеты, то, другое? К чему это может повести? И нужно ли это вообще в жизни?

Он сказал: «Все очень просто. Единственное, чего вам нужно желать, это чтобы на вас снизошел Святой Дух, больше вам ничего не нужно».

А. ЗОЛОТОВ: Прекрасно он им сказал, замечательно сказал.

С. РЕРИХ: Вот и все. Оно так и есть. В конце концов, нам нужно подняться на более высокую ступеньку.

Как мы можем подняться на более высокую ступеньку?

Только через наше духовное устремление к чему-то более совершенному.

В конце концов, идет время — мы живем в эволюции, мы часть эволюции, которую видим во всем: в человечестве, в животном мире — во всем есть такая волна эволюции, которая стремится к чему-то более совершенному. То есть это задача человечества — прийти к чему-то более совершенному.

Как в свое время Платон говорил: от красивых образов мы перейдем к красивым мыслям, от красивых мыслей мы перейдем к красивой жизни, а от красивой жизни — к абсолютной красоте.

А. ЗОЛОТОВ: Которая и включает в себя уже все.

Да, в этом смысле Платон перекликается с Достоевским, который говорил, устами своего героя князя Мышкина, что красота спасет мир.

С. РЕРИХ: Вы совершенно правы, оно так и есть.

Что есть красота? — Это совершенство...

А. ЗОЛОТОВ: Святослав Николаевич, а вы с Махатмой Ганди общались?

С. РЕРИХ: Да, конечно.

А. ЗОЛОТОВ: Вот в январе будущего года будет уже 40 лет со дня его гибели. И я хочу в Агентстве печати «Новости» в Москве, где возглавляю участок

культурной деятельности как обозреватель по культуре, организовать специальный вечер в память Ганди. Что вы о нем могли бы сказать? На этом вечере я прочел бы ваши слова.

С. РЕРИХ: Махатма Ганди был прекрасный вождь, вождь духовного устремления.

Устремления к чему? К более совершенному человечеству. Он прекрасно понимал и знал, что дать счастье людям вы можете, только разбудив это внутреннее счастье и создав основы для высокого устремления в них самих — основы духовности.

Он сделал великое дело. Он пришел когда? Когда было необходимо найти перемену от английского правительства к национальному.

С этой точки зрения он сыграл великую роль и останется великим вождем, политиком, несомненно.

И то, что Махатма Ганди и Индира Ганди закончили свой жизненный круг так трагически, это и является, в конце концов, той печатью, которую история наложила на них. Они являются мучениками. И этого осознания никто изъять не сможет. Это несомненно.

Вы знаете, я все-таки Индиру Ганди знал хорошо. Она была, несомненно, очень большим человеком. Я ее знал больше 45 лет, знал ее через все разные этапы. И она действительно являлась очень-очень большим таким Водителем и Человеком. Она многое бы еще нам дала, если бы осталась в живых. Но, очевидно, печать мученика была ей уготована. Это то, что история изъять не может и не сможет никогда.

А. ЗОЛОТОВ: Крестный путь кто-то должен длить...

С. РЕРИХ: Видите ли, я вам так скажу. В чем, в конце концов, наше вот такое устремление? К чему?

К чему-то более совершенному, к лучшей жизни. Что это за лучшая жизнь? Что она в себе содержит? Что она может дать? И каким образом мы можем к этому подойти? Это все вопросы, которые нам необходимо решать.

Я часто встречаю людей — ко мне приходят, и я их спрашиваю: вот мы говорим о более совершенном человеке — расскажите мне, какие вы видите в нем качества? Как этот более совершенный человек себя будет вести в жизни? Как он будет реагировать на разные сложности жизни?

И вы знаете, сравнительно немного людей об этом думают.

А. ЗОЛОТОВ: Святослав Николаевич, вы не могли бы мне, может быть, со слов отца или из своих ощущений что-нибудь сказать о фигуре Владимира Васильевича Стасова?

С. РЕРИХ: Видите ли, я вам скажу, что Николай Константинович очень чтил Стасова, потому что Стасов был его как бы старший советчик. Отец всегда вот именно прибегал к Стасову, потому что в молодые годы у нас бывает много всяких проблем, и он всегда у Стасова встречал то, что необходимо, то есть вот эту внутреннюю дружественность, дружелюбие истинное.

Николай Константинович очень полагался на Стасова, он полагался на его мудрость, полагал, что он даст правильный совет, предложит правильное решение.

А. ЗОЛОТОВ: Как бы вы, Святослав Николаевич, могли прокомментировать ваш последний портрет Индиры Ганди?

С. РЕРИХ: Я писал этот портрет, потому что семья ее просила меня это сделать, семья.

В свое время, когда она была жива, мы с ней часто даже говорили о портрете, у меня есть наброски, которые были сделаны еще в нашей долине Кулу. Мы с ней не только сговорились, но мы, конечно, предполагали, что это будет сделано. Уж точно, сроки, конечно, не были установлены.

Но так случалось, что всегда, когда я был свободен, она была занята. То она уезжала, то я уезжал, так что мы не могли сойтись вместе для работы.

Но я ее очень любил и ценил, у нас были самые хорошие и широкие отношения с ней. И, как я Вам уже сказал, она была совершенно исключительным человеком.

Теперь, в этом портрете, я ее написал в молодости. Почему? Потому что, если я думаю о ней, я представляю ее себе в расцвете лет, когда я с ней часто встречался.

Я хотел написать ее такой, какой мы все ее помнили.

Меня потом спрашивали: почему я написал ее в расцвете жизни, сил? Но так я ее себе лично духовно представляю — в расцвете ее жизни, какой она была!

Годы приходят, годы уходят. Но есть такие моменты расцвета, которые навсегда запечатлеваются. Для меня Индира Ганди всегда была в расцвете лет.

А. ЗОЛОТОВ: По-видимому, этот расцвет лет совпал и с расцветом духа и сохранился через состояние духовное?

С. РЕРИХ: Да. У нее бывало много трудностей, сложностей, которые она все смогла превзойти.

Но, у нее было внутреннее, особо замечательное чутье, которое она, очевидно, унаследовала от отца своего Джавахарлала Неру и которое ей помогало ориентироваться в очень сложных положениях.

Это был исключительный человек, очень большой человек, и мы должны ее помнить.

А. ЗОЛОТОВ: Портрет в рост? Большой портрет?

С. РЕРИХ: Да. Он совпадает в размерах с другими портретами в парламенте, где представлен. Видите ли, в парламенте Индии целая галерея портретов. Все портреты, для того чтобы составился ансамбль, были сделаны немножко больше натурального роста, может быть, потому что очень большой зал. Так что портрет Индиры Ганди, мой, был тоже написан с учетом уже сложившегося в этом большом парламентском зале ансамбля.

Я писал и портрет ее отца, выдающегося мирового политического деятеля, премьер-министра Индии Джавахарлала Неру, который тоже представлен в парламенте. Оба моих портрета висят друг против друга.

А. ЗОЛОТОВ: Отец и дочь как бы смотрят друг на друга.

Такой жизненный круг, жизненный цикл...

С. РЕРИХ: Когда меня попросили написать этот портрет, я сказал, что сделаю, и очень рад буду это сделать, но мне не должны ставить никаких условий. Буду писать так, как мне видится, как мне ближе.

Она написана в очень простом шелковом белом сари, которое было ее сари, которое она носила, и ликует в нем сейчас.

Кто-то, между прочим, в Дели спросил: почему она в таком очень нарядном сари?

Но что нарядного может быть в чисто-белом сари?

А. ЗОЛОТОВ: Это образ чистоты.

С. РЕРИХ: Вот и все.

Впервые опубликовано в Золотов А.А Сад Дебюсси.
Чачсть 1. – М., 2021. – С. 153-157.

5. ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ИСКУССТВО ВО ИМЯ МУЗЫКИ

Беседа корреспондента журнала «Советская музыка» А. Бретаницкой с главным редактором Студии музыкальных телефильмов Творческого объединения «Экран» Гостелерадио СССР А. Золотовым.

А.Б.

— Андрей Андреевич! Какими были для вашей Студии годы от ее основания?

А.З.

— Студия музыкальных телефильмов была создана в Творческом объединении «Экран» в мае 1973 года (по идее и непосредственно практическому предложению Председателя Гостелерадио СССР Сергея Георгиевича Лапина). Восемь лет — срок как будто и небольшой. Но самый факт создания подобной лаборатории уже говорит о пристальном внимании Госкомитета СССР по телевидению и радиовещанию к музыке, ее творцам и интерпретаторам, многочисленным проблемам, возникающим в этой сфере искусства.

Работы, созданные за это время (кстати, многочисленные, по объему вполне со-поставимые с продукцией солидной киностудии), как и художественные принципы, лежащие в их основе, формулировавшиеся в течение творческого процесса и в связи с ним; различные направления поиска в области формы, с определенной последова-тельностью разрабатывавшиеся в эти годы; живой, естественный отклик, вызванный фильмами нашей Студии в различных, действительно широких кругах телевизионной аудитории и культурной общественности; строгое внимание со стороны музыкантов и кинематографистов, сотрудничество со многими из них; наконец, изрядное число пу-бликаций в многообразных критических жанрах, материалом для которых послужили и наши фильмы, — все это, наверное, позволяет оценить прожитый этап как значительный в жизни Студии и почувствовать всю сложность и ответственность наших задач.

Теперь о направлениях, по которым развивается наша работа. Название Студии на-поминает об общепринятом, хотя и не совсем ясном термине «музыкальный фильм». Существо наших работ, и сами эти работы, думается, могут служить важным уточнением к интерпретации термина: мы создаем «собственно музыкальные фильмы», то есть не ленты с большим количеством музыки, но

фильмы, посвященные непосредственно музыкальному искусству, музыкальным произведениям, музыканту-творцу, будь это композитор или интерпретатор.

Можно даже сказать, что большое, важное, даже важнейшее место занимало в нашей работе протекших лет создание «музыковедческих» фильмов (мне лично определение «собственно музыкальный фильм» представляется даже более приемлемым, хотя и термин «музыковедческий» несет в себе немалые содержательные достоинства). Кстати, сложности, связанные с определением музыкального фильма, привели к тому, что в 1974 году, из-за разночтений среди членов жюри по поводу того, что считать музыкальным, а что документальным фильмом, по соответствующему разделу не был присужден Главный приз Международного телеконкурса «Приз Италии»: конкурс этот широко известен в мире и проходит ежегодно начиная с 1945 года. В связи с этим Генеральная ассамблея Конкурса приняла решение специально обсудить вопрос о содержании термина. В итоге, на заседании Рабочей группы в январе 1975 года была принята за основу предложенная нами формула: «Музыкальным фильмом считается такой фильм, главным содержанием которого является музыка». При всем том, какому бы определению ни отдавать предпочтение, мне важно сейчас сказать о стремлении нести в наших работах мысль о музыке, историю музыки, образы интерпретаторского мастерства.

Разумеется, не следует представлять дело так, будто, кроме фильмов исследователь-ского характера, мы не делаем никаких других. К какому жанру можно, например, отнести двухсерийную ленту (режиссер Виктор Лисакович) «Музыка в семье Ульяновых» — Студия подготовила этот фильм к 110-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина? Здесь все признаки документального кино (съемки проходили в Музее-квартире Ленина в Кремле, в фильме подробно и буквально «рассматривалась» нотная библиотека Ульяновых); здесь элементы игрового художественного фильма (своеобразная роль ведущей за роялем), и элементы «концертного» фильма (исполнение Рудольфом Керером «Патетической» сонаты Бетховена на рояле, звучание которого некогда слушал Ленин). Но все многообразие жанровых возможностей было подчинено главной музыкальной задаче: рассказать о богатейшем духовном мире прекрасной семьи.

Можно назвать целый ряд фильмов, которые мы посвящаем важнейшим событиям в жизни страны. Это своеобразные музыкальные фильмы-плакаты,

публицистические по своей направленности. Три новых фильма — «Марш энтузиастов», «Песнь о Москве» и «Слушайте голос революции» мы подготовили к XXVI съезду КПСС.

Снимаем песенные и другие программы по заявкам Главной редакции музыкальных программ Центрального телевидения. Есть, хотя и немногочисленные пока, но серьезные опыты работы с духовыми оркестрами, три фильма о джазе. Есть фильмы о цирке, фильмы, так или иначе опосредующие художественную литературу.

В Студии снимались и продолжают сниматься Ираклий Андроников, Виктор Шклов-ский, Игорь Ильинский, Дмитрий Журавлев, Михаил Ульянов, Олег Борисов, Олег Еф-ремов, Олег Табаков, Михаил Казаков и многие другие наши достойнейшие артисты. Отдельный цикл фильмов составился из работ, которые условно можно назвать «...на стихи Пушкина», «...на стихи Некрасова», «...на стихи Есенина». Один из фильмов был посвящен поэзии Тютчева (здесь звучала музыка Скрябина в исполнении Владимира Виардо). Другой — поэзии Блока, с музыкой Шостаковича.

А.Б.

— И каждый раз «музыка — главное содержание фильма»?

А.З

— Да, она неизменно входит в его ткань, но на разных основаниях. Иногда это и чи-сто оформительский уровень. К фильму, посвященному поэту Александру Яшину и его прозаической книге «Угощаю рябиной», была заказана музыка Роману Леденеву — это обычный путь, принятый в практике художественных фильмов. А для ленты «Интерна-ционал» Николай Сидельников специально написал сочинение для оркестра и большого хора, на основе которого строилась вся структура фильма. Примечательным кажется мне и фильм о Мартиросе Сарьяне, которым мы отметили 100-летие великого художника. Мы хотели показать телезрителям, какое место может занимать музыка в жизни человека, казалось бы и не связанного с ней напрямую профессией. Рассказ об отношенин Сярьяня к музыке ведут известные армянские композиторы — Лазарь Сарьян, Эдмрд Ммраоян, Александр Арутюнян, Авет Тертерян и Тигран это Мансурян. Примеры работ, в которых так или иначе синтезируются приметы разных родов искусства, но непременно с участием музыки, на основе музыки и во имя музыки, можно умножить.

Многие фильмы посвящены советской песне и ее виднейшим мастерам. Исследо-вательское начало проявлялось здесь в самом отборе документов и материалов. Так, мы всегда с благодарностью вспоминаем покойного Арнольда Наумовича Сохора, который в качестве консультанта немало потрудился над составлением научно обо-снованной антологии советской песни. Цикл телевизионных фильмов, охвативших всю историю жанра — от 20-х и до 70-х годов, — был назван «С песней по жизни» (впоследствии название это перешло к известной телевизионной передаче Главной редакции музыкальных программ Центрального телевидения).

Работа над антологией шла одновременно с поисками в области киноинтерпретацни «серьезной» музыки. Так, уже в 1973 году родились первые четыре фильма — «Чайковский. Пятая симфония», «Шостакович. Пятая симфония», «Бетховен. Четвертая симфония», «Брамс. Четвертая симфония» из цикла «Искусство Евгения Мравинского» (в свое время внимательно рассмотренного на страницах «Советской музыки» в статье известного музыковеда и музыкального деятеля Виталия Фомина). Этот цикл спустя пять лет пополнился еще двумя лентами — «Брамс. Вторая симфония» и «Шуберт. “Неоконченная” с прибавлением увертюры Вебера “Оберон” 1979 год ознаменовался окументальным фильмом «Размышления о Мравинском».

Работа с выдающимися советскими артистами велась в Студии все эти годы, ведется и сейчас, смею надеяться, продолжится и в будущем. С нами сотрудничали Святослав Рихтер, Леонид Коган, Даниил Шафран; Евгений Светланов, Геннадий Рождественский, Владимир Федосеев, Максим Шостакович; Иван Козловский, Марк Рейзен, Ирина Архипова, Елена Образцова, Галина Писаренко, Тамара Синявская, Александр Ведерников, Евгений Нестеренко, Владислав Пьявко; Станислав Нейгауз, Анатолий Ведерников, Элисо Вирсаладзе, Рудольф Керер, Александр Слободяник, Владимир Крайнев. Алексей Наседкин, Любовь Тимофеева, Евгений Могилевский; Игорь Безродный, Игорь Ойстрах, Олег Каган, Андрей Корсаков, Наталья Гутман; Галина Уланова, Майя Плисецкая, Наталья Бессмертнова, Нина Тимофеева, Екатерина Максимова, Марина Кондратьева, Людмила Семеняка, Надежда Павлова, Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Марис Лиепа, Александр Богатырев; Государственный симфонический оркестр СССР, Заслуженный коллектив Республики Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии,

Большой симфонический оркестр и Большой хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Русская хоровая капелла имени А.А. Юрлова, Московский камерный хор Владимира Минина...

А.Б. А.З.

— *Телезрителями, музыкальной общественностью, критикой замечены фильмы Студии, посвященные советским композиторам. Какие задачи вы здесь решаете?*

А.З.

— Стремимся мы к одному — к рассказу о советской музыке. А выражается это стремление в формах различных. Целый ряд наших лент посвящен отдельным произведениям. Это прокофьевские «Гадкий утенок», «Петя и Волк», обработки русских песен. Квартет на кабардино-балкарские темы, «Детская музыка», фортепианные концерты — Первый и Третий. Из сочинений Шостаковича в отдельные фильмы вошли Пятая и Шестая симфонии. Сюита на стихи Микеланджело (в оркестровой версии), Пятнадцатый квартет, Прелюдии и Фуги, Хоровые поэмы на стихи революционных поэтов, Альтовая соната... В этих и подобных по характеру работах портрет композитора с той или иной степенью полноты предстает перед зрителем-слушателем, выявленный через самое музыку, продуманно интерпретированную на телеэкране, через рассказ о творчестве и творце, с помощью хроникальных кадров разных лет, через живую встречу, беседу с мастером или через наблюдение и погружение в мир музыканта, исполняющего свою музыку. Одним из примеров создания своеобразного кинематографического портрета композитора (а по сути, даже и автопортрета) является, на мой взгляд, фильм «Два концерта», в котором Тихон Николаевич Хренников в сопровождении Госоркестра СССР под управлением Евгения Светланова исполнял свои фортепианные концерты — Первый и Второй.

Для большинства работ «портретного жанра» характерно взаимопроникновение различных содержательных и структурных элементов; они рассказывают и о музыке, и о ее создателях или исполнителях. В объемном списке фильмов такого рода — две монографические ленты о Дмитрии Шостаковиче, фильмы об Араме Хачатуряне, Василии Соловьеве-Седом, Владимире Захарове, Дмитрии Кабалевском, Анатолии Александрове, Александре Касьянове, Анатолии Новикове, Матвее Блантере, Густаве Эрнесаксе, Георгии Свиридове, Кара Караеве,

Тихоне Хренникове, Родионе Щедрине, Александре Пахмутовой, Евгении Светланове, Борисе Чайковском, Андрее Эшпае, Андрее Петрове, Никите Богословском, Марке Фрадкине, Валерии Гаврилине, Ширвани Чапаеве, Отаре Тактакишвили... Готовимся к работе над полнометражной монографической лентой о Прокофьеве.

Надо сказать, что «телепортретирование» — дело очень сложное. Ибо здесь, как и в любом другом роде искусства, обязательно должно быть то «существенное» сходство, за которым стоит психологическая глубина и убедительность, нечто такое, чего не увидеть простым глазом, что можно почувствовать, понять. Нам повезло: наши герои — личности замечательные, многое сделавшие в искусстве. Наш долг — не превратить выявление их индивидуальностей в некое унифицированное представление о «значительном лице». Хотелось, чтобы наши уважаемые герои были похожи на свое искусство, на самих себя.

В любом случае — об одном ли сочинении или о творческом пути в целом идет речь — мы стремимся показать своего героя со всей возможной широтой и полнотой. Тогда и за единственно прозвучавшим с телеэкрана сочинением вырастает личность его автора. Потому, наверное, у нас практически нет фильмов, где отсутствовали бы элементы биографии композитора или не звучала бы оценка его дела. Поэтому, к примеру, в фильме «Посвящение» Ирина Архипова не только исполнительница романсов Чайковского, но и ведущая; фильм «Пятнадцатый квартет Шостаковича» сопровождает комментарий композитора Бориса Тищенко, рассказывающего нам не только о сочинении Шостаковича, но о Шостаковиче-человеке; в фильме о его же Пятой симфонии рассказ Евгения Мравинского значительно перерастает рамки вступительного слова перед исполнением музыки, как и вступление Нины Дорлиак в фильме «Гадкий утенок».

Подчеркну при этом, что популяризаторская и просветительская деятельность Студии начинается практически уже с отбора музыки, становящейся основой фильма. Ведь, отбирая материал и тем самым выделяя его, мы берем на себя одну из функций, обычно возлагаемых на науку и критику. Это относится в известной мере и к экранизации классики. У нас есть уже несколько небезынтересных, на мой взгляд, работ в этом направлении. Есть фильмы, в разнообразных формах и жанрах рассказывающие о Глинке, Даргомыжском, Бетховене, Шопене, о романсах Балакирева, в двух циклах о романсе Чайковского,

его Четвертой, Пятой, Шестой симфониях, двух симфониях Брамса, «Неоконченной» Шуберта... В фильме «Искренние движения души...» (посвященном Четвертой симфонии Чайковского) мы попытались, разумеется, не претендуя на исчерпывающее раскрытие проблемы, поднять вопрос о программности в музыке во всей его сложности. Кстати сказать, сценарист фильма, композитор Владимир Рубин, поместил тщательно отобранные фрагменты писем и других документов Чайковского периода работы над симфонией перед каждой ее частью, как бы раздвинув дирижерские паузы между частями. А в итоге, на наш взгляд, в фильме возникло ощущение единства авторской мысли и ее воплощения в музыке.

А.Б. А.З.

— Работы Студии достаточно регулярно получают освещение в печати. Оценка их, как правило, весьма высока, но, конечно, встречаются и критические замечания. Какова реакция на критику работников Студии?

А.З.

— Действительно, пресса проявляет внимание к нашим фильмам. В газетах, специальных журналах, книгах, сборниках статей, посвященных вопросам телевизионного искусства и шире проблемам средств массовых коммуникаций, все чаще появляются рецензии или статьи теоретического характера. Можно без преувеличения сказать, что наши фильмы, как и значительные музыкальные программы Центрального телевидения, во многом послужили основой для постановки и разработки некоторых теоретических проблем искусства телевидения. Разумеется, эти публикации вызывают в нашем коллективе самое серьезное отношение и пристальный интерес. Абсолютно все, что публикуется, мы читаем, анализируем и обсуждаем в своем творческом кругу. Естественно, реакция на публикации бывает разная, порой самая противоречивая.

Мы всегда благодарны за внимание к нашим работам. Но мне представляется, что на сегодняшний день это внимание нельзя в полной мере назвать ни систематическим, ни постоянным. Личный опыт газетной и журнальной работы делает для меня особенно понятными многие трудности, связанные с организацией систематического рецензирования. По-видимому, в чем-то виноваты и мы сами: просмотры для представителей прессы и критиков проводятся не регулярно, бывает, они зависят от инициативности режиссеров, а не являются плодом хорошо налаженной административной работы.

Для нас, что естественно, особенно важны и ценны не сами по себе положительные или отрицательные оценки (хотя, конечно, всегда приятно услышать похвалу в свой адрес), а те убедительные доводы, тот глубокий и разносторонний анализ, которые их подкрепляют. И тем более интересно всегда столкнуться пусть с неожиданной, но собственно «авторской» интерпретацией увиденного в фильме критиком. В этой связи, как говорится, в двух словах хочу коснуться общей ситуации, характерной для исследований в области музыкального телевидения. Мне кажется, что к музыкальным телевизионным фильмам пока гораздо больше внимания проявляют теле- и кинокритики, нежели музыковеды. Возможно, в этом и нет ничего особенно удивительного. Музыкознание еще с известной настороженностью «присматривается» к этой области искусства, словно опасаясь, не будет ли «хуже» музыке от подобного вмешательства в ее жизнь. Это накладывает порой своеобразный «охранительный» характер на некоторые критические выступления. Думается, что чем более систематическим и внимательным будет отношение музыковедения к процессам жизни музыки на телеэкране, как и к любым процессам художественной и социально-общественной жизни, тем большим может оказаться его воздействие на реальную практику. В целом же задачи и проблемы музыкальной, теле- и кинокритики, несомненно, общие. Очень трудно, но совершенно необходимо следовать пушкинскому принципу «судить художника по законам, им самим над собой поставленным». Нередко критик вольно или невольно ощущает себя и режиссером, и сценаристом только что увиденного, и тогда рецензия оборачивается информацией о том, как он поставил бы тот или иной фильм. А при всем интересе, как я уже говорил, к его «авторской» позиции мы вправе надеяться, что и для нашей концепции в рецензии найдется место.

Практики — создатели фильмов нередко обращают внимание на то, что в рецензии-обзоре равное место занимают работы разного времени. Случается, «всплывают» на поверхность и оказываются предметом серьезного обсуждения фильмы не только старые, но и вовсе «проходные». То же, чему мы сами придаем значение этапной работы, иногда из поля зрения критика ускользает. Полагаю, что всем нам была бы полезна большая скоординированность на пути освоения музыкального телеискусства.

Однако, при всех соображениях критического свойства, повторю еще раз: мы благодарны и тем изданиям, и отдельным людям, которые причисляют наши творческие проблемы к числу своих собственных. Мне хотелось бы выразить нашу признательность и вашему журналу, который за последнее время с большей или меньшей регулярностью откликается на деятельность Студии. Разумеется, как я уже говорил, наш коллектив не всегда и не во всем бывает согласен с мнением авторов, выступающих на ваших страницах, иногда хочется кое с чем и поспорить. Вот, например, О. Дворниченко в своем обзоре Всесоюзного фестиваля телевизионных фильмов в Баку упрекала фильм «Жизнь Бетховена» в том, что в нем мало бетховенской музыки. Хочу напомнить: кинодилогия «Жизнь Бетховена», отмеченная на фестивале первым призом жюри, — не совсем обычный музыкальный фильм, важнейшей задачей которого становится, как правило, знакомство слушателей с музыкой. Здесь же мы хотели, прежде всего, поведать о сложной судьбе музыканта, жизни композитора в ее полноте и сложности, о людях, его окружавших, дать представление о его характере и через этот рассказ о реальном, живом человеке, все более удаляющемся от нас во времени, вызвать у новых слушателей новый интерес к гениальной музыке Бетховена. Немало способствовали достижению этой цели увлеченность создателей фильма своим делом, а также сложный синтетический жанр ленты, в которой, по словам А, Вартанова, «в прихотливом единстве слились признаки игрового и документального кино, телерепортажа и фильма-расследования».

Несколько слов — об экранизации сценических жанров. Здесь есть свои, и очень интересные, проблемы. Довольно основательно занимались мы, в частности, балетом. Главный балетмейстер Большого театра Юрий Григорович помог нам «перенести» спектакль «Жизель» (с Натальей Бессмертновой в главной роли) на телеэкран. Это имело несомненное значение для нашей работы. Под запись Евгения Светланова мы поставили «Раймонду» (с Ниной Тимофеевой), «подтягивая» таким образом труппу под блистательное исполнение музыки. Хорошо известны фильмы, в которых снималась у нас Майя Плисецкая, в том числе «Кармен-сюита». — Болеро» и «Айседора». Есть у нас моменты. посвященные Владимиру Васильеву и Екатерине Максимовой. Михаилу Лав— роюому и Нине Тимофеевой. Марине Кондратьевой. Людмиле Семеняке...

В опере (я имею в виду сознание специфического телевизионного жанра) мы делаем пока лишь первые шаги. Поэтому назову только одну работу, совместную с Московским музыкальным Камерным театром. — «Давайте создадим оперу» Бенджамина Бриттена. Задумано многое, в первую очередь создание спектакля на основе оригинала «Кармен» — постановки, осуществленной Вальтером Фелъзенигтейном в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и ВлЛ Немировича-Данченко.

Еше раз повторю: мы делаем свои фильмы отнюдь не в расчете на одних только музыкантов-профессионалов, но обращаемся к самой разнообразной и многослойной ауд1гтории. В том числе и к тем зрителям, которые знают имя музыканта только пона-слышке. Как видите. назначение наших фильмов самое разнонаправленное — и удов-летворение потребностей публики, и ее воспитание, и создание самоценных художственных произведений. Разумеется, все это в разных пропорциях. С одной стороны, мы не должны публику отттутнутъ. но не можем н работать на потребу невзыскательного вкуса. Более того, в нашу задачу входит совершенствовать этот массовый вкус создавать у аудитории ощущение причастности к явлениям культуры. Что же до художественной ценности нашей работы — не берусь судить об этом. Скажу только: к созданию таких ценностей мы стремимся. Миллионы людей каждый вечер вновь и вновь вглядываются в голубую поверхность «волшебного зеркала»: что-то покажут сегодня. И мы не можем не оправдать их ожиданий. Тем более что все мы время от времени получаем возможность убедиться в том, что труд наш не проходит даром. Я имею в виду письма, поступающие в адрес Студии, отклики на нашу работу. Прошел, к примеру, в эфире фильм об Андрее Петрове. а через несколько дней мы получили теплое письмо от группы ветеранов войны. Нам такие письма не только приятны, это и хорошая поддержка, еще раз подтверждающая. что телевидение глубоко входит в нашу жизнь. Кстати сказать, мы хотели бы получать больше писем. Кажется, эпистолярный жанр переживает сейчас пору увядания. О реакции на свои работы мы нередко узнаем косвенными путями, чаще — по телефону. А нам было бы очень полезно, и мы были бы только рады, если бы чаще писали в Студию музыканты, делились бы своими впечатлениями, пусть и негативными, от того или иного фильма.

А.Б.

— Вероятно, в вашей работе должны быть какие-то переклички, точки пересечения с деятельностью Главной редакции музыкальных программ ЦТ? Тем более что передачи музыкальной редакции (особенно посвященные серьезной музыкеX как правило, последнее время все больше тяготеют к структуре фильма. во всяком случае, его цельности и завершенности.

А.З.

— Действительно, такая тенденция существует: в иных передачах нередко ощущаются элементы фильма, ряд наших работ, напротив, стремится к менее свойственной этому жанру разомкнутости (в частности, некоторые из фильмов-концертов в гораздо большей степени отвечают второй половине своего названия). Но это не удивительно. В рамках Гостелерадио СССР активно сотрудничают, взаимовлияя и дополняя друг друга, три самостоятельных института: Главная редакция музыкального радиовещания, Главная редакция музыкальных программ Центрального телевидения и наша Студия. К слову сказать, у нас нет «своего» эфира. Но наша продукция никогда не «залеживается» и, по-моему, довольно органично входит в программы Главной музыкальной редакции.

Разумеется, есть в нашей работе и отличия. Например, технические. Передачи му-зыкальной редакции в основном снимаются методом видеозаписи. Мы же «по старинке» все еще пользуемся услугами кинокамеры. Правда, именно сейчас Студия тоже начинает потихоньку осваивать электронную технику, и не исключено, что мы вскоре тоже перейдем на видеозапись.

А.Б.

— Вы говорите об этом как будто бы с сожалением...

А.З.

— Ну, во-первых, дело в привычке. И кроме того, снимая кино, мы достигли уже кое-каких результатов. Без ложной скромности можно сказать, что некоторые секреты мастерства уже нами постигнуты. А видеозапись — пока еще чистая страница.

А.Б.

— Почему же Студия предполагает переходить на видео?

А.З.

— Оно современнее кино. Электронная аппаратура с легкостью позволяет сделать то, над чем сейчас нам приходится биться. Но я пристрастен к кинокамере

— кадры киносъемки видятся мне более объемными, глубокими, индивидуальными. Однако ведь не в отличиях дело, тем более технологических. Студия музыкальных телефильмов и Главная редакция музыкальных программ работают, что называется, рука об руку. А потребность экрана в музыкальных произведениях — передачах, фильмах — так велика, что и совместными нашими усилиями удовлетворяется еще далеко не в полной мере.

А.Б.

— *А как можно связать особые сложности, свойственные восприятию музыки, со специфическим телевизионным восприятием?*

А.З.

— Попробую объяснить, как я это понимаю. Общеизвестно, что музыка — искусство, требующее длительного досуга и особого духовного состояния. Но едва ли не един-ственной общераспространенной формой длительного досуга ныне оказалось общение с телеэкраном. И крайне важно, чтобы досуг у телевизора стал своеобразной базой для знакомства, а потом и увлечения музыкальным искусством.

А.Б.

— *Но ведь трудно представить себе человека, который, оказавшись, может быть, совершенно неожиданно для самого себя на концерте, идущем в собственном доме, был бы столь сосредоточен, внимателен, то есть настроен на восприятие музыки, как если бы пришел специально в концертный зал. Кроме того, дома всегда найдутся какие-нибудь отвлекающие моменты: соседские дети, плачущие за стеной, да мало ли что...*

А.З.

— Это уже наша забота. Мы должны вложить в свою работу нечто такое, что вывело бы доверившегося нам зрителя из привычной и расслабляющей домашней обстановки. В нашем фильме должно быть что-то, что не позволило бы оторваться от экрана, заставило бы, ни на что не отвлекаясь, досмотреть программу до конца. Тогда мы сможем достичь желанного — в обиход будет введено новое понятие — слушание музыки с телеэкрана.

А.Б.

— *Но тогда значительное внимание придется уделять драматургии фильма, его композиции, наконец, личности его героя...*

А.З.

— Разумеется. Характер героя, как правило, решающе определяет драматургическое решение фильма. Думаю, я не погрешу против истины, если скажу, что лучшие из них передают эмоциональный тип и основные черты главных персонажей и существенно отличаются друг от друга и построением, а порой и жанром. Тем не менее, несмотря на большую или меньшую степень конкретности каждого из наших фильмов, все они несут в себе черты обобщения. Их персонажи предстают перед зрителями не искусственно вырванными из окружающей жизни, напротив, мы стараемся показать, что творчество любого советского мастера развивается в русле общих тенденций современного искусства. Мы стараемся выбирать из многоцветной панорамы его творчества качества, характерные для всего советского искусства, дать представление о его контактах с аудиторией. Короче говоря, в каждом случае мы хотим поднять круг проблем, актуальных для сегодняшней культурной жизни страны.

А.Б.

— Вероятно, этим можно объяснить некоторую приверженность к тексту, в которой порой упрекают вашу Студию критики?

А.З.

— Мы действительно пристрастны к тексту и относимся с большим уважением к звучащему слову. Но ведь слово о музыке всегда имело огромное значение в важном просветительском и популяризаторском деле. Мы стремимся насытить наши фильмы элементами ценности безусловной — а только так можно определить высказывания о музыке и музыкантах, принадлежащих к тем, кто составляет славу и гордость нашего искусства. Обращение к высказываниям тех или иных виднейших деятелей советского и мирового искусства, характерное для наших работ, преследует одновременно несколько художественных целей. В частности, это и желание обеспечить нашим зрителям-слушателям возможность общения с подлинными Личностями современного художественного мира. Это и усвоение нормативных или проблематических суждений об искусстве «на высшем уровне» как с точки зрения глубины и оригинальности высказывания, так и с точки зрения предполагаемой самим характером телевизионного общения яркости, истинной простоты и неоглупляющей доступности формы выражения. На Студии дважды была предпринята попытка создания некоего искусствоведческого этюда — «Хроники Святослава Рихтера» и «Размышления о Мравинском». И я, как лицо,

имеющее к этой работе непосредственное отношение, могу подтвердить, что ни одно из включенных в фильмы интервью не появилось там только потому, что авторы захотели представить зрителю артиста всемирной известности, но потому, что из суммы этих высказываний должна была сложиться обобщенная характеристика героя, и каждое из них было драгоценно, отражая определенную тенденцию.

А.Б.

— Как Вы относитесь к постановочности, инсценировкам? Популярны ли они на Студии?

А.З.

— Мы всячески стараемся этого избегать, сводя инсценировки к минимуму — только там, где без них никак не обойтись. Поэтому можно смело сказать, что наши работы по точности приближаются во многих случаях к документальности. Мы показываем под-линное исполнительское искусство, приводим подлинные высказывания, рассказываем о подлинных пристрастиях и увлечениях. Думается, наши фильмы можно с уверенностью использовать как документальные материалы для исследования личности и творчества того или иного мастера. Такой путь представляется нам более перепек* тивным и, быть может, окажется ценным и для музыкальной науки. Возьмем для сравнения бесспорно интересные фильмы Герберта фон Караяна, «Реквием» Верди например. Это не документ подлинного исполнительства. Художественная ценность фильма не оставляет никаких сомнений. Он дает огромное количество материалов для иссле-дования на тему: Караян-актер или Караян-режиссер. но фрагмент из этого фильма нельзя использовать для того, чтобы показать подлинный концерт под управлением Караяна, потому что это не подлинный концерт, это — театр.

А.Б.

— А сейчас я хочу задать вопрос из другой области. Он касается зрительного зала, идущего параллельно звучанию музыки. Эта проблема волнует всегда всех» по— моему, без исключения: телекритиков, музыкантов. Что-то должны показывать во время исполнения фрагмента симфонии? Что может сопровождать выступление пианиста? Расскажите, пожалуйста, как вы решаете эти проблемы?

А.З.

— Мне кажется, основное — не привносить в музыку ничего «дополнительного». Если принять это за непреложность, возможны разные пути. Один из них, как может по-казаться на первый взгляд, более скромен. Одновременно с исполнением сочинения можно попытаться решить, в соответствии с его характером, проблему, к примеру, «пространственности» звучания. И тогда на помощь авторам фильма придут и общие планы, и кадры, позволяющие «читать» музыку, вглядываясь в лицо артиста, раство-рившегося в ней. Но это очень сложный процесс и метод, доступный не каждому ре-жиссеру. Как часто слышишь в подобных случаях: «Ну что? Он играл, а вы его снимали. А где же кино?» И получается, что чем меньше вторгается создатель фильма в самый процесс музицирования, тем ниже его «цена», тем сомнительнее его престиж «кинематографиста», тем меньше в его адрес раздается возгласов одобрения и поощрения. Но за внешней простотой этого процесса часто кроется истинное постижение секретов исполнительства. А проникновение в него поднимает сейчас (этого нельзя отрицать) общий уровень телетрансляций. К числу заслуг нашей Студии этот возросший уровень можно отнести без колебаний. Иные трансляции воспринимаются как самостоятельные целостные формы.

Но есть и второй путь, и он внешне значительно более эффективен. Заключается он в поиске кинематографической адекватности звучащей музыки и у кинематографистов, слушателей, а порой даже и у музыкантов заслужил особенно одобрение как более творческий. Мне кажется, что если этот прием основывается на верном ощущении существа музыки, если обе стихии — музыкальная и изобразительная — сопрягаются, если изображение не отвлекает от музыки, — то и здесь можно достичь многого. Великому искусству ведь ничего не страшно. И конечно же, если возможно однажды записанное на нотном стане интерпретировать каждому музыканту по-своему, почему нельзя интерпретировать эти звучания, прибегая к помощи средств выразительности, присущих другим искусствам? Я гораздо больше опасаюсь за первое направле ние — внутренне более сложное. Не затеряться бы ему среди многочисленных рядовых трансляций.

Что же касается неодобрительной оценки опосредованного восприятия музыки, высказываемой нередко в музыкантской среде, мне кажется, в этом есть какое-то не допонимание «условий» предлагаемой «игры» — никто ведь никого не заставляет сидеть у телевизора, а музыку, никаким изобразительным рядом не

сопровождаемую, можно слушать где угодно... Думается, что формы интерпретации музыки могут быть адекватны бесконечной многозначности самой музыкальной стихии.

А.Б.

— Вам приходилось не раз посещать фестивали зарубежных телефильмов. Расскажите, пожалуйста, о продукции зарубежных фирм.

А.З.

— Дважды в году открываются крупнейшие мировые «телерынки» — осенний и весенний. На одном из них, в Милане, мне довелось побывать в 1980 году. Начну с интересного факта. В фойе театра La Scala, где, по традиции, осенью, до открытия оперного сезона проходят концерты, я увидел на маленьких столиках стопки рукописных афишек. Вот их примерное содержание: «Все итальянцы любят своего прославленного великого пианиста Артуро Бенедетти-Микеланджели... Но видел ли кто-нибудь его у нас в Милане? Если хотите его увидеть, то приходите завтра... по адресу...». Разумеется, я отправился по указанному адресу. Я знал, что речь идет о цикле телевизионных фильмов, запечатлевших пять концертов Бетховена, которые уже успел посмотреть на «рынке», но с большим удовольствием посмотрел бы их еще раз. Кроме того, меня очень заинтересовало, последует ли отклик на предложение, сделанное жителям Милана в такой непривычной форме.

Просмотр фильмов проходил вечером, у небольшого магазина грампластинок, под открытым небом, на достаточно большом вынесенном на улицу экране. Все мы с упоением смотрели фильмы, наслаждаясь не только звуками, извлекаемыми великим Мастером, но и лицезрением самого Артуро Бенедетти-Микеланджели и выдающегося дирижера Карло Марии Джулини за пультом оркестра. И я еще раз убедился, что для любителей и ценителей музыки, кроме неизменной потребности услышать, существует и ярко выраженная необходимость увидеть. В атмосфере вечернего Милана фортепианные концерты Бетховена в исполнении великого итальянского пианиста звучали с какой то сказочной выразительностью...

Надо сказать, что на Западе в настоящее время снимаются все — не только звезды эстрады, но и звезды оперной сцены, и дирижеры, и композиторы. Снимаются все и снимается все: пять выдающихся певиц интерпретируют одну какую-нибудь партию — и это снято в отдельных фильмах; звезда оперной сцены

демонстрирует свою удачнейшую роль в постановках нескольких разных режиссеров; знаменитый маэстро дирижирует одним и тем же произведением с различными симфоническими оркестрами и солистами... Все снимаются охотно, прекрасно понимая, что это один из способов «удержать» быстротечное время. С удовольствием идут навстречу даже самым неожиданным предложениям сценаристов, режиссеров, операторов, не ставя им практически никаких ограничительных условий. Что и говорить: ТВ — мощнейший просветительский, пропагандистский, но и рекламный «механизм»! Сегодня оно способно дать артисту и сверхпопулярность, и сверхаудиторию, и сверхславу.

А.Б.

— Но то, что снято, отличается ли оно от аналогичных наших работ, и чем?

А.З.

— Неверно было бы предполагать, что отличия склоняют чашу весов в пользу наших западных коллег. Действительно, технически оснащены зарубежные фирмы хорошо, однако, как мне показалось, в их фильмах нет стремления к психологической углубленности, желания постичь внутренний мир героя. Если мне будет позволено уйти на момент от ощущений главного редактора Студии, а посмотреть на всю продукцию, в том числе и нашу, глазами критика, я отмечу, что и мы, и телестудии социалистических стран снимаем фильмы в художественном отношении более состоятельные, значительно более скромные, менее рекламные.

Безупречная же обычно в техническом отношении продукция зарубежных коллег, как мне представляется, дальше аккуратно «сфотографированного» процесса музицирования часто не идет.

А.Б.

— И, наконец, последний вопрос. Как справляетесь вы с недостатком музыкально подготовленных режиссеров?

А.З.

— Проблема режиссуры в целом всегда была и будет важной и актуальной. Мне кажется, что режиссеру музыкальных телефильмов необходимо иметь как можно более разнообразное образование. Ценной «составляющей» для плодотворной работы могут послужить хорошая интуиция и творческий опыт.

Конечно, неплохо было бы каждый раз видеть воссоединение двух профессий — музыкальной и кинематографической.

Иной раз так и случается. Святослав Чекин — талантливейший режиссер, обладает таким достоинством: он окончил сначала Центральную музыкальную школу при Московской консерватории как пианист, а затем режиссерский факультет ВГИКа у Сергея Герасимова. Он и композитор. Но, как правило, само по себе музыкальное образование еще не гарантия успеха. Здесь, повторюсь, крайне важны и интуитивные способности, и определенное кинематографическое умение, и, в свою очередь, существенная общая культурная основа, личностные свойства. Мне кажется, для общего дела очень полезен метод, который используется у нас на Студии весьма широко: метод «коллективных вложений». Ведь не менее, чем компетентные режиссеры, важны сценаристы. В процессе производства мы принимаем участие все: режиссеры, сценаристы, редакторы, и таким образом нередко компенсируются возможные пробелы в знаниях и умении каждого в отдельности.

Объединив же свои силы, мы не только гарантируем образовательный и воспитательный «ранг» работы, но надеемся осуществить свою мечту — мечту о высоком телевизионном искусстве во имя музыки.

Впервые — журнал «Советская музыка», №3,1981