

Октябрь

Василий Аксенов

РЕДКИЕ ЗЕМЛИ

Александр Хургин

ТРИЖДЫ ТРИ РАССКАЗА

Асар Эппель

ДУРОЧКА И ГРЕХ

Андрей Балдин

ВТОРОЙ ТРЕТИЙ

2

2007

Видит: утренний туман,
Маленькие дети.
Где мы, где мы, капитан?
На какой планете?

Довыживались. Довоевались: мир кажется невозможным.

Как когда-то вещал бородатый Глоба, страна пронесется над бездной и опустится на другой край Земли. Он ничего не сказал про тех, на кого придется этот удар, кто выживет, а кого раздавит. Теперь мы знаем, кого раздавило, а кого вынесло наверх. Людской оглоушенный ком плюхнулся не на райские луга, покатился... Впереди растерянный туман. Жить и ждать. Жить и ждать. Свистать скворцом, раз остались еще в мире ореховые пироги.

Я поздравляю «Алконость» с целой книгой, рассказывающей нам о нас. Чуть ли не впервые без «возвышающего» обмана. И то сказать – надоело вранье.

Ау, победители! Вы свободны.

Федор ЕРМОШИН

НАИВНЫЙ РЁСКИН

Джон Рёскин. Лекции об искусстве. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006.

На сегодняшний день искусство от не-искусства отделить невозможно. Начиная, быть может, с Дюшана, объявившего эстетическим объектом писсуар, человеку университетски образованному, который набрал, как снега за шиворот, постмодернистских теорий, трудно говорить о «гармонии», «светочах архитектуры», «любви к искусству», о просветительской его функции. Представляются старомодным джентльменское благородство былой культуры, нелегитимным – разговор в границах старой, степенной искусствоведческой этики-этикета. На слух современного гуманитария такие речи уже давно звучат сентиментально, беззубо, кажутся ненужной «водой».

В этом смысле «Лекции об искусстве» Джона Рёскина, переизданные у нас впервые за сто последних лет издательством «Б.С.Г.-Пресс», будут восприняты как неисправимый девятнадцатый век и многое в них будет выглядеть воинствующе-наивным, почти дон-кихотским. Рёскин-викторианец... Рёскин-романтик... Рёскин-социальный утопист, организовавший общину, основной задачей которой был переход к ручному труду и возврат к земле... Рёскин-поведник искусства, которое может сделать мир лучше, и в этом смысле считавший свои лекции главным делом жизни...

С позиций новейшего времени «идеологического портрета» Рёскина уже достаточно для «подтрунивания над лектором», для обвинения в несостоятельности его построений.

С такой доверчиво-пылкой книгой хочется расправиться жестоко, в пух и прах растоптав ее пафос, как гриб-дымовик.

Зачем она нам?

Любой по-настоящему большой исследователь – шире своей науки, не втискивается в ее дверной проем. Так же и эти лекции об искусстве, читавшиеся в Оксфорде в течение нескольких лет, не выдерживают никакой критики как лекции об искусстве – то есть как то, что может задать систему, структуриро-

вать знание, наметить строгие проспекты для научных штудий. В то же время эти лекции, у которых лицо, и правда, блаженное, могут научить главному из того, чему можно научить в гуманитарной науке. Рёскин учит учиться, причем личным примером.

Его любимая тема – это роль возвышающего умения, возвеличивающего фокуса, тайного творческого приема, который действует безотказно, но добыт искренним и неторопливым трудом. Это принцип «живой воды», заставляющий анализируемое произведение дышать, в будущем дающий возможность самому исследователю в первую очередь создавать новые художественные творения, а уж во вторую – разбирать чужие. Рёскин был высококлассным рисовальщиком, и, конечно, совет «знакомиться с чужими находками, а не присваивать их» – нацелен не на зубрилу, а на слушателя, в котором уже прорастает художник, – звоночек, вызывающий к чувству, а не к рации.

«Вот то, что я знаю безусловно, что узнаете и вы, если будете добросовестно работать: главная радость и сила жизни – в благоговении». На «благоговении» аналитической каши не сварить! Должен ли быть искусствовед «воспламененным» и «верить» ранее, чем знать? На пользу ли науке такие советы Рёскина? И скольких в таком случае придется отлучить от права называться исследователем?

Прочувствовать произведение – гораздо важнее, чем адекватно описать его. В этом отличие взглядов Рёскина от прогрессивных методов анализа художественного текста, волей-неволей инфицированных постмодерном, – от воды «мертвой», знающей, на какие «суставы» текста пролиться, – и только. «Если писатель не разделяет того, что говорит, вам не стоит читать его для выработки вашего собственного стиля; великий стиль создается только искренними людьми». Подобные высказывания нашего лектора – в прямом противоречии с идеями, скажем, «смерти автора», «автоматического письма» или «удовольствия от текста», что, конечно, гораздо больше по вкусу и по росту нынешнему веку. А скольких, пользуясь этим критерием Рёскина, нужно отлучить от права называться художником?

Настоящий художник и настоящий ценитель искусства для него – одно и то же; творчество – то, что нужно попробовать самому, ведь «ни один человек, сам не отличающийся трудолюбием, не может понять результата труда, потому что ему непонятно, чего стоит работа». Рёскин воспекает ремесло без рутины, постоянное самосовершенствование в искусстве, что сродни веселому постоянству гончарного круга.

Однако Рёскину глубоко противна механистичность: нельзя заменить природное умение – производством (отсюда, например, его неприязнь к фотографии). «Вы думаете, что толчением можно добыть все: и музыку, и литературу, и живопись. <...> Главное же – мы совершенно потеряли способность наслаждаться самим умением работать...». Здесь спор продолжила «сама жизнь». Поэтике уникальности двадцатый век настолько успешно противопоставил поэтику толчения (размноженный и увеличенный комикс или уорхолловские консервные банки тому пример), что процесс видится нам неизбежным и, похоже, необратимым. Проблема связанных с этим потерь и приобретений – еще один немой вопрос, который задает данная книжка.

Другая постоянная тема лекций – тема жадности до искусства, его стяжания, гимн своеобразной «метафизической хозяйственности». Кажущийся парадокс: поборник ручного и штучного, Рёскин горит желанием наладить целую в некотором роде художественную промышленность на благо Англии.

Он самозабвенно копит дагеротипы, картинки и гравюры, желая собрать в Оксфорде коллекцию копий великих картин, чтобы показывать их студентам. В собрании будет только самое лучшее, самое эстетически-правильное и соразмерное. Кое-какие картинки ему даже жалко отдавать.

«...Это произведение, которое благодаря приятному случаю мне пришлось по разным соображениям отдать вам, является не то чтобы самым лучшим... но таким, с которым я расположен расстаться менее, чем с любыми другими из имевшихся».

Чего тогда стоят для Рёскина холсты-подлинники! Это – целые амбары цветных масс, по его собственному выражению, «небесные дары» света и тени, богатства пространства, воды, воздуха. Это роскошь фактур, которые Рёскин перечисляет, словно скупой – ткани в своих сундуках: «блестящая, цветочная или бархатистая; линейная, образуемая волокнами или нитями»... Цвета в жизни, цвета на картине – он восхищается не их отраженным светом, а тем, что они вообще есть, неважно, в тюбике краска, на холсте или на крыле птички зимородка. «Ни один бриллиант не имеет такой чистоты, как капля росы; рубин рядом с диантом напоминает розоватость плохо крашеного непромытого ситца. Единственное исключение – опал; в природном нетронутым виде он обладает самыми чудными красками в мире, за исключением облаков».

Великое зернится в малом и может быть увидено пристальным взглядом вблизи, острым, словно ланцет. В этом – естествоиспытательская закалка Рёскина. Он – «многостаночник»: ботаник, художник, искусствовед, общественный деятель. Как те, кого он больше всего напоминает и с кем спорит, – художники Возрождения и мыслители раннего Нового Времени, которым до всего есть дело – от летательных аппаратов до строения листочков клевера. Как Дюрер, чьих гравюр и рисунков в коллекции Рёскина подавляющее большинство, словно бы пересчитавший каждый волосок заячьей лоснящейся шерсти, когда рисовал зайчонка тушью.

Искусство, по мысли Рёскина, вполне в состоянии своими, казалось бы, худыми руками осуществить «собираение земли английской», весомо усилить позиции – ни много ни мало – страны. Каким образом? Хотя бы посредством кропотливого реестра, пересчета: все описать, все назвать, всему дать художественное измерение, ведь округа – одухотворена. Начнем с флоры:

«...Нам более необходимо знать не строение растений, а их «биографию» – как и где они растут и умирают, их характер, благотворное и вредное действие, их болезни и силу. Нам нужно изобразить их во всех стадиях – от юности до старости, от почки до плода. <...> И все это мы должны изобразить так точно, чтобы легко можно было сравнить часть одного растения с этой же частью другого, изображенного при соблюдении тех же требований. Это ли не работа, которую мы можем начать здесь, в Оксфорде, с добрыми упованиями, с великой радостью?»

Эти советы Рёскина напоминают наставления Леонардо о том, как правильно написать битву, и продолжают глубокую и мощную традицию «замедленного» отношения к искусству и миру. Хотя уже современникам Рёскина подобные «лирические отступления» кажутся чем-то от основного предмета лекций далековатым.

Точная линия для Рёскина – понятие нравственное. Абсолютно верная линия. Виртуозная линия. Честная линия. «Я прошу лишь одного: пусть эта линия будет правильна, правильна при измерении до таких мелочей, какие вы отметили бы на официальной карте опасных мелей». Свет и тень для него – жизнь и смерть. Отсюда главное требование к учащемуся – соблюдения «унизительную точность», которую способному студенту «почти невозможно навязать».

И все – на собственном опыте, все – досягаемо. Ведь искусство – не скучное зеркальное стекло, в которое стучишь и не можешь проникнуть. Жизнь и творение для Рёскина – это скорее сообщающиеся сосуды.

«В законах, управляющих только художественным производством, ключ к законам, управляющим всей промышленностью». При этом глобальный тех-

нологический аскетизм – единственная среда, в которой вообще может выжить культура: «Земледелие, требующее ручного труда, и безусловное отречение от ненужной силы огня – первые условия, необходимые для создания школ искусства в любой стране. <...> Шум колес прядильных машин оглушает Англию – а ее народ лишен одежды...».

Здесь брезжит еще одна тема – тема туманной родины, и вместе с ней у оксфордского лектора всегда возникает кажущийся избыточным и простодушным, но глубоко коренящийся в самых основах его идеологии пафос государственника: «Мы – не выродившаяся раса. В нас немало лучшей северной крови. Наши нравы не распущены. Мы еще достаточно сильны, чтобы управлять, и достаточно смягчены культурой, чтобы повиноваться... Это наследие мы должны жадно и ежедневно увеличивать, и если грех алкать чести, то да будут англичане самыми грешными людьми на земле». В подобных речах Рёскина тоже мало академического, келейного, здесь порывается зазвучать маршево-имперский лейтмотив: «...Вы, молодое поколение Англии, снова сделаете свою родину царственным тронном монархов, державным островом, источником света для всего земного шара, верным хранителем великих преданий среди эфемерных призраков и дерзкого забвения традиций». Но отзываются эти воззвания скорее беззащитно и беспомощно, чем помпезно. Потому что произносятся с кафедры, а не с трибуны. Потому что видно, что это последний призыв и говорит не власть имущий, а – искусствовед.

Англия предстает эдаким племенем, которое может и должно отгородиться от наступающего мира, словно община. Машинная, железная Англия должна перестать использовать «ненужную силу огня» и вернуться назад.

В этих словах тлеет болезненное, трепетное, мерцающее время.

И ясно, что это финальные всполохи. Рёскин умер в 1900-м. Вскоре зашумела иная эпоха. Началось другое искусство – и в Англии, и в мире, – совсем забывшее о том, что нужно проводить скрупулезно-правильные линии, похерившее соразмерность, зашагавшее громадными, массивными искоряченными фигурами Пикассо, покотившееся квадратистой эстетикой русских авангардистов, расплескавшееся брызгами литров краски, выброшенной на полотна Поллока.

Случились страшные войны, «ненужной силой огня» стершие с лица земли города. Тысячи полотен оказались разодраны на части и уничтожены. Многие великие здания сровнялись с землей. Погибли миллионы людей; художник – повержен в ощущение больше недобитости, чем полноты жизни. На место незыблемой шкалы ценностей заступила тотальная относительность, которую одну, казалось, не стыдно исповедовать выжившему. На деревьях повисли расплавленные часы Дали, и протянулись на заднем плане тонкие нитки слоновьих ног.

Рёскин вслух размышлял над одной из гравюр своей коллекции, копией картины, оригинал которой сгорел в пламени двадцать лет назад. «Я хочу, чтобы вы пожалели об этой потере и, глядя... помнили следующее: то, что остается у нас от произведений искусства, относится к тому, чем мы могли бы обладать, если бы были бережливы, [так же,] как эта гравюра относится к оригиналу».

Нам, обогащенным XX веком, есть что спросить у лектора Рёскина. Был ли он, чей голос потонул под толщей нового и новейшего, смешон и наивен в своей идеальной, завершенной картине искусства «во имя Пользы, Добра и Справедливости» в отличие от нас, опытных? Или он-то и был всерьез нормален? И где точка нормы? Может быть, там, где берет исток верная линия, проведенная взволнованной, но твердой рукой, что не ведает дрожи выстуженных теорий и грохота грядущей мировой эстетики разрушения?