

ЗАМЕТКИ ОБ ИСКУССТВЕ

P. J.

* * *

Искусство — всегда творчество. Независимо от того, какую роль нам предстоит сыграть. Различие между художником и ценителем его творений не так уж велико. Их общение посредством произведения искусства — явление того же порядка как душевный разговор, или обмен интимными письмами. Со-творение мира. Искусство божественно, если его не только вдохновенно творят — но и вдохновенно ему внемлют.

* * *

Эстетическое не принадлежит искусству — во всяком случае, принадлежит не больше, чем любой другой деятельности. Исторически складывается так, что путь к эстетике лежит через искусство; но то, к чему мы уже пришли, одинаково приложимо к самым разным сторонам культуры, и в том числе к художественному творчеству. Точно так же, выводы науки безразличны к способу их получения. Нам не важно, как именно изготовлен инструмент, — мы просто умеем им пользоваться.

* * *

Можно делать просто так — а можно делать красиво. Разные пути ведут к одной цели. Или, иначе: цель обнаруживает разные стороны, разные уровни иерархии. Имея в виду одно, мы не упускаем из вида и все остальное — хотя иногда не отдаем себе отчета в собственной универсальности.

* * *

В каждой деятельности приходится выбирать; рефлексия делает выбор осознанным. Эстетическая позиция неотделима от логики, от нравственности — это разные стороны одного и того же. Но пока человеку не хватает целостности, он застаивается в чем-то одном, прячется от собственной разумности за спинами абстрактных принципов. Искусство провозглашает (сначала робко, а потом все откровеннее) право и обязанность разума самостоятельно искать подходящие к случаю принципы — и нести за это полную ответственность.

* * *

За долгие годы читающую публику, приучили все на свете сводить к торговле, к обмену информацией. Текст на экране в этом контексте выгодно отличается от печатных прототипов, поскольку он освобождает информацию от шершавой плоти: взгляд — от прикосновения, мысль — от слова, дух — от буквы... Книги превращаются в электронные пилюли, которые так удобно глотать! Дальнейшая эволюция закономерно ведет к отмиранию текста как такового, превращению его в комикс, в последовательность картинок. Даже умное слово придумали: инфографика. Тоже отомрет...

Старательно отделяя содержание от формы, мы, в конечном итоге, отделяемся от содержания. Да, конечно, совсем бесформенных вещей нет. Грубая вещьность уступает место рефлексивной эфемерности — и никуда от этого не деться, надо привыкать. Но подержать в руках красиво изданную книгу все-таки приятно, и есть в этом нечто, невозпроизводимое на уровне кибернетического жаргона.

* * *

Красота часто воспринимается как загадка, совершенство исполнено тайны. Это вполне естественно: синкретизм образа — необходимая предварительная ступень к аналитической ступени, к понятийности. Прежде чем раскладывать по полочкам, нужно иметь перед собой нечто определенное, достаточно оформленное; выделению предмета и служит эстетическая рефлексия. Пока образ не достроен, он не вызывает особого желания заняться более глубокими изысканиями; но стоит лишь обозначиться совершенству — это сигнал, говорящий о наличии проблемы, которой мог бы заняться интеллект.

* * *

Хорошее исполнение роли граничит с цинизмом, с издевательством над переживаниями глубоко личными, принадлежащими кому-то одному — но только не актеру. Душу нельзя пародировать, не рискуя ее потерять.

* * *

Пытаются доказать, что искусство проникнуто религией, что оно немислимо без нее. В качестве аргумента — многочисленные библейские аллюзии и заимствованные сюжеты, мистические настроения или привязка к церковному календарю. Но можно ли ожидать иного от людей, воспитанных в религиозной среде, в потоке (например) христианской символики и обрядности, предписаний оцерковленного быта? Тот, кому с младенчества вбита в душу христианская (исламская, буддистская...) культура, вынужден приспособлять это наследие к нуждам своего творчества — и далеко не всегда процесс проходит безболезненно. Материал диктует формы, уродует содержание. В конце концов, если у стола нет ножки — можно подпереть его ящиком; это ни в коей мере не означает, что таково предназначение ящика, и ничто иное здесь немислимо; более того, ящик весьма неудобен в качестве ножки стола — постоянно грозит ушибами и ссадинами, да и смотрится подобная конструкция громоздко и некрасиво.

* * *

Вероятно, балету не следует стремиться к реалистичной, насыщенной драматургии: избыток натурализма лишает его своеобразной выразительности. Либретто балета играет не большую роль в восприятии, чем программа в классической музыке: каждый волен забыть об авторской интерпретации, по-своему переосмыслить любой отдельный эпизод и дать этому собственное заглавие. Материал музыки (тоны, ритмы, фактуры) связан с деятельностью человека лишь опосредованно; однако именно абстрактность делает его универсальным. Точно так же, материал балета — живая пластика человеческого тела — достаточно абстрактен и позволяет выразить нечто более глубокое, чем контуры бытовых движений. Движение в балете неотделимо от музыки — оно вырастает из нее, становится одним из ее голосов. Поэтому стилиевой разнорой, несоответствие балетного действия характеру музыки мешает и слушать, и смотреть. Так, простая гомофония танцевальной пьесы плохо сочетается с многоплановым симфонизмом пластики; точно так же простота пластических аранжировок не вяжется со сложной архитектурной музыкального аккомпанемента. Конечно, можно представить себе пластическое действие, основанное на каких-то собственных началах, так что музыка в нем становится всего лишь сопровождением, фоном, ритмической опорой... Однако это уже будет не балет. С другой стороны, при усилении драматургической стороны (театральности) выше некоторого предела — пластика теряет собственно выразительность, она подчинена действию, в ряду прочих технических средств. Ничего плохого в этом нет — таков обычный механизм дифференциации искусств. Надо лишь осознать особенность и отдельность, не застаиваться в недифференцированной неопределенности, не вариться в бессмысленном хаосе выразительных средств, в мешанине трюков и спецэффектов. Сколь угодно богатый материал — еще не

гарантия художественной удачи: ветхий дом можно построить и из крепкого кирпича. Неудачная форма зачастую портит и материал.

* * *

Мой личный счет к российской «перестройке»: многих замечательных писателей она превратила в испуганных, суетливых людишек, озабоченных только тем, как избежать малейших подозрений в причастности к «коммунизму». Разумеется, человек не может полностью переродиться — и если некто стал ярким антисоветчиком после реставрации капитализма, это свидетельствует о личностной гнили, таившейся в душе и до переворота. Однако социализм отбирал все лучшее в искусстве, и даже посредственный автор мог продемонстрировать себя с лучшей стороны. Возврат же к прошлому не дал ничего кроме пустого декадентства и подражания далеко не лучшим, безжизненным образцам.

* * *

Рок-музыка не оправдала надежд тех, кто стремился забыть, уйти от реальности. Слишком серьезно. И появляется диско, потом техно — и так далее. Но ничто не спасет. Ибо *хорошая* музыка в самой сути своей есть мысль и побуждение к действию. Всякая музыка — серьезна.

* * *

Ромео и Джульетта vs. Лейли и Маджнун.

Любовь Маджнуна абстрактнее — и возвышеннее. Это не только страсть, но и универсальность ее выражения. Но оказывается, что в обыкновенных (пусть даже мелких!) людях (даже примитивная, низменная) любовь (необходимо?) рождает глубину. Джульетта с флаконом — самое что ни на есть возвышенное мужество — и решимость — в простой, глупой, кокетливой, банальной девчонке; дальше кинжал, закономерно. Ромео бросает вызов звездам — sic! Мальчишка становится (не мужчиной, нет!) человеком. Маджнун — идеал, соединение любви и мудрости. У Шекспира — поляризация, мудрость и любовь в одном несовместимы — но любовь будит в людях мудрость, и протест!

* * *

Проза и поэзия, поезд и самолет. Понизу едешь долго, смотришь на бесконечность пейзажей за окном, чувствуешь жизнь в ее деталях, подробностях. Но когда есть пункт назначения — в нем суть движения. И самолет подчеркивает эту суть, отдаляя и уменьшая особенности ландшафта — но тем самым охватывая большее их число. Окружающий мир уходит на второй план, возникает чувство его полуреальности, отраженности в человеке, страннике.

* * *

Стиль индивидуален лишь в самой последней инстанции. Основа же — объективное, необходимое развитие способа выражения. И тяготение к синтетичности. То, что раньше составляло определяющую черту творчества, становится техническим приемом у последователей. Важно: не писатель создает стиль — эпоха. Однако у кого-то наиболее резко выражены объективные тенденции — он оказывается на виду, отодвигая в тень остальных, сделавших отнюдь не меньше. Далее — синтез стилей, предполагающий *целесообразное* их употребление — в отличие от стихийности на первой стадии. Потом будет второе отрицание, интуитивность, «чувство стиля». Несколько таких поворотов можно легко обнаружить в истории русской поэзии, с конца XVIII века. Также и в прозе: синтез прозрачности Пушкина и фундаментальности Толстого.

* * *

Голос и музыкальный звук. Гласные звуки — и осознание высоты звука как основы. Формантность — гармоника. Писк младенца — начало отсчета. Важно: различие интервалов есть продукт внешнего воспроизведения звуков в процессе общения.

* * *

Станиславский: на сцене исчезает органическая необходимость действия — приходится заменять его внутреннюю логику логикой субъекта, сознательным контролем.

Скорее наоборот: именно извлечение действия из его естественной необходимости делает возможной рефлексию. Здесь противоречие становится задачей, заставляет действовать — но это действие не такое, не то, с чего все начиналось (художественное снятие).

Точно так же — слово. Замена формы, но сохранение правды: «Пожар!»

* * *

Искусство — создает ориентиры.

* * *

Сильнее всего на человека воздействует ритм, несильно отличающийся от внутреннего опорного — но достаточно, чтобы выйти за границы зоны возможной подстройки. Тогда человек не в состоянии адаптироваться к внешней необходимости, схватить ее как целостность, симультировать — и это требует постоянного поиска, сбивая косные установки, облегчая творчество.

* * *

Банальность о родстве оргазма и вдохновения... Процесс создания стихотворения, или разучивание роли, — как половой акт; та же долгая подготовка: робкие ласки, возбуждение отдельных тем, настроений, сюжетных линий, — и оргазм как индикатор завершенности: есть переживание, есть истина! Всякое исполнительство в искусстве оказывается стриптизом — или проституцией.

* * *

Варенька Олесова — обратная сторона Наташи Ростовской. Общее для обеих — полная противоположность людям.

* * *

Еще о Вареньке Олесовой: босячество в благородной юбке. Растительность. Здоровая жизнь в нездоровом обществе — это болезнь с летальным исходом. *Les aristocrates à la lanterne !*

* * *

Настоящее искусство — заставляет человека любить людей.

* * *

Одежда и стихи. Требуется талант, вкус, умение. Важны детали: неудачный штрих губит композицию. Те же уровни: «капуста», виршеплетство, ширпотреб... — и собственно поэзия, большое искусство, сплавленное с жизнью. Точно так же — необходимо расширение арсенала выразительных средств. И не всегда слова дешевле, чем туалеты *haute couture*.

* * *

Миф об убийстве Моцарта может иметь иной, иносказательный смысл. Неизбежность, необходимость уничтожения первобытного синкретизма ради нового, идейно и логически насыщенного искусства. Прогресс всегда — уничтожение гениев. Мы можем восторгаться чем-то изумительно домотканым — но предпочтем современное индустриальное производство: дешевле и надежней, а зачастую и красивее. То, что было доступно одиночкам, становится общим достоянием — и отмирает, уходит в тень. Ибо появляются новые «одиночки», новые гении, дорогу которым расчистили честные трудяги-инженера, вроде Сальери. Счастлив гений, который может окончить жизнь самоубийством!

* * *

Посчастливилось прочесть «Испанскую балладу». Сионизм, пацифизм, пропаганда — безусловно. Но как никогда хочется любви.

* * *

В искусстве непосредственность = посредственность.

* * *

Практически вся общепризнанно «великая» литература драматизирует запутанность, неразрешимость, тупиковость жизненных проблем. Читатель остается в недоумении: а как должно быть? почему не склеилось? Иногда — просто отчаяние, сомнение во всем и вся.

В современном искусстве (отражающем современность как она есть) искусственное несовершенство — обычный прием, способ достучаться до обывателя. Как заставить людей думать, сомневаться, решать — и вообще, двигаться? Не стукнулся лбом — не задумаешься. Гром не грянет — мужик не перекрестится.

На заре становления человека роль подобного тупика (лабиринта) еще могла играть природа — когда природное противоречие превращалось в деятельность. Сегодня передовое человечество обитает в искусственной среде, природа стала для него (как правило) ручной и безобидной. Вот и приспособливаем художественное творчество для создания переживаний... Взбадриваем себя на мгновение — чтобы тут же забыть. И ждем еще более сильных ощущений.

Но будущее — за теми, кого не надо подгонять.

* * *

Банальное сравнение луны с серебром совершенно непонятно тому, кто никогда не видел настоящего серебра с позолотой, действительно напоминающего лунный свет.

Так материальные условия жизни определяют способ поэтического видения мира. Нельзя сравнить с тем, чего в жизни лишен, — и нельзя оценить полет духа, изнемогая под ярмом.

* * *

Многозначительность — хлеб поэта.

* * *

Никогда не станет писателем человек, заранее знающий, *о чем* он хочет написать. Если есть идея — само произведение становится ненужным, как леса для уже построенного дома. У настоящего литератора есть только формы, знание того, *что* он хочет написать. И только через игру форм, через борьбу смыслов, через бесконечные споры с собственным творением — вырастает идея, ради которой и было все задумано, пережито, осуществлено.

* * *

В чем различие между великим и гениальным художником? Великий артист — это правдивое выражение зреющих в обществе идей, даже вопреки собственным убеждениям. Гениальность — умение быть впереди собственного времени, талант обреченности.

Не бывает признанных гениев.

* * *

Искусство — конструирование опыта.

* * *

Почему-то считается, что Чацкий — умен. И вместе с тем все признают, что он не делает на протяжении всей пьесы ничего умного — одни лишь глупые метания... А горе тут как в том, что слишком много на этой земле умников — человек же всегда безумен.

* * *

Музей Оскара Шлеммера - Москва, Большой театр, 11 декабря 2001.

По мотивам *Das triadische Ballet* Шлеммера, 1911 г.

Эта постановка семьи Лиёпа претендует (по их собственным словам) на революцию в балетном искусстве. Однако не говоря уже о том, что возвращение на почти сто лет назад как-то плохо вяжется с революционностью, насыщение спектакля световыми эффектами и шумами само по себе не решает никакой художественной задачи, даже в сочетании с экстравагантными костюмами *haute couture*. Чтобы сказать новое слово в искусстве танца, надо как минимум сохранить танец — не подменяя его физическими упражнениями или пантомимой. Все остальное — антураж, декорация. Печально, когда увлечение украшательством мешает искусству.

Современный российский балет, к сожалению, склонен поддаваться соблазну внешней эффектности, в ущерб собственно танцеванию. Пример Мариинского театра — в том же ряду. Тенденция общая для многих видов искусства: американский шоу-стиль, разрушение интеллекта в угоду коммерции.

Постановка семьи Лиёпа не имеет ничего общего с балетом, а по своему техническому оснащению она явно не дотягивает до обычного сопровождения эстрадных концертов, не говоря уже о масштабных проектах в духе Жарра или компьютерной графике блокбастеров. Возможности современных технологий использованы весьма поверхностно. Статическая геометрия спектакля неизбежна в начале XX века, когда просто не было возможности оживить картины. Столетьем позже — строить все на смене слайдов (пусть даже слегка размытых небольшими вибрациями) как-то неестественно.

Разумеется, неклассическая музыка и авангардная инсценировка в балете вполне возможны, и было бы странно, если бы никто не пытался использовать компьютеры в театральных постановках. Однако чтобы такое использование стало искусством, оно должно быть художественно оправданным и выразительным, отвечать общей идее. Например, простая замена традиционных декораций виртуальной реальностью — при сохранении традиционного танца — уже значительно обогатило бы сферу балетности; конечно, сценография должна при этом измениться — но не более, чем при обычной смене декораций. Гораздо интереснее было бы задействовать возможности динамической голографии, создавая как бы виртуальных партнеров живому танцовщику. Точно так же, как танцор взаимодействует с музыкой, он может взаимодействовать и со подвижным световым телом: например, небольшой ком света, меняющий положение, форму и окраску в согласии с музыкальной интонацией и движением танцовщика. На эстраде давно известны примеры «танца с тенью». Лазеры и компьютер способны освободить тень, вывести ее из плоскости.

* * *

Итальянская опера в исполнении русских певцов производит гнетущее впечатление. Да, есть исполнители, которые не дают петуха и правильно воспроизводят нотный текст, и даже иногда пытаются выразительно интонировать в нужных местах. Однако при всем этом их пение воспринимается как тяжелая и ответственная работа, и каждый звук дается с величайшим напряжением. Особенно это заметно у басов, рев которых просто режет уши.

Проблема в том, что ни один русский исполнитель не удосужился поупражняться в итальянском языке, имея в виду прежде всего постановку фонетики и разговорных интонаций. Итальянские гласные сильно отличаются от русских, и попытка петь по-итальянски с русским акцентом есть насилие над голосовым аппаратом. То, что для итальянца — естественное продолжение обыденной речи, для русского — головоломное упражнение, требующее многолетних тренировок. Различение закрытых и открытых гласных — не прихоть, а необходимое условие бельканто. Постановка языка при произнесении согласных дает особое качество звука, облегчающее пение. Долгие и краткие звуки необходимы для выразительной певческой артикуляции.

В сущности, все это общие места. Еще Жан Жак Руссо говорил об этом в «Новой Элоизе». Но почему-то русская певческая школа никак не хочет признать очевидное и потрудиться над собой.

* * *

Все, что угодно, может стать искусством. Однако некоторые искусства — лишь временное пристанище для идей, которые пока не нашли подлинно художественного выражения.

* * *

Музыка в балете — музыка *для* балета. Оркестр не просто играет, он создает опоры для танца, структурирует сценическое действие. Оркестр существует для танцовщика, а не наоборот. Умный дирижер внимательно следит за сценой и подчеркивает музыкальным жестом выразительные движения, и поощряет танцовщика — и, может быть, дает ему иногда отдохнуть... Именно такая гармония оркестра, солистов и кордебалета создает целостность балетного спектакля, поддерживает его образное единство. Музыканты Большого театра всегда отличались умением работать на танец — и в этом их высочайший профессионализм.

Если дирижер не обращает внимания на балетных артистов, если оркестр играет сам по себе, осуществляя не балетный, а собственно музыкальный замысел, — танцовщики превращаются в кукол, неестественно дергающихся в чуждом для них ритме. Это хуже, чем танец под фонограмму — ибо, в конце концов, особенности записи можно заучить и приноровиться к ним, тогда как дурной дирижер непредсказуем, и всегда есть опасность не вписаться в его настроение. Таков гергиевский стиль в Мариинском театре.

* * *

Когда в художественную литературу вводят исторический персонаж, — это говорит об ограниченности автора, его неумение (или нежелание) воспитать в себе *художника*, творца. Современная литература не имеет права выносить на публику придуманные жизни людей, которые оставили достаточный след в жизни общества, чтобы самим говорить за себя. Иначе литература превращается в пасквиль.

Первобытный литератор просто не мог отделить художественный вымысел от исторической правды, и мифические герои для него ничем не отличались от живых людей. Известные имена привлекались в качестве зацепок для читателя, способов формирования определенной установки. Это были своего рода шаблоны, которые далее расцветивались каждым автором по-своему. Подобные явления известны во всех родах искусства, и лишь в

конце XIX века появились искры свободного формотворчества, и границы жанров утратили свою незыблемость. Тем не менее, и через сто лет, в начале XXI века, историческая тематика занимает одно из ведущих мест в искусстве. Однако сейчас обращение к истории приобрело откровенно негативную окраску, и каждый автор пытается прежде всего продемонстрировать свою способность извратить историю, преподнести ее в самом неестественном ракурсе, очернить когда-либо живших людей по полной мере своей испорченности. Считается, что это свидетельствует о «независимости художника». Независимости от чего? — от совести и человеческого достоинства? Чаще всего это, наоборот, демонстрация зависимости от дурного вкуса оболваненной средствами массовой информации толпы, — или, еще хуже, исполнение антигуманного социального заказа.

Во многих странах (особенно в американском искусстве) обращение к истории носит открыто пропагандистский характер, навязывание людям собственнической психологии и национал-шовинизма под маской общечеловеческих ценностей.

Арсенал выразительных средств современного художника мог бы освободить его от необходимости использовать в качестве приманки известные имена. Если же человек пытается снискать популярность, примазавшись к чужой славе, — ему просто не хватает таланта, и в искусстве ему делать нечего. Его работа — лишь разновидность продажной журналистики, которая ничем не брезгует ради дешевой сенсации.

Это не означает невозможности исторического жанра вообще. Художник вправе выбрать для своих персонажей любой антураж, и даже упоминать исторических лиц той эпохи, поскольку они являются частью того фона, на котором развивается действие. Здесь автору требуется не только знание истории — но и своего рода деликатность, чувство меры, умение почувствовать ту грань, за которой недопустима фантазия. Так, художник может как угодно изображать мифических личностей (например, Иисуса Христа); однако любое упоминание о реальном лице (хотя бы и весьма отдаленной эпохи) должно опираться на имеющиеся факты, и нельзя приписывать этому лицу того, чего оно не совершало, — даже если в принципе могло совершить. Художественная правда не может противостоять правде исторической. Тем более, когда речь идет о людях, лишь недавно ушедших из жизни, о которых сохранилась живая память и документальные свидетельства. При всей неполноте и ненадежности исторических свидетельств, это не повод оправдывать сюжетный произвол.

Да и вообще, зачем вам такие персонажи? У вас не хватает воображения, чтобы создать свои, оригинальные образы? Историю делают не герои и кумиры — ее творят миллионы незаметных людей, жизнь каждого из которых способна стать источником художественного вдохновения. Именно о таких людях, о великой созидательной роли народных масс, и говорит подлинно исторический жанр в искусстве.

* * *

Противоречие — это смешно. Уровни комического: внутреннее и внешнее, различие, противоположность, противоречие.

* * *

Каждое время требует своего от литератора. Бурные перемены в обществе — порождают контурность, поверхностную описательность, недолговечную насмешку, либо откровенное декадентство. Общее здесь — минимум внимания к глубинным слоям. Важно сказать «что» и «как», а не вдаваться в тонкости переживаний. Если это получается — звучит социально и значимо.

Но вот волнение утихает, общество движется плавно, в состоянии равновесия. И возникают произведения совсем другие... Уже нельзя жить действием, ожиданием перемен — и начинается поиск в глубинах души, тонкость догадок, изощренность форм. Нашупывание новых идей, предчувствие новых бурь. Глубокая, психологичная лирика; скрытая, язвительная сатира.

То же самое происходит с читателем. В период равновесия — лирико-философское и историческое чтение отражает стремление в чем-то разобраться. Тогда же растет спрос на фантастику — но специфически современную, не направленную в будущее.

* * *

Крушение надежды на светлое будущее губительно для искусства. Бессодержательность и формализм. Уход в иллюзии. Либо — ожесточение, чернуха. Сериалы — отказ от будущего, бытовуха вместо созидательности. Заодно теряем и прошлое.

Но и на кладбище растут цветы. Культура может выжить в эпоху упадка только через иронию, высвечивание противоречий, окультуривание их. Рождается особый художественный метод — «саркастический» реализм, сталкивающий пошлую действительность с памятью о возвышенном, без надежды на разрешение возникающего противоречия. По форме, это отказ от идейности, продолжение декаданса. И тем не менее «саркастический» реализм продолжает прогрессивную традицию более ранних форм реализма, он направлен в будущее. Это отказ не от идеала вообще, а от буржуазного идеала, не от активности как таковой, а от превращения жизни в бизнес.

В кино: *Формула любви*. В поэзии: Рита Семенова.

* * *

Театр называют «вторичным» искусством, поскольку он исходит из литературного продукта, пьесы. Такая категоризация чисто формальна и мало дает для характеристики театра как искусства. Например, театр может оказаться и «третичным», когда на сцену выносятся недраматическая литература, и между первоисточником и театром стоит «пьеса по мотивам». С другой стороны, «вторичных» искусств оказывается много: кино снимается по сценарию, эстрадный концерт идет по заранее продуманному плану, музыка исполняется в соответствии с партитурой, а художественное чтение — привязано к литературному тексту. Или скажем, искусство каллиграфии, искусство иллюстрации. Если на то пошло, любое искусство может оказаться «вторичным».

Более точно было бы говорить об *исполнительском* искусстве, о создании образа на основе некоторого исходного «текста» (вовсе не обязательно литературного). Это искусство интерпретации — в котором важно, сохраняя букву оригинала, вдохнуть в него жизнь, привести в действие. Один и тот же текст может по-разному быть прочитан разными исполнителями, но во всех таких проявлениях он остается тем же самым текстом.

Исполнительство всегда стоит между автором и его восприятием и существенно влияет на оценку произведений искусства. Скверное исполнение может погубить гениальнейшую пьесу, а блестящая постановка — одухотворяет и посредственную драматургию. Сам автор в процессе создания — первый исполнитель и интерпретатор. Но эта синкретичная, авторская интерпретация как правило недоступна зрителю. И требуется, чтобы текст интерпретировал кто-то другой, пусть даже сам зритель, в своем собственном прочтении исходного текста. Поскольку же большинство зрителей не обладают навыками чтения партитур (сценариев), роль интерпретатора (артиста, режиссера) становится общественно необходимой.

* * *

Баядерка — Большой театр, 2 октября 2003 года.

Странная, парадоксальная эстетика.

Никию танцует Надежда Грачева, которая наконец-то начинает обретать форму после возвращения в балет. Еще в мае она выглядела тяжело, в прыжках чувствовался зажим, — но за лето все решительно изменилось, и даже ноги как будто стали тоньше. Грачева и раньше была артистична, но теперь, в сочетании с полноценным танцем, — ее Никия стала предельно выразительной и драматичной. К третьему акту, однако, Грачева заметно сдает и просто

дотанцовывает спектакль. Зато, если в начале слишком сильно выделялась на фоне остальных участников, то под конец исполнение в целом выровнялось, стало гармоничнее, приятней для зрителя.

Екатерина Шипулина (Гамзатти) вышла в примы в предшествующем сезоне — но танцует неровно, поверхностно. Ее несколько громоздкая фигура не очень вписывается в стилистику романтических ролей, а внутренний мир не настолько богат, чтобы поразить зрителя насыщенным драматизмом. Ей шли роли простых людей, очаровательных в своей наивности (например, жена рыбака в «Дочери фараона»). В партии Гамзатти — она выглядит капризной девчонкой, которая по иронии судьбы родилась принцессой: кое-как усвоенный внешний этикет не скрывает импульсивной прямолинейности. Напрашивается сравнение с другим спектаклем, 23 октября 2001 года, когда Гамзатти играла (именно играла, а не просто танцевала) лучшая балерина того времени, Мария Александрова. В исполнении Александровой Гамзатти — истинная принцесса, вышколенная светской жизнью и умеющая плести интриги. Она красива, она привыкла к власти — и ведет себя с рабыней-Никией с высокомерным достоинством, несмотря на чисто женское любопытство. Александрова была блистательна — тогдашняя Грачева, впервые вышедшая на сцену после перерыва, не выдерживала никакого сравнения с венценосной соперницей, и было просто непонятно, почему Солор предпочел Никию царевне. Тем не менее, драматический талант Грачевой был на высоте, и там, где не требовалось сложной техники, ее танцевальная дуэль с Александровой превращалась в поистине захватывающее зрелище.

Однако, как ни странно, именно недостаток артистизма у Шипулиной приводит к неожиданной и оригинальной трактовке образа Гамзатти, вполне вписываясь в эстетическую канву спектакля. Конечно, неустойчивость в фуэте ничем не спрятать — но откровенное торжество Гамзатти при виде умирающей Никии вполне органично для девчонки, просто не понимающей, что такое смерть. Здесь только радость по поводу возвращенной игрушки; Гамзатти-Шипулина не воспринимает Солора как мужчину, она еще не знает любви, — и предстоящий брак для нее лишь новая, и потому интересная игра. Ни о каком женском соперничестве не может быть и речи.

Владимир Непорожний в роли Солора прекрасно вписывается в такую трактовку. Он выглядит просто мальчишкой, его чувство к Никии — нечто преходящее, вроде подросткового увлечения любимой учительницей. Ровное, но мелкое танцевание еще больше смазывает образ, подчиняет его взаимодействию женских персонажей. Когда раджа объявляет о браке Солора с Гамзатти, выражение лица Непорожного — напоминает о Му-Му из бородатого анекдота, говорящей Герасиму: «За что?» Потом Солор суетливо бежит по сцене за Гамзатти — но это выглядит естественно и логично, играет на образ. Когда Никия умирает, Солор, очевидно, чувствует смесь жалости и облегчения, ему больше не надо думать, как выпутаться из сложной ситуации.

В спектакле 2001 года (как и во многих последующих постановках) Солора танцевал Андрей Уваров — и это совсем другой Солор. Уваровская техника безупречна — точное ведение, мощные прыжки... Он статен и красив, уверен в себе. Такому никакая принцесса не указ. Едва Уваров выходит на сцену — мурашки по коже, и ощущение возвышенности. Но именно это парадоксальным образом приводит к разрушению роли. Великолепный танец существует сам по себе, ему просто не требуется сюжетной канвы, надо лишь смотреть и наслаждаться... Уваровский Солор прекрасен в концертном исполнении — но как-то неуместен в драматургии спектакля в целом. Такой Солор не мог бы принять решение раджи без борьбы, и не дал бы Никии умереть. Он слишком мужественен для покорного слуги, и слишком интеллектуален для воина.

Жалеем об уходящей со сцены Юлиане Малхасянц. На протяжении многих лет она была в Большом театре символом характерного танца, и в «Баядерке» превращала знаменитый танец с барабаном в зажигательное театральное действие, в мистерию, в колдовство. Пришедшая ей на смену Любовь Филиппова — уже не тот темперамент, и в ее исполнении танец становится развратным, вакхическим. На фоне сниженного драматизма спектакля в целом такое превращение опять-таки оказывается эстетически оправданным.

* * *

Украшение новогодней елки — как вид искусства, что-то вроде абстрактной живописи. Древний ритуал может еще раз пролить свет на происхождение и суть искусства вообще.

* * *

Концертный зал им. Чайковского, 20 декабря 2003.
75-летний Гарри Гродберг играет Баха.

Это позор современной России. Лучший органист страны (а может быть, и мира) показывает свое искусство в концерте, открывающем фестиваль «Русская зима» — а зал не полностью заполнен, и можно свободно купить билеты по символической цене в 200 рублей — и лишь мимолетное упоминание в прессе, на телевидении. Все это на фоне ажиотажа по поводу давно безголосого Паваротти, с билетами ценой под 2000 долларов! Никто не записывал концерт Гродберга, не снимал его на видео. А стоило бы!

Гродберг в прекрасной форме, он все так же техничен и артистичен, его орган — живое существо. Недаром в конце маэстро выразительным жестом переадресует аплодименты органу. Незадолго до этого мне довелось слушать того же Баха, в том же зале, в исполнении А. Семенова — и тогда бедный инструмент хрипел, дребезжал и захлебывался, как будто подавившись корявыми пассажирами никудышного музыканта. Было даже опасение, что этот орган уже никогда не зазвучит, как подобает королю инструментов. По счастью, Гродберг вернул ему чистое и возвышенное звучание, нежность и мощь.

Старая школа, честность и любовь к своему делу. Гродберг приходит в зал задолго до концерта, пробует орган, вспоминает его особенности... И после концерта — играет еще и еще, так что хватило бы на третье отделение! К этому времени из зала выветрились новые русские с их тупыми мордами, звонящими мобильниками и совершенно идиотскими замечаниями («Слышь, мля, как он ногами-то наяривает! Ну прямо как на машине...»). Остались люди неслучайные, не больше трехсот — но этого хватило, чтобы устроить Гродбергу настоящую овацию. Здесь не было клакеров, орущих лужеными глотками «браво!» — как в Большом театре. Не было пышных официальных букетов — и люди просто подходили к сцене и дарили цветы, кто сколько мог...

Жаль, что искусство умрет вместе с великим артистом. Кто воспитает новых гениев? Пока этим занимаются такие, как Семенов (доцент Консерватории, заведующий аспирантурой), ничего светлого для музыки ждать не приходится.

* * *

Новая музыка — невозможна без новых инструментов. Можно заставить скрипку играть мимо ее лада, можно даже духовые инструменты довести до полной ненатуральности... Но это не искусство, а насилие. Что сразу заметно слушателю.

В истории музыки все значительные изменения так или иначе связаны с новыми инструментальными возможностями. Пока виртуозы-исполнители творят чудеса с уже традиционными инструментами, никому не известные изобретатели создают звуковую палитру будущего, творят материал, из которого делается музыка. А в результате меняются и навыки музицирования, и само представление о музыкальности.

Даже простейшее усовершенствование могут повлиять на характер исполнительства, если их вовремя заметят. Например, старые органы с их сложной механикой строились так, чтобы один музыкант мог управлять всеми регистрами, сочетать их сложным образом в живом звучании. Это неизбежно ограничивало возможности органного исполнительства, поскольку лишь немногие были способны сделать органное многоголосие ровным, без ритмических нестыковок. От исполнителя требовалась немалая физическая выносливость, сила в руках и в ногах. Современные органы управляются электроникой, и пульт управления можно отделить от самого инструмента. Однако до сих пор органисты играют по старинке, по одиночке осваивая

сложные партии. Но что мешает нам придать одному органу несколько пультов — и разделить сложнейшую полифонию на несколько относительно простых партий? В таком ансамбле реализуемы сколь угодно смелые построения, а органное исполнительство оказывается вполне доступным широкому кругу музыкантов.

Грустно смотреть на современных композиторов, пытающихся изобрести какую-то новую музыку, не выходя за рамки обычного фортепиано. Возможности двенадцатиступенного строя хорошо исследованы, и все, что здесь можно изобрести, — уже изобретено. Это не означает, что творчество остановилось, — это говорит лишь о невозможности полно выразить в двенадцати тонах то, что в них в принципе невыразимо. Разумеется, возможна своего рода имитация, проекция чего-то более сложного на более простой строй; слушатель при этом должен догадываться, что автор имел в виду — преодолевать свои музыкальные привычки вместе с автором... А если бы композитор использовал гиперлады в 19-ступенном строе, те же самые построения стали бы естественными и логичными, вытекающими из музыкального материала.

* * *

По-видимому, хороший переводчик должен по натуре быть подражателем. Если он склонен творить самостоятельно, в переводе будет больше от переводчика, чем от автора. Надо на время стать автором, чтобы правильно передать его речь на другом языке. Точно так же, плохой актер на сцене играет только себя — великие образы не для него.

* * *

Новые времена, новые веяния... Балет Большого театра изнасилован модернизмом. Талантливых классических танцовщиков заставляют репетировать партии совершенно для них неподходящие. Иная пластика, иная работа мышц. А танцор не может быть универсалом — точно так же, как оперный голос портится от попсы. В результате — великая балетная традиция вымирает.

Почему нельзя оставить в покое Большой театр, сделать его центром классического танца, а всяческий модернизм культивировать на других сценах? Кому это нравится — пусть идут туда. Тем более, что модернистский театр требует иной сценографии, ему нужна не большая сцена, а технически насыщенное пространство. В современном балете нет прыжка, нет полета — он компактнее, камернее, он ползает по сцене. Зачем такому Большой?

* * *

Оскар Фельцман всегда увозит с собой цветы, подаренные ему во время гастрольных выступлений. Оставить их где придется ему кажется неуважением к зрителю. Холеная и слегка экзальтированная дама, его импресарио, говорит кому-то из своих коллег в одесском аэропорту: «А я не спорю. Мне проще взять, и отвезти, чем спорить.» Тем временем Фельцмана подвозят к самолету на машине скорой помощи, ибо ему стало плохо после недавнего выступления. Та же дама замечает: «Вполне бы мог выступить под фанеру — но нет, он, видите ли, не может обманывать зрителя. Он же такой ответственный...»

Такова старая артистическая школа.

* * *

Новаторство Баланчина в балетном искусстве состояло в изгнании из балета минимальнейшей идеи — тем самым балет уничтожен как искусство. Баланчин стремился свести танец к чистому жесту, к абстрактной комбинации движений, не имеющей никакого смысла. Надо отдать ему должное, делал он свое дело последовательно и талантливо, и пресловутое нежелание комментировать свои работы для прессы — логическое продолжение

той же идеологической позиции. Не удивительно, что балеты Баланчина так прижились на американской почве. С одной стороны, безыдейщина всячески насаждается в США как принцип официального «искусства»; с другой стороны, в жестких условиях американской системы производства, когда рабочее время изматывает человека физически и духовно, он предпочитает не заниматься душевным трудом, а тупо глазеть на абстрактное мелькание бессмысленных картинок — в театре, в кино, в книге, в газете...

Баланчин идет по пути выхолащивания содержания из музыки. Например — *Кончерто барокко* на музыку И. С. Баха, где не осталось ни грана баховской интеллектуальности, и вместо ожидаемой полифонической переклички звука и движения зритель видит лихорадочные телодвижения, конвульсии в абстрактном ритме; не танец, а физзарядка эпилептиков. Точно так же, *Тарантелла* на музыку Готтшалька не содержит ничего от собственно тарантеллы. Зажигательный и существенно массовый танец превращен в вялый дуэт, не вызывающий ни малейшего душевного движения. И остается после такого спектакля одно лишь недоумение: зачем все это?

Не удивительно обращение Баланчина к музыке Стравинского. В отличие от основателя додекафонии Шенберга, который не признавал бессмыслицы в искусстве и стремился найти новые связи между звуками, последующие композиторы развивали технику серийной музыки в направлении уничтожения всякой вообще связности, истребления малейшей осмысленности звучания. Подобные тенденции вообще характерны для искусства конца XX века. Тупая мазня в живописи, случайные бесформенные нагромождения в скульптуре... Однако в музыке трудно добиться полной бессмыслицы, ибо слух человека изначально настроен на активное упорядочение звука, на поиск структурности. Если слушать балетную музыку Стравинского саму по себе — она остается драматичной, в ней прослеживается логика действия. Только в сочетании с хореографией Баланчина пошлость и безыдейность становятся вседовлеющими — искусство превращено в законченный маразм.

Логично, что подобное «искусство» культивируется на чисто коммерческой основе. Правом постановки торгует некий Фонд Баланчина, он же следит за тем, чтобы кто-то — упаси бог! — не привнес в баланчинские постановки чуждой им идеи. Балет Баланчина, стиль Баланчина, техника Баланчина — это отнюдь не искусствоведческие термины, а всего лишь зарегистрированные торговые знаки, не имеющие к искусству никакого отношения. Очень по-американски: деньги мера всему.

Несколько выбивается из ряда «шедевров» Баланчина танцевальная сюита на музыку симфонии до-мажор Ж. Бизе. Здесь явно присутствует некоторое подобие художественного развития, драматургия, динамика. И хотя артисты на сцене по-прежнему больше выполняют гимнастические этюды, чем танцуют, — это уже напоминает настоящий балет, хотя бы и в форме хореографического капустника. По-видимому, сыграли условия первой постановки: 1947 год, Париж; только что закончилась мировая война, и люди всем сердцем тянутся к прекрасному — тем более во Франции! Кормить их вместо этого тупыми абстракциями не посмел даже Баланчин.

Буржуазная российская пресса (а другой в России давно не осталось) весьма холодно встретила постановку балетов Баланчина в Большом. Танцоров упрекали за скучновато-посредственное зрелище, что, по мнению господ-журналистов, случилось из-за отхода от подлинно баланчинской манеры, из-за неумения российских танцовщиков показать мертвую пустоту.

Действительно, варварское насилие над искусством не в традициях русского балета, и солисты Большого (воспитанники советской школы) не могли не привнести в исполнение свойственную классике одухотворенность, пытались оживить заморское «шоу». Именно это сделало спектакль сколько-нибудь терпимым для нормального зрителя, несмотря на идиотизм безыдейной хореографии. Серость и пошлость пришли на сцену Большого из-за океана; бить бы за это Баланчина и коммерсантов его имени! А когда в третьей части *Симфонии до-мажор* на сцену выходит несравненная Мария Александрова — Баланчин испаряется, и зритель наконец-то может дышать танцем, взлететь душой после давящей чернухи...

Но это не то, чего хочет от театра капитализм.

* * *

Для восприятия хоралов Баха требуется некоторое знакомство с религиозной культурой. Рядовому слушателю мало что говорят их невыразительные названия; нет сопереживания — и музыка становится бессодержательной, при всей ее гениальности. Для христианина (любой конфессии) — здесь море ассоциаций. Они выросли в этой образности. Всем остальным — туманная абстракция. Когда тема сама по себе выразительна, ее можно ввести в другой культурный контекст и оживить. В большинстве же хоралов (и других церковных песнопений) темы скучны и назойливы, и никакая виртуозная обработка не спасает. Разумеется, для профессионального музыканта такие творения могут представлять чисто технический интерес, как образцы стиля или этюды. Но далеко не всякий этюд становится музыкой для публики.

Гораздо интереснее баховские токкаты, прелюдии и фуги, концерты. Меньше религии — больше искусства.

* * *

Осень 2004, хорошая новость: Мария Александрова стала, наконец, примой Большого театра. Настоящий талант все-таки сумел получить давно и не раз заслуженное признание, несмотря на гордую скромность и отсутствие богатеньких спонсоров... Но было бы просто кощунством продолжать держать Александрову на второстепенных ролях после того, как она фактически спасла лондонские гастроли Большого, когда модернистские эксперименты Ратманского были весьма холодно приняты публикой и откровенно осмеяны прессой; танец Александровой отмечали как единственное светлое ощущение от явно провальной постановки, а последующий выход Александровой в классике отодвинул все негативные впечатления на задний план — остался только балет...

До этого были зимние гастроли в Париже — французы сами отбирали тех, на кого они хотят смотреть, и Александрова сразу же и безусловно попала в этот круг. Как всегда, в России не могут ничего понять без подсказки из-за бугра...

Формальное возвращение в состав труппы Анастасии Волочковой выглядит на этом фоне глупым анекдотом. Посредственная танцовщица, она даже не пытается чему-то научиться, считает себя совершенством — вместо балета занимается интриганством и саморекламой. Волочкова в балете так же неуместна, как Басков в опере; они превращают искусство в пошлую тусовку.

* * *

Да, вдохновение в искусстве (или в науке) подобно оргазму — но чисто внешне. Его надо готовить, оно требует мобилизации и концентрации, оно приходит вдруг — и оставляет обессиленно счастливым... Однако этот духовный оргазм намного сильнее телесного, и тем, кому удалось однажды его испытать, физиологический прототип кажется плоским и бледным. Кто-то пытается заменить отсутствие вдохновения сексом — напрасно! — удовлетворения больше нет.

* * *

Гарри Гродберг в свои 70 с лишним лет оказался музыкальным хулиганом! На концерте 23 октября 2004 в зале Чайковского он продемонстрировал, как Баха можно играть в откровенно романтическом стиле — ни о какой строгости и стройности, ни о какой логике и рациональности тут и речи не могло быть — сплошной порыв, эмоции, настроения... На знаменитой ре-минорной фуге орган, казалось, разлетится на куски от форсированной динамики (оригинальная обработка, по всей видимости, принадлежит самому Гродбергу).

Ну что же, кому-то оно, может быть, ближе. Другие предпочитают более сдержанное звучание. Однако настоящий мастер в любом случае сделает это явлением искусства, а не только стилистическим экспериментом.

* * *

Искренность в искусстве — как снотворное: в небольших дозах помогает, перебор — смерть.

* * *

Разные жанры музыки исходно предполагали каждый свою атмосферу, особый антураж. Что-то исполняется в салоне, что-то в церкви, что-то на улице... Современное концертное исполнение лишает их этого существенного элемента и тем самым снижает выразительность, и даже иногда меняет смысл. В каких-то случаях это художественно оправдано и придает музыкальному произведению новые оттенки. Однако зачастую обстановка концертного зала резко противоречит исполняемой музыке, и никакое исполнительское мастерство этого не компенсирует. По хорошему, тут бы нужен активный подход, подбор декораций к музыкальным концертам так же, как декорации создают сценическую опору в балете. Сравнение одних и тех же номеров в составе балета и в концертном исполнении — подчеркивает мысль. Если бы нашлись постановщики с развитым чувством меры, высокие технологии могли бы значительно обогатить классическую музыку, придать неповторимый аромат каждой вещи.

* * *

Гете не прав, когда говорит, что Бах есть гармония. Это до Баха музыканты полагали своим долгом блюсти гармонию и делать красиво. Да и после Баха многие столетиями относились к музыке именно так. Возможно, Бах был первым, кто осознал, что музыка — это борьба противоположностей, и в этом она подобна жизни, продолжает ее. Бах украл совершенство у неба и сделал его земным — хотя отнюдь не более доступным. Думать труднее, чем наслаждаться.

* * *

Что-то меняется в России: на концерте 18 февраля 2005 у Гродберга был аншлаг. Время полупустых залов для него кончилось, и теперь, возможно, будет непросто достать билеты. Приятно, что это не повлияло на традиционное отношение старого мастера к своей работе и к публике: та же полная отдача — играть, пока есть силы.

* * *

Несмотря на взаимное сходство, музыка и поэзия очень различны — и происхождение у них свое, несмотря на синкретическое единство музыканта и поэта в древности. Музыка — восходит к жесту как имитации действия; поэзия — прежде всего речь, лишь тень действия, его заменитель. В этом смысле, музыка ближе к танцу, чем к пению. Даже очень абстрактная музыка целиком построена из выразительных интонаций — ее эмоциональность отзывается мышечным движением.

Поэзия — искусство внутренней речи, и это уже совсем другие интонации, далекие от выразительности внешнего действия, а зачастую и противоположные ей. Как речь становится надстройкой над вещной деятельностью, так вокальная поэзия надстраивается над музыкой, привносит в нее нечто музыке не свойственное. Это иной уровень абстракции, требующий более развитого интонационного чутья, выходящего за рамки внешней эмоциональности и непосредственного переживания.

Современная вокальная музыка — сложный синтетический жанр, несводимый к первобытной неотделимости слова от звука. Здесь пока дефицит высокохудожественных творений... Чтобы слово соединилось с музыкой, нужно, чтобы поэт проникся музыкой, а композитор поэзией — редкое явление в эпоху всеобщего разделения труда.

Как правило, получается лучше, когда текст пишется на музыку, а не наоборот, музыка на стихи. Профессиональные композиторы очень поверхностно воспринимают поэтическую интонацию, пытаются подменить ее интонацией музыкальной; в результате образность музыки не соответствует характеру стиха, и целостности нет. Поэты легче схватывают музыкальный образ — и могут дополнить его образом поэтическим. В этом проявляется вторичный характер поэзии, ее принципиальная аналитичность. По той же причине поэты обычно оказываются посредственными композиторами, даже когда они пишут музыку на свои стихи. Претензии некоторых «бардов» на звание композитора поэтому совершенно необоснованны, даже если у них есть несколько по-настоящему удачных в музыкальном плане творений...

В XX веке (особенно в СССР) были композиторы-профессионалы, которые работали вместе с поэтами, прислушивались к их реакции — и доводили музыку до точной интонации, не разрушая поэтики. В конечном итоге возобладало другое, «самодетельное» направление: тексты на музыку не обязаны быть художественными сами по себе (*lyrics* не всегда *poetry*). Музыканты просто заполняли музыку словами, иногда совершенно глупыми, иногда слишком претенциозными — а потом и вообще чем попало (рэп). Даже в удачных сочетаниях (например, классическая французская песня), слово вырастает из музыки и подчинено ей. Есть, разумеется, исключения — например, рок-оперы: *Jesus Christ Superstar*, *Hamlet*.

Особое явление — итальянская опера и эстрада, продолжение средневекового мадригала. Здесь интонация речи естественно ложится на музыку, речь и музыка неотделимы друг от друга, они движутся по одним законам. Это своего рода реликт древнего синкретизма. В исполнении певцов другой национальности — так не получится, ибо их культуры выросли на обломках античности, а не из нее самой. Нынешний интерес к этнической музыке — не возвращение к стилю первоисточников, а всего лишь стилизация под него.

* * *

Искусство конца XX и начала XXI века — поток нарочитых извращений. Оно больше интересуется человеческими ненормальностями, нежели здоровыми личностями. Писатели изощряются в описании психических болезней и телесных уродств; музыканты изображают переживания издерганного до умопомрачения человека; артисты балета корчатся в судорогах вместо танца; живопись и скульптура полностью уходят от целостного видения мира в хаос случайных фрагментов. Критики восторгаются тем, что дико и бессмысленно, и обывателю внушают идею безобразности, безобразия...

Разумеется, все это отражает реальность современного капитализма, примитивность рыночных отношений между людьми, намеренное оглушение масс в условиях цинично-откровенного господства капитала. Депрессии и психозы, наркомания всех сортов (включая религию) — неизбежная реакция на безысходность существования, ненужность разумного человека неразумному обществу.

В конце концов такое псевдоискусство должно уступить дорогу подлинному искусству, утверждающему разумность и человечность, а не разрушающему их. В истории одна эпоха сменяет другую, что-то уходит — и возвращается по-другому на следующем уровне развития. Античную телесность бытия сменил болезненный аскетизм средневековья. Возрождение вернуло интерес к живому человеку, а закрепление и глобализация капитализма опять подталкивает искусство к уродству саморазрушения. Когда в экономике наметятся черты будущего, тогда искусство будет ценить душевное и телесное здоровье, свободу — а не отсутствие точки опоры.

* * *

Искусство танца разнообразно, и балет — лишь одна из его ветвей. Однако это не означает, что балет надо лишать его родовой специфики, смешивая с другими видами танца. Можно ввести элементы народного танца в балетное представление — однако для того, чтобы сохранилось собственно балетное своеобразие, надо преобразовать, «сублимировать» оригинал,

придав ему своего рода «балетность». В противном случае народный танец будет смотреться инородным телом — или, наоборот, балет станет ненужным придатком народного танца. Точно так же элементы варьете или эстрадного танца допустимы в балете лишь в рамках балетной хореографии, как стилизация. Натуральность в таких случаях только вредит.

Еще больше осторожности и такта нужно, когда в балет привносятся элементы других пластических искусств, не связанных с танцем. Современные хореографы ставят на балетной сцене нечто вроде пластических этюдов в духе 30-х годов — нечто вроде эстрадной, или даже цирковой пантомимы. Красивая пластика художественной гимнастики — в балете нарушает целостность и убивает искусство.

То же справедливо и по отношению к классической музыке в сопоставлении с музыкой народной или эстрадой, или же по отношению к немзыкальным разновидностям искусства звука (например, звуковое сопровождение кино, основанное на комбинировании шумов, одним из которых может быть музыка). Пусть разные виды искусства обогащаются взаимными заимствованиями — но куда важней, чтобы они не потерялись, не растворились в них.

* * *

При капитализме нельзя требовать от художника, чтобы он еще и понимал что-либо в жизни. Достаточно, что он может выразить объективно важные тенденции развития общества, и назвать умирающее умирающим — хотя бы и не осознавая этого. Большинство художников лишь изредка достигают уровня подлинной художественности; это результат стихийности, неосознанности творчества. Только преодоление капиталистического отчуждения может дать людям осознание своего места в мире, и сделать творчество разумным, осмысленным. Пока же доминирует разделение труда — и массовое невежество ему сопутствующее, — сам художник зачастую не догадывается, в чем он действительно велик, а что останется пылью на дороге...

* * *

Баядерка — Большой театр, 9 марта 2006

Галина Степаненко давно и плодотворно работает в Большом — и своим примером убедительно доказывает, что балет никак не сводится к правильности движения под музыку. Балерина с прекрасной техникой, танцует устойчиво, музыку отрабатывает точно... И однако выглядит сие зрелище крайне убого, а зачастую даже пошло. Вряд ли дело только в крупной комплекции, грубых чертах лица и недостатке мелкой пластики — все это индивидуальные особенности, которые настоящий мастер должен органично вплести в танцевальный стиль, использовать для создания своего неповторимого почерка. Любой недостаток может быть выразительно обыгран и превращен в достоинство, или по крайней мере художественно оправдан. Нельзя сказать, чтобы Степаненко не старалась танцевать выразительно. Лучше бы она этого не делала — ибо становится еще страшнее. Коли нет в душе настоящего чувства — изобразить его сколько-нибудь достоверно не получится, карикатурность бросается в глаза. Есть, в конце концов, балеты Баланчина, где от танцовщика ни мысли, ни чувства не требуется. Для таких спектаклей Степаненко превосходный инструмент, там она была бы на месте. А классический балет — искусство интеллектуальное, там каждое движение должно быть осмысленным, подчиняясь логике человеческой деятельности. Мало хорошо двигаться, надо еще и духовно потрудиться. Тогда и технические огрехи не испортят впечатления — наоборот, придадут танцу жизненность, органичность.

Полная противоположность Степаненко в этом спектакле — Надежда Грачева. Вот уж кому техничности не занимать — но главное в другом. У Грачевой несомненный талант драматической актрисы, и даже если она не может танцевать в полную силу (как в сезоне 2003/2004), зритель сопереживает, увлекается действием, живет внутри, а не просто глазеет из толпы. На этот раз Грачева была в великолепной форме, она танцевала вдохновенно и блистательно — просто мурашки по коже. Балетное действие (как и театральное действие вообще) весьма условно, и сделать его настоящим, живым способен только истинный талант.

Хорошо, что в Большом такие таланты еще не перевелись. Может быть, пробьется Мария Александрова. Возможно, повезет Наталье Осиповой. Будем надеяться.

* * *

Единственный честный способ сделать искусство доступным — сделать его бесплатным. Освободить от пошлости.

* * *

Разные искусства отличаются друг от друга преимущественным положением одной из бесконечного количества сторон единого целого — каждое из них представляет некоторое (культурно обусловленное) обращение иерархии искусства вообще. Наиболее типично древнее подразделение искусств по модальности восприятия (не обязательно выделяющей какие-либо органы чувств). Разнообразие изобразительных искусств опирается на зрение; из искусств, ориентированных на слух, больше всего известна музыка. Литература же как сфера искусства обращена к восприятию языковых форм; выделить здесь физиологические зависимости не всегда возможно, да и незачем. В любом случае речь идет не о биологических возможностях человека (пусть даже культурно опосредованных) — важна рефлексивность, самовосприятие, абстрагированное от материала как такового, когда внимание обращено скорее к способам его использования. Например, музыкальный тон сам по себе — и звонок будильника; музыка в качестве телефонного сигнала — и она же как произведение искусства. Рукопись гения превращается в упаковочный материал; шедевры архитектуры сгодятся под склад или общественный туалет — и наоборот, банальный унитаз в определенном культурном контексте представляет какие-то уровни рефлексии.

* * *

Надежда Грачева умеет работать ногами мягко и филигранно, и ступня ее по сложности движения напоминает кисть руки. Такое и в модерне встретишь нечасто — а в классике ноги традиционно используются как опора, пуанты требуют жесткой, натянутой ступни. Но нет, Грачева — будто не стоит на сцене, а трогает ее лапкой. Она вся наверху, парит в воздухе — кажется, что она вовсе не нуждается в опоре. Это как нельзя лучше соответствует характеру романтического балета.

* * *

Человеческое общество — часть природы. И развивается оно по своим объективным законам. Это значит, что в каждый момент ближайшее будущее человечества уже можно предвидеть, почувствовать и представить в формах сегодняшнего дня. Этим, в частности, занимается искусство.

А искусством занимаются разные люди. Некоторые видят не дальше моментального успеха — они популярны здесь и сейчас, им неплохо живется, поскольку правящему классу выгодно запереть рабов в повседневности. Некоторые держатся за прошлое — и они тоже неплохо кормятся на чужих предрассудках, получают свою долю от хозяина, уводя людей от мысли о будущем. Но есть и те, кто дотягивается до будущего, хоть кончиками пальцев, воплощая неясные впечатления в произведениях подлинного искусства. Не признаны, гонимы и презираемы, они провидят мир без сегодняшних кумиров. Но рано или поздно, спустя годы и десятилетия, признание их найдет. Кто-то не успеваешь дожить; другие живут и после распада волны, иногда превращаясь в апологетов настоящего или прошлого.

Наконец, бывает так, что человек убегает далеко вперед, оказывается за горизонтом своего поколения, и не никак не может надеяться на признание. Это гении. Независимо от общественного положения, они одиноки и творят в пустоту. Их время — не с ними; оно

приходит потом, запаздывая на столетия. Для отдаленных потомков они — фантастический образ, легенда; их видят совсем не такими, как при жизни, — может быть, это и следует называть: «на самом деле».

Совсем редко появляются те, кто видит дальше гения, заглядывая за пределы будущего, в его возможные варианты, открывая законы движения и развития. Эти люди умирают в неизвестности, оставаясь непонятыми и чуждыми всем и всему. Мало кто догадывается об их существовании, и присутствие их в искусстве сводится к случайным встречам, испуганным лицам и активному отторжению массовой культурой. Иногда имя пустого чудака встретится строчкой в чужих воспоминаниях. Но чаще — не остается даже имени, и только тайные следы в душах современников продолжают жить, постепенно кристаллизуются в нечто осязаемое, плоды труда многих поколений. Это и есть бессмертие.

* * *

Выразительность танца напрямую зависит от разумного использования человеческой физиологии. Технически — это прежде всего работа от опоры и расстановка точек.

Работая от опоры, танцовщик создает ощущение естественности и легкости движения; зритель может расслабиться и не переживать, сможет ли артист без травм пережить очередную потерю равновесия. В парном танце особенно важно, чтобы каждый из партнеров танцевал свою партию, а не выглядел подставкой для другого. Плохое чувство опоры делает танец дерганым и суетливым; при этом трудно станцевать в музыку.

Точки — мощнейший источник выразительности движения. Фиксация позы просто необходима, чтобы зритель ее заметил, проник в ее художественный смысл. Танец движется от одной точки к другой — и за счет этого становится артикулированным, превращается в язык, способный передавать в том числе и общие понятия. Физиологически — точка в руках получается, если всякое движение начинается от корпуса, от плеча, и в самую последнюю очередь затрагивает кончики пальцев. Поскольку начало движения скрыто от зрителя, создается впечатление, будто руки застывают, твердеют — чтобы вдруг оттаять и мгновенно, без видимой подготовки, переместиться в новое статическое положение. В ногах то же самое: первым начинает двигаться корпус, затем бедро, и только потом голени, стопа и пальцы. Отсутствие точек, каша в руках и ногах замечается сразу; танцовщик перестает говорить танцем — начинает лопотать нечто невразумительное. Хорошую артикуляцию (или, наоборот, косноязычие) легко почувствовать и в незнакомом языке.

Точки принципиально отличаются от статических поз, которые так любят принимать некоторые хорошо раскрученные богатыми или влиятельными спонсорами, но танцевально бездарные примы. Точка не означает остановки, тело все время в движении — впечатление фиксации есть иллюзия, и каждая точка предполагает продолжение разговора.

Расстановка точек сродни правильной фразировке в музыке, точным цезурам в поэзии, композиционным акцентам в прозе или живописи. Это техническая основа искусства — но случается, что даже талантливые артисты ею пренебрегают, особенно в зените популярности. Необразованная наивность зрителя позволяет плодить халтуру. С другой стороны, в таких «элитарных» искусствах, как балет, обыкновенный зритель, как правило, просто не может сравнить разные варианты исполнения: билеты безумно дороги, да и такие не всегда удается достать — вот и не выходит познакомиться с театром ближе. Большинство так называемых «ценителей» и «знатоков» (которые сами себя возводят в ранг официально признанных) — это просто зажавшиеся буржуа, не доставляющие себе труда поинтересоваться искусством как таковым, не выходящие за рамки сиюминутности светских предпочтений. Что же касается всевозможных разновидностей конкурсного и спортивного танца — это совсем не искусство (по крайней мере, не искусство танца), и критерии оценки там иные.

Разумеется, само по себе владение техникой не делает танец выразительным — как умение говорить не каждого приводит к мудрости. Природная одаренность, настойчивость, профессионализм — предпосылки художественности, но продукт искусства не предполагает блистательного совершенства.

* * *

А. П. Чехов не жаловал интеллигенцию. В рассказах и пьесах он рисовал ее с явным сарказмом, издевательски, зло. Ему, практику, была глубоко чужда ее сентиментальность и хандра, абстрактные метания (следствие вседвлюющей лени), подверженность минутным увлечениям и никому не нужная жертвенность. Чтобы история двигалась — нужно просто работать, заниматься скучными повседневными делами, а не скулить по поводу отсутствия в них подобающей возвышенности. Не ждать результата, а двигаться от одной задачи к другой. Как раз этого российская интеллигенция и не умеет — ей подавай такое дело, чтобы все сразу увидели и оценили, и восторгались плодами ее труда, или хотя бы побили... Отсутствие немедленной реакции общества вводит интеллигента в ступор, загоняет в депрессию и порождает поток жалоб на общественную неблагодарность. Интеллигенция — как пена в бульоне, ее удел быть снятой и выброшенной в канализацию.

Но играли пьесы Чехова поколения русских актеров, зараженные интеллигентщиной, да и режиссеры XX века не отличались высокой духовностью. В результате явно сатирические герои Чехова превратились в несчастных страдальцев, которым надо бы посочувствовать, попереживать вместе с ними. Логика пьес вывернута наизнанку: в центре внимания не процесс здорового обновления общественной материи, а кучка полусумасшедших, закатывающих на сцене истерики.

«Русский актер, — писал Чехов, — не умеет шалить, он и в водевиле играет глубокомысленно». Шалость — это свобода, она пародирует отсутствие мысли, выставляет грехи напоказ; глубокомыслие, напротив, призвано скрыть, замаскировать духовное убожество. Зрителю предлагается думать, будто ему показывают нечто чрезвычайно одухотворенное, и только по своему скудоумию зритель не способен осознать истинное значение происходящего. Актеры любят разыгрывать на публике людей высшего сорта, представляя себя духовной элитой общества, его ценнейшей частью. Какой известный актер не высказывался перед журналистами об особенностях своей профессии, о ее принципиальном отличии от других занятий! Где-то в скобках предполагается, что и вознаграждать актеров за труды следует соответственно — и прощать им то, что в ином вызвало бы омерзение.

В XXI веке выросло новое поколение русских актеров, легкое и раскрепощенное. Им уже незачем надевать маску глубокомыслия, они с удовольствием демонстрируют духовную пустоту, смакуют собственную бездуховность, и общество приучено считать убожество нормой. Сейчас актеры соревнуются друг с другом в трюкачестве и эксцентризме, а выражать что-либо вовсе не обязательно — для карьеры (для денег) важнее владение телом, а не головой. Тем самым театр превращается в разновидность физкультуры — под аккомпанемент известной или не очень известной пьесы.

* * *

Американцы совсем разучились снимать кино. Все у них происходит в темноте, в грязи, где-то на помойках и в подвалах... И эта бледная немочь выдается за великое откровение и претендует на всемирно-философское звучание! Пресловутый «Код да Винчи» — наглядное тому подтверждение. Трудно вообразить себе более убогое зрелище. Но реклама сделана с размахом, даже купили кого-то из кардиналов, чтобы организовать шум по линии церкви. Ясно, что в столь безыдейном фильме не может быть никаких антихристианских настроений — там вообще ничего нет. Но поднятый попами переполох привлек глупого зрителя в кассы, и финансовое предприятие авторов этого «шедевра», можно считать, удалось.

Справедливости ради, следует сказать, что претенциозное убожество как принцип — совсем не новость в кино. Практически так же выстроены, например, фильмы позднего Тарковского, начиная со «Сталкера» (с его сенсационной рекламной кампанией). Разумеется, правящей партии выгодны именно такие произведения псевдоискусства, им хотелось бы утопить подлинное творчество в потоках дерьма. Но кое-кто пока умеет отличать хорошее от плохого, и есть надежда, что искусство не умрет несмотря ни на что.

* * *

Все пьесы А. Н. Островского, в сущности, раскрывают одну сквозную тему: человек не на своем месте и не в своем времени. Читая Островского, физически чувствуешь его личную боль, умело замаскированную под комический сюжет или любовную историю. По-разному бывает. Иногда человек внешне благополучен — а жить ему невмоготу. Иногда это открытая враждебность всему окружающему, попытки вырваться из удушливой среды, хотя бы и ценой собственной жизни. Иногда — попытка приспособиться, стать как все, задушить в себе человека. Но в любом случае — душевная драма, которая даже комедии Островского делает трагическими, а сказки — публицистикой. Недаром травили его официальные критики, и высоко ценили революционеры.

* * *

Кармен-сюита — Большой театр, 7 июля 2006 года.
Долгожданный дебют Марии Александровой.

Разумеется, совсем не то, чем это могло бы стать 28 января, когда предполагалось выступление в паре с Андреем Уваровым (а не с лениво дотанцовывающим свое Клевцовым). Вероятно, для Марии срыв январского дебюта (ради официальной развлекаловки в Давосе) был чувствительным ударом — каких много случалось в ее трудном служении настоящему балету. Потом Уваров получил травму, и выступать уже не мог, так что пришлось танцевать с кем есть. Скучная Выскубенко вместо предельно выразительной Юлии Гребенщиковой в партии Рока — это прискорбно. Но блистательный Ринат Арифалин (Коррехидор) был, как всегда, отточено великолепен; любой спектакль с его участием становится ярким и интересным.

Несмотря ни на что, Александрова вновь подтвердила славу лучшей балерины своего поколения, показав такую Кармен, которой до сих пор не знал никто, — не уступающую героине Майи Плисецкой, хотя и совершенно не похожую на этот классический эталон. Сравнить с бездушно-формальным и технически слабым исполнением Захаровой, или с техничной шлюхой, показанной Степаненко, — вообще не приходится; там уровень просто не дотягивает до искусства. Плисецкая же по-настоящему выразительна — и ее Кармен выглядит красивой стервой, завоевательницей мужских сердец, ни во что не ставящей страдания побежденных. Агрессивность и холодность танцевальной манеры Плисецкой здесь заметны как нигде. У Александровой все не так. Ее Кармен — это сама любовь, богиня, которой поклоняются мужчины, которая разбивает их сердца и заставляет их страдать — но и сама при этом страдает, любит честно и искренне. Она подобна служительнице культа Кибелы, убивающей своих возлюбленных просто потому, что таков закон этой любви, страшной и жертвенной. В Кармен-Александровой больше от цыганки, чем в Кармен-Плисецкой, которая уместнее в великосветском салоне, чем на базарной площади. Любовь Кармен в исполнении Александровой сродни магии, это священнодействие, обряд, который надо довести до логического конца, каким бы он ни был. Заключительная сцена, когда Хосе убивает Кармен, сыграна Александровой с абсолютной точностью, для Кармен это конец ее мучительного служения, и она благодарна убийце, и счастлива — наконец.

Сразу вспоминается александровская Фея Сирени в «Спящей красавице», которая (в отличие от традиционной интерпретации) побеждает злые силы не верховенством волшебства, а великой нежностью и любовью — тем, что изначально неподвластно злу. Балет Марии Александровой соединяет разум и любовь; подлинное искусство ради сохранения собственно человеческого в человеке, а не для минутного развлечения, не для карьеры, не для пустых аплодисментов вульгарной толпы.

Но аплодисменты все-таки были. И какие! Клака Большого ненавидит Александрову — поэтому аплодировали ей не казенные горлопаны, а просто люди, обычные зрители, захваченные прелестью танца. И вызывали Александрову несколько раз, несмотря на желание театрального начальства побыстрее выпроводить людей из зала (с выключением света и демонстративным запираем дверей). Премьера по-настоящему удалась — и остается только

пожелать Марии больше восторженных зрителей, и меньше плевков из-за кулис. И самое главное — новых ролей, жизни на сцене.

* * *

Театр и драма — не одно и то же. Они не зависят друг от друга — более того, они могут быть несовместимы.

Эпос, лирика и драма — три стороны (три уровня) художественного творчества, формально характеризующие позицию художника по отношению к содержанию произведения. Так, эпос предполагает взгляд со стороны, квазиобъективность. Лирика — раскрытие темы через влияние мира на внутренний мир человека (лирический герой). Драма синтезирует эти два подхода, в ней важны лично значимые поступки — в объективно определенных обстоятельствах. Различие эпоса, лирики и драмы соответствует обычной триаде *субъект — объект — продукт*.

Поскольку восприятие произведения искусства есть творческий акт — возможно выделение аналогичных уровней художественного восприятия.

Эпический, лирический и драматический уровни возможны в любом искусстве. Разумеется, разные искусства могут тяготеть к разным способам выражения. Традиционно эпос, лирика и драма представляются как разновидности литературы (исходно, с античности до XIX века — как виды поэзии). Предполагается, что литературная драма имеет в виду сценическое воплощение, что она пишется для театра. В какой-то мере это было справедливо для старой литературы; в новое время литературная драма становится самостоятельным жанром, никак не связанным с возможностью постановки. С другой стороны, возникает особый литературный жанр — сценарий, — поначалу ориентированный на массовые зрелища; впоследствии, однако, литературные произведения (или их части) используют форму сценария для решения отнюдь не сценических задач.

Театр — отличается от других искусств прежде всего по материалу. Художественный образ в театре строят из человеческих действий; оформление театрального представления играет вспомогательную роль, задает контекст, подчеркивает действие, ни в коем случае не подменяя его собой. Происходит действие на сцене, на экране, или в воображении читателя — дело десятое.

Драма отражает мир в форме специально организованной иерархии деятельностей, где одни деятельности представлены другими, — это своего рода литературная игра. Театр может использовать предложенную драматическим произведением иерархию деятельностей — но может и видоизменить ее, привнести элементы режиссерской и актерской интерпретации. Зачастую составленные по мотивам художественных произведений сценарии сильно отличаются от исходной литературы, и это правильно, поскольку действие переносится в совершенно другой контекст. Нельзя судить о книге по одноименному фильму, о пьесе по театральному представлению. Это сродни тому, как музыка видоизменяет стихотворный текст, и бывают хорошие песни на посредственные стихи, и наоборот, замечательные стихи превращаются в пошленькие песенки.

* * *

У Натальи Осиповой был шанс. К сожалению, она его упустила. С ее техническими данными и эмоциональностью можно было стать блистательной балериной. Однако медные трубы — самое тяжелое испытание, и только очень цельная личность может устоять перед соблазном быстрого успеха, сохранить свою артистическую независимость. После лондонских гастролей 2006 года Осипову подняла на щит одна из околосалетных партий Большого — возможно, в противовес Марии Александровой, чтобы лишней раз заслонить ее кем-то из официальных фавориток. Апофеозом этой кампании стал *Дон Кихот* 3 октября 2006 г. Было очевидно, что Осипова еще не может вытянуть крупную форму, тем более с неопытным партнером; она лишь пускала фейерверк в наиболее эффектных местах — а концовка вообще

скомкана. Тем противнее выглядели искусственные овации, мышинная возня в зрительном зале и совершенно незаслуженные славословия в конце спектакля. Но Наталье это понравилось. Она совершенно всерьез посчитала себя уже состоявшейся артисткой — и начала халтурить. Если сравнить *Дочь фараона* 9 февраля (первое выступление Осиповой в партии Рамзеи) и 29 ноября 2006 г., эволюция от многообещающей артистки к скучной позерше бросается в глаза. Тогда, в феврале, Осипова показала прекрасный и артистичный танец (во многом подражая трактовке этой же роли Марией Александровой); в ноябре Наталья изо всех сил пыталась выделиться на фоне других, утрировала танец до степени гротеска. Ни о каком партнерстве с другими артистами (Мария Александрова — Аспиччия, Николай Цискаридзе — Таор) не было и речи, спектакль распался на две независимые линии. Спасало только, что Александрова была как всегда великолепна, и ее артистизм увлек Цискаридзе, который будто вспомнил свое прежнее отношение к балету и начал танцевать во всю силу, а не просто отрабатывать свое со скучающим лицом. Осипова пошла по стопам многих талантливых балерин, и ей уже не суждено остаться вершиной мастерства, какой стала в своем поколении Мария Александрова. Балет знал и другие вершины, — хотелось бы верить, что появятся новые, — но все они состоялись: каждая велика по-своему, и их не превзойти никому.

* * *

Искусство всегда выражает идею. Собственно, оно есть один из способов существования идеи. А идеи бывают разные. Они рождаются, созревают, и в конце концов стареют, дряхлеют, уходят в прошлое. Есть идеи, которые заглядывают в будущее. Именно они порождают самое ценное в искусстве. Хорошо, когда художник видит в человеке творца, открывает ему его силу несмотря на давление обстоятельств, заставляет хотеть лучшего и стремиться стать вровень со всей вселенной... К сожалению, далеко не все искусство таково. Иной раз даже очень талантливые люди не видят пути от прошлого к будущему, и отчаиваются, и замыкаются в "здесь и теперь", скатываются в культ "маленького человека" с его "маленьким счастьем". А человек — всегда человек, не дерьмо в проруби! Не надо ему муравьиного счастья, ему нужен мир целиком. Иначе он просто не достоин того, чтобы называться человеком.

В СССР пытались притормозить "интимность" в искусстве, чтобы люди не отвлекались на глупое самокопание. Но какой смысл, если создавать устремленное в будущее искусство некому? Что толку заменять бездуховность пустотой? Собственно человеческое искусство появится, когда будет надежда, когда блеснет впереди просвет, и захочется выбраться из капиталистического болота. Экономика перерастет рынок, и люди задумаются о возвышенном, а не только о мелком обывательском благополучии.

* * *

Лебединое озеро — Кремлевский дворец съездов, 12 апреля 2007.

Труппа Большого театра.

После этого спектакля на «Лебединое» можно больше не ходить. Лучше уже не будет — по крайней мере, при нынешнем руководстве театра. Кто-то вдруг захотел сделать полноценную запись спектакля — и неожиданно для публики танцевал Андрей Уваров; александровского лебеда уже ждали. По случаю записи труппа как следует постаралась, блеснули даже отъявленные халтурщики из кордебалета. И вместо традиционно скучноватого действия — нечто стремительное и сверкающее.

Но конечно же, Уваров! Это просто солнце, это естественность и честность, настоящая работа настоящего артиста. Удивительное свойство Уварова — с каждой партнершей он танцует так, будто это главная женщина в его жизни. Внимательность, великолепное ведение, надежные поддержки... Про сольные вариации я уже не говорю — тут сплошь полет и сказка. Ни один премьер Большого не выступает с такой самоотдачей. Молодые балерины Елена Андриенко и Анна Никулина пока танцуют неровно — однако рядом с принцем-Уваровым (сверстницы принца) они преобразились, заблестали, ожили...

То, что Уваров вдруг оказался в паре с Александровой, — просто невероятное стечение обстоятельств. Последние годы он, по сути, куплен захаровскими спонсорами, превращен в раба куклы — хотя и здесь честно пытается скомпенсировать дефекты ее техники, оживить невнятное танцевание. Как бы то ни было, выход с Александровой стал подарком обычным зрителям, которых на этот раз было большинство (когда в предполагаемом составе нет официальных фаворитов — билеты дешевле, их проще достать). Дуэт Александровой и Уварова — одна из лучших пар за всю историю балета. Еще бы Рината Арифалина в партии Злого гения — и зрителя можно было бы складировать штабелями прямо в зале, эмоциональное напряжение стало бы непереносимым. Но в этом спектакле и Белоголовцев выступил намного выше своего обычного уровня: сильные прыжки, точные жесты, стремление сыграть роль, а не просто станцевать... Конечно, до Арифалина ему как до неба — но ведь может, когда захочет!

По всей видимости, Александрова не ожидала, что ей придется танцевать с Уваровым. Несмотря на всю ее великолепную артистичность, в первом действии проглядывала какая-то робость, удивление и недоверчивость — как будто она никак не могла поверить в такое чудо. Впрочем, здесь это оказалось к месту, играло на образ: белый лебедь получился невинно-трогательным, очаровательно-наивным. Александровская трактовка черного лебедя на этот раз ближе к традиционной — зато с каким блеском! Мурашки по коже. Невероятное соединение птицы и кошки.

Заслуженных аплодисментов удостоился Вячеслав Лопатин в роли шута. Потрясающая техника, невероятная легкость, невесомость... Казалось, сцена ему вообще не нужна, он может парить в воздухе, и танцевать на лету.

Были и другие приятные сюрпризы. Например, давно заезженные четыре лебедя в этом спектакле вдруг прозвучали свежо и красиво, очень естественно и уместно. Нетанцевальная партия Марии Исплатовской выглядела очень приятно, и присутствие Владетельной принцессы на сцене оказалось совершенно оправданным и логичным — хотя обычно этот персонаж представляется чисто декоративным.

Несколько подпортила впечатление Ольга Стеблецова: она все пыталась перетащить на себя одеяло в «трех лебедях», превращая танец в манерную пародию. Зато порадовала Анна Ребецкая, которая прекрасно танцевала ужасную и уродливую партию русской невесты; это, конечно, не сделало номер более приемлемым в целом — вульгарное сочетание цыганщины и купеческой разухабистости вставлено в балет из политических соображений и, к сожалению, задержалось надолго...

Театральную клаку Большого не допускают в Кремлевский дворец — и атмосфера в зрительном зале была куда приятнее, чем в родных стенах, где со всех сторон глупые сплетни театральных прилипал, похабные реплики клакеров, тупые разговоры профессиональных критиков... Нормальные люди пришли смотреть балет, и внимание зала приковано к сцене. Аплодисменты не по указке сверху, от души. После спектакля — настоящая зрительская овация, зал стоя аплодировал, и традиционное «браво!» кричали не клакеры, а обыкновенные зрители, от всего сердца — хотя и не такими мощными голосами. Уварова с Александровой вызывали много раз, расходиться не торопились. И это правильно.

* * *

Россиянам свойственно преувеличивать свое влияние на мировую культуру. А для европейцев они остаются, по большей части, источником восточной экзотики, элементом пикантной дикости в упорядоченной европейской традиции. Русская литература за рубежом представлена парой-тройкой имен (причем о существовании русской поэзии большинство европейцев просто не догадывается). Из русских композиторов знают, разве что, Чайковского. Русские ученые известны только узкому кругу специалистов. Все крупнейшие изобретения сделаны за рубежом — Россия только перенимает их, использует иностранных специалистов...

Да, конечно, русские иногда осведомлены о национальных талантах, и до каких-то вещей россияне додумались сами, независимо от границы. Патриоты всех мастей могут шуметь о выдающемся вкладе России в развитие мировой цивилизации. Трезвый взгляд показывает, что

даже приоритетные российские достижения становятся частью мировой культуры не под влиянием россиян: они заново рождаются и развиваются в Европе и в Америке — тогда как в России все останавливается на экспериментальных образцах.

Обычно, говоря о русском культурном влиянии, приводят в пример многочисленных эмигрантов, порвавших с Россией и существующих в ином культурном контексте. Это столь же некорректно, как ссылаться на русскую прабабушку какого-нибудь голливудского киноактера. Культура не передается по наследству, она усваивается в конкретных общественных условиях. Человек, многие годы проведший вдали от своей родины, теряет корни — он принадлежит той культуре, в которой живет.

* * *

В исполнительском искусстве большое значение имеет взаимодействие партнеров. Разумеется, настоящий мастер сумеет сыграть свою партию в любом ансамбле, быстро подстроиться под неожиданные обстоятельства, сымпровизировать... Однако по-настоящему блестящее исполнение требует сыгранности, совместной подготовки, взаимопонимания — вплоть до эмпатии, до переживания душевного состояния партнера в данный момент.

Точно так же, для музыканта или балетного танцовщика безразлично, в каком зале выступать. Только плохой артист одинаково выступает где угодно. Подлинный же художник должен сродниться с залом, прочувствовать его — и выступить, учитывая тончайшие нюансы обстановки.

Это сродни тому, как поэт намного полнее выражает себя на родном языке — хотя и может баловаться писанием стихов на других языках.

* * *

Надежда Грачева — великая балерина. Мало кто из балетных артистов способен выдержать большой спектакль на одном дыхании, без срывов и технических погрешностей на протяжении трех действий. А 8 ноября 2007 года Грачева блестяще протанцевала Никию, и это было просто волшебство. Никакой халтуры, полное перевоплощение. Поскольку же ее партнерами в этом спектакле стали Андрей Уваров и Мария Александрова — можно не говорить об уровне представления в целом. Это эталон, высочайшая вершина. Остальное — вариации на тему.

* * *

Мировая литература изобилует сказаниями о богах, царях и прочих «выдающихся» личностях. Однако в подавляющем большинстве эпические герои выглядят бутафорски, они придуманы так, чтобы отвечать традиционным представлениям о «правильном» литературном герое. Штампы везде — и даже образы «маленьких людей» литература подгоняет под мерки мифических персонажей... А действуют эти персонажи исключительно в своих собственных интересах: погоня за земными (или воображаемыми) благами, за славой, за миражами увяленного самолюбия или придуманной чести...

Мало в искусстве образов по-настоящему возвышенных — занятых разумным переустройством мира, действующих во имя уверенной и спокойной жизни обычных людей. Почти нет образов далекого от агрессии творческого человека, не заботящегося о сиюминутной выгоде. В советском искусстве XX века всплывали прототипы таких героев. После реставрации капитализма им не стало места в культуре собственников и торгашей.

* * *

Лужковская архитектура перестроечной Москвы воплощает в себе вульгарно купеческие представления о красоте и роскоши. Русскому купчишке нужно что-нибудь аляповатое, чтобы

перло в глаза обывателю, чтобы всего побольше, чтобы обязательно кого-то переплюнуть — дескать, знай наших! А искусство делается не на публику, оно растет из глубины души.

Изыщество и гармония россиянину не свойственны. Даже если приглашают российские толстосумы импортных мастеров — те вынуждены работать на заказчика и жертвовать чувством вкуса под давлением хозяина-самодура.

Впрочем, обезьяньи повадки российского буржуа все же способствуют проникновению европейской культуры в одичалую столицу, и россиянин хоть в каком-то виде получает представление о том, что бывает в другом мире, по ту сторону труднопроходимых границ, за предначертаниями туристических маршрутов. Может быть, кто-то начнет мечтать о большем, о благородно соразмерном и правильном, гармоничном и возвышающем...

* * *

Песни Вероники Долиной — прекрасный пример того, как музыкальное сопровождение может мешать восприятию поэзии. По сути — это просто стихи, лирическая поэзия, не требующая дополнительных красок. В редких случаях музыка оказывается кстати; в остальных же — это излишество, в лучшем случае нейтральное, а иногда и раздражающее. Когда-то Вероника Долина назвала стихи без музыки — недопеснями. Это неправильно. Скорее, недопесни получаются, когда непесенные по своей сути стихи пытаются насильно впихнуть в песенный формат. Не любит искусство такого насилия.

* * *

Шекспиру часто ставят в заслугу открытие драмы характеров — в противовес драме судьбы, как в античной трагедии. По логике, следующий уровень драмы должен быть синтезом противоположностей. Интересно сравнить шекспировского Отелло со героем стихотворения Жилия Тибо (Gilles Thibaut) «Реквием для безумца» (*Requiem pour un fou*, 1976). Сюжетно две драмы очень похожи: в обоих случаях мужчина убивает любимую женщину. У Шекспира трагическая развязка следует из характеров персонажей, находящихся в плену обыденных представлений, — коллизия целиком лежит в бытовой сфере и всеобщность тут сугубо психологическая, слепое следование поведенческой модели исторически ограниченного общественного устройства. На первый взгляд, у Тибо мы видим ту же слепую ревность, то же собственническое отношение к женщине... Однако в данном случае корни трагедии — намного глубже: мужчина ревнует женщину не к какому-то другому мужчине, а к миру вообще, он не может представить себе возлюбленную вне их любви, любое прикосновение мира оскорбило бы эту любовь — и потому он убивает ее, и умирает сам. Мы как бы возвращаемся к античной трагедии на новом уровне, и характер персонажей выражает всеобщую идею: «pour qu'un grand amour vive toujours il faut qu'il meurt, qu'il meurt d'amour». Любовь несет в себе смерть, и бессмертной становится, лишь перерастая грань жизни.

* * *

Метод искусства — вживание в предмет. Художник должен на время стать тем, что он изображает, прочувствовать это изнутри. Иначе не будет правды.

С другой стороны, превращаясь в других и другое, художник обязан оставаться собой — и наделять предмет своим видением мира, не оставить его безразличным.

Совместить два противоположных требования очень и очень непросто — тут нужен талант в сочетании с бесконечной требовательностью к себе. Любая попытка сделать проще, пустить на самотек — это уже халтура, и это заметно. Даже у великих мастеров.

Например, драматический актер не имеет права на сцене выпячивать себя — его дело дать образ, сыграть роль. Зритель должен видеть не блистающую знаменитость, а живой персонаж, подлинный характер; то, что в нем воплотилось от личности артиста, понимаешь потом, когда упал занавес и спектакль стал завершенной целостностью. Долгое послевкусие,

витающий аромат. Что-то возвышающее душу, независимо от способности и стремления к рефлексии.

Встречается, такое нечасто. Чем известнее актер, тем труднее ему преодолеть барьер сценичности. Сказывается репетиционная и репертуарная заштампованность, испорченность славой... Вот и мелькает перед зрителями эдакая прима-балерина, оттягивающая внимание на себя в ущерб менее звездному партнеру, а уж тем более в тени тонет кордебалет.

Можно сколько угодно оправдывать сценическую кособокость требованиями толпы, жаждущей не приобщиться к возвышенно-вечному и мимолетно-прекрасному, а лишний раз поглазеть на очередного кумира. Оценить настоящего актера может только настоящий зритель. Однако откуда возьмется этот зрительский дар, если смотреть не на что? Великий артист создает не только вдохновенные образы — он творит формы человеческой культуры, в которых только и может существовать разумное отношение к искусству.

Каждый художник в какой-то мере актер. Но в разных искусствах актерствуют по-разному. То, что годится поэту или музыканту, — неприемлемо в драме. Перевоплощение писателя — совсем не то, чем становится гений художника или скульптора. Поэтому разносторонние дарования — не всегда хорошо. Чем шире творческий диапазон — тем значительнее фигура творца, и тем ничтожнее его творение. По счастью, великие мастера все же находят, как правило, свою творческую нишу — собственно, через это они и становятся великими. Конечно, каждый имеет право на поиск и может пробовать себя в самых разных жанрах. Но это не значит, что мы должны снисходительно относиться к таким «пробам пера» и придавать им особое значение в свете былых заслуг. Искусство должно быть искусством — перед ним все равны.

Так, Владимир Высоцкий — великий поэт, и в авторском исполнении его стихи по-настоящему оживают, покоряют актерской игрой. Но как только он пробует себя в драме (или в кино) — его персонажи утомительно нарочиты и однообразны, поэт не помещается в них, он подчиняет их себе, растворяет в своем поэтическом видении, превращая живую плоть в бесплотную тень. Иногда это часть режиссерского замысла — и получается интересно. Но в целом — лучше бы я этого не видел. Только фанатизм поклонников объясняет толпы у касс Таганки. Они шли не в театр, они лишь хотели дотронуться до божества — а в результате становились пешками в политической игре.

Для сравнения: французский музыкант Johnny Halliday с детства мечтал стать актером — и доход от первых рок-концертов шел на оплату театральных уроков. Актерские работы Johnny интересны, они позволяют забыть о том, что перед нами знаменитейший французский певец, кумир многих поколений, ежегодно собирающий полные стадионы и на старости лет. На экране просто человек — разный в каждой роли. Конечно, есть фильмы по мотивам его музыкальной биографии — но даже там он выходит за рамки звездных канонов, играет роль самого себя. То же ощущение на концертах — которые, кстати, отличаются чисто театральной композиционностью. Странно, что миллионы фанатов не замечают, как далек артист от традиционного представления о разухабистых рокерах — но раз уж надо, может великолепно сыграть и эту роль.

* * *

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» в советское время стал культовым. Разные люди восторгались им по разным причинам — но итог один: печальная судьба всех культовых творений, полное непонимание публики, и нежелание понять. Поскольку к культам в СССР относились с глубочайшим пиететом (почти как сейчас) и боялись лишний раз с кумиром не согласиться, сколько-нибудь вдумчивой критики у Булгакова не было. Роман варился в собственном соку: обывателя вполне устраивал попсово-мистический антураж — а ценители художественного слова (сплошь и рядом идеологически неустойчивые) оценить его место в целом советской культуры оказались не в состоянии.

Закрадывается подозрение, что неоконченность не случайна. В какой-то мере и сам Булгаков принадлежал среде обывателей от искусства, и сам не понимал, на что тянет его

собственный гений. Для того, чтобы возникло нечто осмысленное, нужно видеть не только то, что попадает в текст, но и (прежде всего) то, что туда не попало, — и попасть никак не может, не превращая искусство в лубок. В двух словах: нужна идея. Мало чувствовать все грани современного бытия, мало уметь высветить их в художественном образе — надо еще и найти духовную опору, убежденность в чем-то, далеко выходящем за рамки литературы, стать больше бытия и современности. Но такой убежденности у Булгакова не было. Какой-нибудь эмигрантский писака, вроде Бунина, — в подметки не годящийся Булгакову по масштабам таланта, — и тот становится явлением искусства, вехой и мерилom определенного сорта беллетристики. А Булгаков заслужил лишь номинальную известность, снисходительные реверансы, да мистические феерии.

«Мастер и Маргарита» — наглядная иллюстрация оторванности автора от жизни, неспособность увидеть суть времени за пошлой обыденностью. Это апофеоз прошедшего времени, без настоящего и будущего. В этом контексте обращение к библейской древности оказывается совершенно логичным. Тем более логичен выбор сатаны в качестве центральной фигуры, связующего звена и главной исторической силы — признание вечности (абстрактно понимаемого) зла. Булгаков, в общем-то, ничего не имеет против властей, он и рад бы усмотреть в советской действительности что-нибудь положительное, достойное уважения... Но не может. А почему?

Если чуточку внимательнее прочесть — ответ очевиден. Воланд желает посмотреть на нынешних москвичей — и куда он идет? Может быть, на завод, в научный институт, на стройку, в библиотеку или вузовскую аудиторию? Ничего подобного. Он шляется по балаганам да кабакам, общается с декадентами и бюрократами, — то есть, попадает к тем же отбросам общества, с которыми имел дело и раньше. Так можно ли удивляться выводу, что москвичи не изменились? Это все равно, что оценивать умственные способности по клиническим идиотам: тысячи лет назад дурак был таким же дураком — а прочих мы в расчет не принимаем!

В какой-то мере такую избирательность можно объяснить самим предназначением дьявола, его трагической обреченностью. Но ничего другого в булгаковском мире просто не осталось — даже Христос выглядит эдаким блаженным придурком, сродни всем потерявшимся мастерам (включая Булгакова). На таких история из болота не выползет — а уж тем более не взлетит.

Некого созвать на бал — кругом одни мертвецы.

Парадоксальным образом, самыми живыми в романе оказываются как раз те, кто остается за гранью софитов, лишь изредка мелькая в лучах, нацеленных на кого-то другого: продавщица в киоске, секретарь Понтия Пилата, вагоновожатая Аннушка, командир римского конвоя... И конечно же, оперативники и следователи, честно исполняющие свой долг, и даже заваренную нечистой силой кашу воспринимающие без мистических истерик — как трудную работу, какой в этом мире, к сожалению, немало. Особенно это заметно в снятом по мотивам романа сериале.

Но этих людей Булгаков знает плохо, поверхностно — этот мир далек от мирка сопливых интеллигентов, с их невероятным самомнением, пошлыми претензиями и мещанскими бедами. Булгаков — не худший из них, он хотя бы тянется к свету. Не дотянулся, не успел...

* * *

Идея Бежара — освобождение графики балета от бытовой основы, создание собственного графического языка, приспособленного к выражению обобщенных идей. Но поскольку никто не представляет толком, что есть графика и каковы ее законы, языка не получилось. Есть произвольность набора графических элементов — и любой другой набор ничем не хуже. Балеты Бежара — прототип клип-культуры, последовательность абстрактных картинок, внутренне не связанных между собой, не вытекающих одна из другой логически или исторически. Отсюда его излюбленная интерпретация: не сюжетная линия, а картины сна. Не сознательный человек в реальном мире — а тень человека в хаосе случайных ассоциаций. Сомнамбула. Последующие хореографы вообще отказываются от попыток что-то сказать — достаточно простого мелькания на сцене, и любая бессмыслица сгодится.

* * *

Баядерка — Большой театр, 9 октября 2009.

В каком-то из ранних интервью Мария Александрова с горечью говорила, что ей не дают станцевать Никию — а хотелось бы... Ну вот, дали. Лучше бы не давали. Несбывшаяся мечта чиста, не следует бросать ее на поругание бессовестным идиотам.

Начнем с того, что долгожданная премьера состоялась не в Большом театре, а в Америке, как часть гастрольного турне. Это само по себе позор и бесчестие. Артист Большого должен прежде всего танцевать в Большом, а гастролы — только повторение. А тут — будто дыру в расписании затыкают.

Спустя три месяца, руководство театра все же снизошло и до российского зрителя, спектакль показали на малой сцене. Это кошмар. Вместо классического сюжета — жалкий обрубок, нечто безыдейно-невразумительное. Американцы не любят длиннот, неторопливая обстоятельность — не для них. По всей видимости, сокращения призваны угодить суетному заморскому вкусу. Но энергичности и динамики не получилось все равно. От романтического балета ушли — а к попсе à la Барышников так и не пришли. Надо же соображать, что можно выкинуть, а без чего целое просто не состоится. Печальный итог — последовательность концертных номеров, едва-едва скрепленная огрызками либретто. Композиционные огрехи можно перечислять до бесконечности — упомянем только отрезанный финал (когда рушатся дворцы и храмы). Без этой небалетной «мелочи» все предшествующее действие оказывается подвешенным в воздухе; недаром говорится: конец — делу венец. Единственный способ спасти сюжет — вывести его целиком за рамки реальности, объявить фантастическим видением, опиумной галлюцинацией. Вот и получилось — кошмарный сон. Да, в такой интерпретации все можно объяснить, придать видимость художественности. Только, вот, художества получаются не совсем безобидные. Оказывается — никакого убийства, и винить себя бравому Солору можно, разве что, лишь в злоупотреблении зельем, от которого еще и не такое привидится. Начальство тем более ни в чем не виновато, все чинно-благородно, все правильно, все путем. А эта сорная трава, дохлая танцовщица... Нет — значит и не было! Очень удобная кое для кого идеология.

Ну, ладно. Допустим, вылизали в очередной раз рабы от искусства задницу мировому капиталу. Народ подневольный: что прикажут — то и пляшут. Испокон веков артистам приходилось утверждать высокую духовность на самом гнилом материале. Следовало ожидать, что, в противовес сюжетному убожеству, поднапрягутся наши гении — и продемонстрируют феерию танца...

Не тут-то было! Александрова, Цискаридзе — какие имена! И что мы видим? Рабскую покорность, обреченность, безразличие. Да, работают качественно — они могут. Но не более того. Дескать, дали нам абстрактный балет — мы и танцуем абстрактно. Александрова витала мыслями где угодно — только не на сцене, и это бросалось в глаза. Думалось: вот, сейчас бросит она это дело к чертовой маме и убежит подальше от нас всех. Ближе к смерти — немного оживилась, и последний танец можно было как-то смотреть. Но у нас-то перед глазами незабвенная Грачева, бесконечность трагизма... Александровская Никия и близко с этим не стояла, она где-то даже рада, что ее путь вот-вот оборвется, и можно будет расслабиться, сбросить балетные тряпки и бегом домой, на роскошной машине к роскошному мужу и двум роскошным кошкам. Где великая балерина, всегда заявлявшая, что ее место на сцене Большого, готовая братья за все — лишь бы танцевать? Прима я, прима — и отстаньте от меня!

Цискаридзе умеет все. В его халтуре есть высокомерное обаяние, наглая прелесть — но все-таки это халтура. То есть, не искусство. Не будем о грустном.

Бриллиант в куче навоза — Екатерина Шипулина. В последние годы она стала другой, совершенно не похожей на себя прежнюю: изящная, благородная, божественная — настоящая балерина. Ее Гамзатти — сама женственность; прежняя, александровская трактовка была очень хороша — но сейчас, в исполнении Шипулиной, мы увидели совершенно новый, незнакомый образ. Тем трагичнее контраст подлинно романтического танца с поделками Александровой и Цискаридзе, вариациями на темы общественного дна. Трагизм — обнадеживает.

* * *

Художественное творчество — сложный и многогранный процесс. У каждого это бывает по-своему. Но в конце — есть результат, художественное произведение. Чем оно было до своего рождения — уже не важно, начинается самостоятельная жизнь, к автору иной раз не имеющая ни малейшего отношения.

Изучение творческого метода может быть полезно. Процесс создания шедевра — это любопытно или поучительно. Историки искусства и фанаты коллекционируют неизданные фрагменты, черновики, редкие варианты... Им это одинаково дорого — но с точки зрения искусства не все находки равноценны. Сам автор это замечает — и безжалостно отсекает неуместное. Самое интересное — не попытки и этапы, а то, *почему* художник принимал то или иное решение: оставлял одно, отбрасывал другое...

Очень часто под картинами известных мастеров обнаруживают несколько слоев с предыдущими вариантами или совсем другими изображениями. Пресса раздувает сенсацию, обыватель в восторге: раскрыта тайна шедевра! Глупо. То, что художники не всегда купаются в золоте, — ни для кого не секрет. И если картина не продана и не подарена по случаю — у нее немалый шанс быть загрунтованной под что-нибудь еще. В большинстве случаев археологи от искусства об этом даже не догадаются; а по жизни, если скребка под рукой не оказалось, или не было времени и охоты заниматься тщательной очисткой, или еще почему-то, — новый шедевр пишется прямо поверх старого. Это печально. Потому что пропадают иногда великие вещи.

Надо быть очень наивным человеком, чтобы поверить будто Малевич не знал о Фладде, Билходе или Алле. И мысль о черном квадрате возникла не с потолка (хотя могла бы — если потолок черный). Однако Малевич не хохмач — и не сопровождает картину юмористической подписью, как его «предшественники». Речь идет о старой больной проблеме живописи — о соотношении фигуры и фона. Это художественный поиск и философское рассуждение. Не просто черное полотно — а фигура на белом фоне, с которым она активно взаимодействует. По этой же причине отброшены другие компоненты триптиха (черный круг и черный крест) — они не так интенсивно осваивают квадрат холста. Прямоугольник вместо квадрата — и мы уже уходим от прямой постановки проблемы, прячем ее за пропорциями. Цвет — тоже стал бы отвлекающим моментом (что наглядно показывает его же красный квадрат — возможно и созданный с целью подчеркнуть уникальность черного). Черный квадрат — как философская категория, это предельно концентрированное выражение идеи.

А история, вероятно, зачем-нибудь тоже нужна. Но это уже о другом.

* * *

В конце XX — начале XXI века искусство при смерти. Повсеместно, в глобальном масштабе утверждается фарс, балаган, бессмысленное трюкачество. Вместо художественной идеи — технологические изыскания. Вместо типических образов — карикатуры. Важно не выразить — а паразитить. Не творить — а вытворять.

Это общая болезнь всех искусств. Она не имеет ничего общего с модернизмом — она за гранью искусства как такового. Можно быть сколь угодно оригинальным, смешивать одно с другим в совершенно немислимых комбинациях — и при этом не выйти за рамки художественности. А можно щеголять поразительной техничностью в самых традиционных жанрах, ни на шаг не отступая от вековых канонов, — но к искусству это не будет иметь ни малейшего отношения.

То, что называют искусством в XXI веке, — скорее разновидность экстремальных видов спорта, которые так интенсивно пропагандирует сегодняшняя пресса. Физические и душевные силы, интеллект, изобретательность, находчивость и проницательность — все положено на алтарь новому богу. Выдать что-нибудь эдакое, прогреметь по социальным сетям — и кануть в безвестность. Вот идеал массового искусства. Live fast, die young. Кровь, секс, наркотики... Даже это уже приелось, нужны ощущения посильнее. И будьте уверены — придумают. Дайте только чуть-чуть компьютерам подрасти. Станут возможны такие ужасы, по сравнению с которыми нынешние страшилки — ласковый ветерок, умиленное сюсюканье. Человечество

стремительно развивается технологически — и деградирует духовно. И с восторгом падает в эту бездну — тоже экстрим!

Традиционные формы пока еще в ходу: музыка, живопись, театр, литература, кино... Но все чаще растворяются они в формальных упражнениях, становятся одной из не самых важных деталей в новомодных комбинациях, в которых, впрочем, ничего важного вообще нет. Так, кино превращается в один сплошной клип, бессмысленное мельтешение картинок на экране, от которого того и гляди начнутся судороги. Динамизм как образ — забытое прошлое; сейчас задача не допустить возникновения образа, задавить в зародыше чувство целого — красоты, гармонии, устремленности ввысь. Стало мало плоских картинок — придумали (точнее, вернули из быта 1960-х и 1970-х) технологии 3D; когда это надоест — появится что-нибудь вроде виртуальной реальности, проецируемой непосредственно в мозг. Не потому, что это действительно нужно, — а затем, чтобы отвлечь от неприглядной действительности. Жизнь страшнее любых киношных кошмаров: кризисы, войны, нищета, разруха, страдания и смерть. Публику хотят убедить, что это нормально, и бояться нечего, потому что всегда можно вообразить себе ужасы и похлеще, — только почему-то потом эти ужасы мало-помалу становятся самой что ни на есть реальностью... Если бы взамен мечтали, как могло бы стать лучше, — так, может, и стало бы.

Высокие технологии делают всяческие «художества» общедоступными, массовыми; с другой стороны, они заставляют искать все новые способы выделиться. Написать роман сейчас способен любой, кому не лень провести несколько дней у компьютера; синтезировать музыку, скомпоновать видео или нарисовать мультфильм — на все есть компьютерные программы; потом напишут программы для порождения новых трюков; потом программы для порождения трюковых программ — и так до бесконечности. Увлеченные потоком бессмысленных форм, люди забудут о том, что такое живая мысль, живое чувство, подлинная свобода. Зачем? На картинках — без затей. Тупо смотри в экран (а в последующих версиях — куда-то внутрь себя) и жми на клавиши или стучи по сенсорам (потом — мышечные усилия уже не потребуются). Путь к последнему блаженству, сплошная нирвана.

Не думаю, что настоящие художники совсем перевелись. Но это давно уже не продается. Не потому, что никому не нужно. А потому что кое-чем неудобно — кое-кому.

* * *

В жизни человек (поскольку он не выродился в болезнь) двигается не просто так — он что-то делает. Точно так же и балетное движение обязано быть осмысленным. Пусть это будет какая-то внутренняя логика, невыразимая в готовых понятиях, — но она должна чувствоваться. Танцовщик не просто перемещается в пространстве сцены — он как-то ведет себя. Это вполне отвечает духу системы Станиславского.

Балет восходит к бытовому и обрядовому танцу — а бытовой танец лишь стилизация повседневности, это обобщенный образ деятельности.

В современном «балете» — людям делать нечего: это компания празднующихся. Делать они ничего не умеют и не хотят. Единственное что им остается — изобразить что-нибудь эдакое, продемонстрировать физическую подготовку. Так балет (вместе с другими театральными формами) вырождается в трюкачество, в каскад бессмысленных упражнений.

Современный балет подобен искусству декоратора — в негативном смысле, как в романе Олдингтона «Семеро против Ривза». Важно не сделать удобно — а создать бессмысленную композицию. Точно так же — блюда «высокой кухни»: одно украшательство — а есть нечего.

* * *

Визуальное восприятие организовано не так, как слуховое. Звуковой образ создается симультанированием временного ряда — и слух заранее настроен на улавливание быстрых изменений. Поэтому виртуозные пассажи музыкантов не напрягают слушателя. Напротив, зрительное поле нужно удерживать в неподвижности, разглядывать какое-то время, превратить во

внутренний ритм; когда картинка быстро меняется, все сливается в одно — а если при этом чередуются совершенно разные картинки, не перетекающие плавно одна в другую, то возникает болезненное ощущение мелькания, которое может и здорового человека довести человека до эпилепсии. При визуализации музыки не следует имитировать музыкальную ритмику — у зрения свой ритм, более спокойный. В частности, с этим связано и восприятие углов как интервалов: то, что в музыке разнесено по времени, на картинке представлено одновременно. Нечто подобное происходит и в музыке при переходе от тона к гармонии: обычный слушатель не отождествляет арпеджированное исполнение с аккордом — но при каком-то темпе звуки начинают сливаться, и воспринимается уже не последовательность, а целостный образ, не отдельные ноты, а созвучие, качественно иное образование.

* * *

Искусство многообразно, оно использует любой материал, подчиняет его творческой цели. Но подлинное искусство невозможно без уважения к материалу, оно не станет насильствовать природу. Здесь нет произвола — а есть художественное решение.

Отделение композиции от исполнения стало значительным шагом вперед, оно придало музыке универсальность — без которой любое искусство умрет. Стандартизация музыкальных инструментов началась со стандарта певческих голосов; отсюда пошла музыкальная индустрия. На первых этапах это объективно необходимо — просто потому, что других вариантов почти не было. В рефлексии — проповедь христианского смирения, представляющая музыканта лишь посредником, несущим другим людям гармонию божества. Эпоха Возрождения, преодолевая повседневное засилье религии, оставила идею божественности искусства неприкосновенной; Просвещение, с его культом разума, ограничилось систематизацией привычных музыкальных форм и глубоко укоренившихся предрассудков — разуму тут места не нашлось... В итоге все многообразие музыки вписано в двенадцатиступенный «хорошо темперированный» звукоряд, новый вариант божественной догмы на все времена. Ступени звукоряда стали абстрактными идеями, существующими независимо от практики исполнительства, априорным законом композиции, с которым обязательно соотносятся любые художественные вольности.

Классические музыкальные инструменты, конечно же, совершенствовались — но без принципиальных изменений. Разумеется, создавались и новые (особенно в XIX–XX веках), и это не могло не отразиться на характере музыкального мышления. Но все в тех же рамках абстрактной инструментальности. Увлечение новыми электронными тембрами быстро прошло, поскольку никакой общей идеи за всем этим так и не нашлось; сегодня компьютерная музыка лишь старательно воспроизводит «натуральные» звучание, включая шумы.

Когда материал заранее задан, когда он застыл в незыблемой догматике, — остается совершенствовать приемы его использования. Отсюда обильное украшательство, усложнение музыкальной ткани, прихотливая замысловатость, виртуозность, постепенно перерастающая в трюкачество. Тяжелее всего это отразилось на музыке для голоса.

Вокальная музыка испокон веков занимала важное место в музыкальном искусстве; возможно, это была одна из первоначальных форм музыки как таковой. Человеческий голос обладает неповторимыми красками, это гибкий и выразительный инструмент — да к тому же, он всегда при себе! Но чтобы раскрыть его возможности в полной мере, требуется немало чуткости и такта. Ибо в первую очередь голос отличается от любого другого музыкального инструмента тем, что он принадлежит человеку, не только звучит — но еще и представляет личность.

В оркестре музыканты играют вместе — но каждый должен быть музыкантом и сам по себе. Кордебалет выглядит единой массой, фоном для солистов — но в нем танцуют люди, и хороший кордебалет невозможен без личностной отдачи каждого. Точно так же (и тем более) хоровая музыка вовсе не отменяет индивидуальности голоса — она лишь сопоставляет его с целостностью другого порядка, с коллективным субъектом.

Развитие гармонического слуха — это прогресс. Но с голосом надо поаккуратнее. Изначально он одномерен, и это важно, поскольку призван голос передать прежде всего

речевую интонацию — речевое (и не только) намерение данного конкретного человека. Нельзя его трактовать как способ извлечения нот определенной высоты. Скрипке все равно, центом выше или ниже. Для голоса (для его хозяина) это означает иное звучание, иное напряжение, иное чувство. Когда композитор пытается формально трактовать голос в контексте стандартной (или искусственно сконструированной) гармонии, певцу приходится напрягаться, чтобы не нарушить предполагаемых гармонических структур, не выбиться из ансамбля. И вместо пения душой — деревянный звук, странные гримасы на лице.

Аналогично — жест и танец. Уход от естественности движения — гримаса, кривляние, уродство. Иногда это может быть художественно оправдано (как гротескный антураж), но никогда не заменит собой выразительное движение. Балеты Бежара — еще связаны с классикой; основная же масса новой «хореографии» — полное вырождение.

Полифония в вокальной музыке имеет свои пределы, даже если звуковысотная система допускает весьма развитую гармонию. Модальные строи народной музыки (или стилизаций) сопротивляются гармонизации, они иначе устроены. Классическая гомофония — преодоление абстракций, разумный компромисс, возможность пения на фоне гармонии, за счет фактурного разведения.

К сожалению, в европейской классической музыке человеческое отношение к голосу почти утрачено. С ранней античности известны случаи, когда людей специально уродовали ради необычного вокала. Да и восточные деспотии разборчивостью в средствах не отличались. В конце концов голос отчуждается от человека и превращается в чисто тембровый эффект: вместо живого звука — стандарт звукоизвлечения. Да, певцов приучили к самым необычным звучаниям, и уровень профессионального владения голосом вырос невероятно. Однако музыку техникой не заменить. Виртуозные фиоритуры, динамические контрасты или сложные текстурные ходы демонстрируют мастерство исполнителя — но за ними не остается собственно пения. Это музыка без души. Воспроизведение вне произведения.

Но чего еще ожидать? Искусство отражает мир таким, каков он есть. Бездуховность общества отзывается перекосами в эстетике и постепенным вырождением искусства.

Разумеется, есть примеры бережного отношения композитора к голосу, сохраняющего естественность артикуляций. Но такие исключения становятся все реже и реже; к концу XX века они уходят даже из самодеятельности.

* * *

Танец традиционно связан с музыкой — но это разные искусства. Исторически их пути всегда переплетались. В конечном счете любое искусство восходит к способам организации трудовой деятельности, обращает внимание на ее регулярность и устойчивость — что внешне проявляется как симметрия и ритм. Но у каждого искусства свой материал, а значит, и такие особенности, которые не воспроизводимы средствами других искусств. И потому каждое искусство имеет право на самоопределение.

Отношение музыки к танцу — вопрос непростой. И есть разные уровни взаимодействия. Но прежде всего музыка лишь задает ритм, и танец обязан в этот ритм укладываться. Понятно, что ритм можно задавать по-разному. Например, постукиванием, хлопанием в ладоши, или просто счетом (про вальс на «раз, два, три» все знают; в более сложных случаях ритм задает звучание человеческой речи — отсюда рэп). Часто ритм обозначают сами танцы (чечетка, бубны, кастаньеты, ритмичные возгласы). Но все, что так или иначе связано со звуком, может быть понято как разновидность музыки, и ничего нового в танец не привносит.

Следующий шаг — уход от звука. Давайте задавать ритм как-то иначе. Например, вспышками света, движением образов. Иногда такой «немой» танец используется на сцене или в кино — и это очень эффектно и выразительно. В конце концов, можно вернуться к истокам, к ритму деятельности. Можно превратить в танец натирание полов, уборку урожая, погрузочные работы — или просто ходьбу. Это и для дела полезно — так легче выдерживать нагрузки. И со стороны иногда смотрится красиво — говорят же: работает как танцует (но также говорят: музыка будней). А Ницше вообще призывал жить танцуя. Примеры из области искусства

каждый приведет сам. Я упомяну только ритмическую организацию видеоряда в киноискусстве (и ее опошление в видеоклипах).

Но давайте пойдет еще дальше и окончательно отвяжем танец от аккомпанемента. Можно ли так танцевать, чтобы приковать внимание зрителя к самому движению, к его внутренней напряженности и осмысленности? Нечто вроде балета — но без музыки (хотя, возможно, в осмысленных декорациях — если танец тематический). Вот тогда мы совсем отвяжем танец от музыки — как есть музыка не для танцев.

Скорее всего, такое искусство вполне возможно, и у него есть реальные прототипы. Такова, например, пантомима (из которой, по большому счету, танец и произошел). В кино и на сцене изредка встречаются «танцы для себя» — чтобы передать определенный настрой. Но пока это лишь робкие попытки, им не хватает внутренней иерархичности — и потому танец длится недолго, кажется недостаточно динамичным, и его спешат разнообразить чем-то еще...

* * *

Искусство (и любая рефлексия вообще) всегда предполагает имитацию каких-то сторон человеческой деятельности. Обязательное требование здесь — достоверность и полнота образа. Но само по себе искусное подражание не делает искусства (а уж тем более науки). Такая имитация слишком абстрактна, оторвана от насущных задач эпохи. Подлинное искусство подражает не всему подряд — оно выбирает, подчеркивает то, что в данный момент важнее всего, без чего нет пути в будущее.

* * *

Историю искусства XX века часто преподносят как сплошной авангард, модерн и т. д. Однако на самом деле все эти уклоны существовали (и были возможны лишь) на фоне главной линии художественного развития, которая никогда не порывала с возвышенностью и красотой. Не обязательно реализм — фантазии бывают разными. Главное — правда и мечта. Буржуазная пропаганда пытается убедить обывателя в бессмысленности «чистого» искусства — но чистая бессмыслица очищена и от искусства в том числе.

В советское время были попытки провозгласить осмысленное творчество официальной политикой. Проблема в том, что творчество неизбежно выходит за рамки любой политики — тут нужны иные методы регуляции. Прежде всего — через одухотворенность быта.

* * *

Живая музыка — это волшебство. Однако смотрятся концертирующие музыканты ужасно. Даже если музыка не требует особой виртуозности. А современная музыка сложна, она требует полной отдачи от исполнителя — и тому приходится изрядно потрудиться, чтобы звучало правильно. Телодвижения музыканта далеки от естественности. Особенно, когда он пытается изобразить глубину страстей. Видеть эти конвульсии совершенно незачем. Лучше закрыть глаза и только слушать.

Современные залы, напичканные электронной акустикой, обесмысливают саму идею похода на концерт: качественная студийная запись на хорошей домашней аппаратуре однозначно звучит лучше — и можно смаковать оттенки, не испытывая организационных неудобств.

Разумеется, если речь идет о музыке. Ходят на концерты и для другого. И даже не ради эффектного зрелища — которое все равно целиком не ухватить, и приходится полагаться на выносные экраны (что ничем не лучше домашнего кинотеатра). Основное, что пока от живого концерта не отодрать, — чувство толпы, своеобразное усиление переживаний, которые можно разделить с другими. Когда-нибудь научатся передавать чувства через Интернет — и станут возможны виртуальные концерты самого высокого уровня, да еще с подстройкой степени единения под индивидуальные вкусы. Технологических препятствий здесь нет — вопрос цены.

Эстрадные концерты выгодно отличаются от классических: характер музыки вполне отвечает характеру зрелища — поскольку так эта музыка и задумана. Попсовые, джазовые и рок-музыканты умеют себя подать; эффектный антураж, продуманные переходы и некоторое подобие сквозного действия превращают концерт в спектакль, в котором зрители в какой-то мере участвуют (по законам жанра). Однако сколько-нибудь сложная музыка с активным трюкачеством не вяжется, и единственный выход — фанера. А отсюда опять прямая дорога к виртуальной реальности. В конце концов, будут артисты выступать перед виртуальной аудиторией, синтетические реакции которой умелый режиссер тщательно запрограммирует. Естественное и логичное обобщение студийной записи.

* * *

Средневековые французские замки высоко на скалах — как продолжение ландшафта, его логическое завершение. Русские крепости — существа равнинные, они вышли из леса и напоминают лес. А где-нибудь в Швейцарии — сама природа становится естественным укреплением: достаточно прилепиться к склону — и не надо высоких стен. Изобилие пещер вполне естественно порождает «встроенную» архитектуру; в пустыне приходится закапываться в землю... Беззащитны плавучие поселения: на воде не спрячешься. Почти как в открытом космосе.

* * *

Танец отличается от пантомимы примерно так же, как поэзия отличается от прозы. Это не только формальное различие — это разное видение мира.

* * *

Чем значительнее художник — тем больше на нем ответственности. Не только за свой кусок искусства — но и за тот образ, который он волей-неволей играет вне сцены.

Так, начинающий рок-музыкант может заманивать аудиторию, изображая из себя крутого парня, раздувая ажиотаж вокруг глупых выходок в обыденной жизни. Классический тип рокера диктует внешний вид, поведение, предпочтения, характер общения... Секс, выпивка и наркотики — хотя бы на уровне видимости, беспочвенных слухов. Нарочитое нарушение всех и всяческих правил — из той же серии, пыль в глаза.

Но когда музыкант состоялся, когда его имя говорить само за себя, ему уже незачем прибегать к дешевым трюкам. Надо брать мощью искусства. Не умеешь — не артист.

Великий мастер обязан возвышать свою аудиторию. Рокер годится для этого не хуже, чем пианист или балерина. Достаточно, чтобы зритель знал: этот человек уважает других людей. Атмосфера взаимного уважения сделает остальное.

Например, если великий артист позволяет себе опоздать на концерт — это неуважение к публике, и нет этому никаких личных или организационных оправданий. Известному мастеру проще быть пунктуальным — хотя бы и ценой дополнительных затрат. Каждый знак уважения, пусть даже совершеннейшая мелочь, в конечном итоге вырастает в разумность человеческих отношений — меняет мир.

* * *

Раймонда — Большой театр, 24 июня 2012.

Наконец-то мы увидели что-то от прежней Марии Александровой — блистательной, царственной и неповторимой! Смена репетитора явно пошла на пользу. Техника сразу посерьезнела, и настроение другое.

Да, конечно, можно упрекнуть Александрову в некотором насилии над фабулой балета. Ее Аврора совсем не похожа на невинную девушку — это вполне зрелая женщина, которой

интересно поиграть с поклонниками, примерить разные маски. Однако станцовано все было гармонично и остро — как возможная интерпретация, пусть даже на грани фола.

Спектакль транслировался на Францию и США — все старались... Только испуганное выражение лица Руслана Скворцова местами портило впечатление. Молодежь порадовала — хотя и без откровений.

И, конечно же, как всегда, изумительна Екатерина Шипулина! Просто диво, как хороша. Невозможно было представить, что из спортивной бизнес-девы вырастет истинно балетное чудо. Скорее, можно было ожидать чего-то вроде Степаненко: прекрасная техника — но страшно. А тут вдруг такой цветок...

* * *

Архитекторы и дизайнеры любят творить абстрактные формы — человек им только мешает. Поэтому и проекты свои они предпочитают демонстрировать без людей, неживое, не для живых. Можно снисходительно пририсовать несколько человекоподобных силуэтов — но так, чтобы те не вмешивались в творение, не переустраивали его на собственный лад. Как в понтовых гостиницах — запрещено передвигать мебель.

По-хорошему, следовало бы до предъявления проекта экспертам дать его на растерзание дюжине случайных прохожих, чтобы те пририсовали то, чего, по их мнению, в этом компоте не хватает, — или попытались слегка обжечь место на свой манер. С развитием технологий виртуальной реальности это совсем не сложно. Зато сразу станут заметны нарочитости, пустые украшения, огрехи функциональности. Постройки или интерьеры должны служить людям, это их первая и главная задача. Если получится еще и красиво — честь вам и хвала.

* * *

Постановки классических балетов Начо Дуато — свежо, приятно... Конечно, по сравнению с классическими версиями, это попса; но тут как раз тот случай, когда очень хорошая попса становится классикой. Как это произошло, например, с музыкой Штрауса.

* * *

Джаз нельзя принять как особый музыкальный жанр. Это лишь стиль, манера, способ аранжировки и исполнения. Когда все это прилагается к хорошей музыке — получается интересно. Если же сосредоточиться исключительно на «джазировании» (как в большинстве джазовых сессий) — искусство здесь возможно лишь в той мере, в которой любую вообще деятельность можно довести до уровня искусства. В любом случае, это не искусство музыки. Или, по крайней мере, оно относится к внешней стороне музыки, к ее оформлению, а не к содержанию. Упражнение в технике.

Да, мы знаем примеры того, как нечто, по видимости задуманное как этюд, становится самостоятельным музыкальным произведением. Но только там, где это написано музыкально. То есть, содержательно.

* * *

Сериалы приучают людей к мысли, что ни одно дело нельзя довести до логического конца, что все сводится к бесконечному повторению одних и тех же сцен. Жвачка для идиотов. Пропаганда вечности капитализма.

* * *

Балет вырос из пантомимы — но он таки *вырос* из нее. Попытки современных хореографов свести балет к пантомиме, устранение собственно танца (с возможной заменой его акробатическими номерами), — это шаг назад, в первобытность.

* * *

Когда в XIX-XX веках были в моде фольклорные мотивы, ритмы народной музыки (и поэзии) пытались изобразить в уже привычной европейской нотации. Но получалось как-то не очень. Приходилось приписывать народной музыке переменность ритма, неквадратность, сложные размеры и т. д. Композиторы с восторгом старались все это имитировать.

Но дело-то в том, что нельзя безоговорочно переносить понятия одной культуры в контекст другой, где они просто неприменимы. Звуковысотность народной музыки далека от европейских звукорядов, а ритмика не нуждается в понятии такта — а заодно и в его размерах, распределении опорных долей и т. д. Народная ритмика (точно так же, как звуковысотность) носит попевочный характер: она опирается не на универсальные структуры, а на коллекцию типовых оборотов, которые можно комбинировать почти произвольно. Регулярность тут совсем другого плана, обычно на уровне крупных фрагментов, часто связанных текстом одной большой строфы. В Европе это тоже проходили — но забыли. Например, жанр французского лэ, в котором разные попевки соединялись в нечто сложное по структуре (на современный взгляд). Отзвуки этой традиции дожили до XIX века — они звучат и в «Марсельезе».

Разумеется, задним числом народная музыка усваивает то, как на нее смотрят извне, — и начинает сознательно выстраивать периоды в духе так понимаемой народности. Исполнитель с консерваторским образованием неизбежно будет переносить формальную культуру на живую традицию, и появится гибрид, требующий особого осмысления...

* * *

Хороший вкус не внедрить в массы никакими декретами. С одной стороны, запретить безвкусицу — лучшая реклама. С другой — вседозволенность гарантированно навязывает народу пошлую дрянь. Как быть? Можно ли вообще говорить о воспитании вкуса?

Если мы возвращаемся в рамках искусства — нет. Надо выйти из него в практику, создавать такие условия жизни, чтобы массы сами тянулись к содержательности и красоте, чтобы люди росли ввысь, а не в землю. Высокие стремления порождают высокое искусство.

* * *

Музыкальный ритм, как известно, не существует сам по себе — он призван подчеркнуть (или ослабить) мелодические и гармонические связи. Да, есть искусство игры на барабанах — однако музыкой оно становится лишь при наличии хотя бы минимального разнообразия; тембровые переходы при этом моделируют звуковысотную динамику.

Конечно, употребительность ритмов диктуется не только строением звуковысотной шкалы; она еще и отражает характер звуковысотного восприятия. Если поначалу новые мелодико-гармонические ходы требуют пристального внимания и сковывают ритмику, то потом, когда массовый слушатель привыкнет, ритмы становятся разнообразнее, живее.

* * *

Искусство не может быть нормативным. Оно вправе осваивать любые изобразительные средства, и в том числе ненормативную лексику.

Но когда мат становится нормой — искусство обязано отказаться от него.

К вопросу о мере ненормативности — и чувстве меры у художника.

* * *

Провести грань между танцем, пантомимой и просто гимнастикой — не всегда просто.

Можно как угодно комбинировать звуки — но собственно музыкальность требует выделения какого-то количества базовых элементов и правил сочетания — когда музыка становится «членораздельной речью», средством общения. Не обязательно в основе окажется

шкала высот; могут быть иные принципы организации. Но они, как минимум, должны присутствовать и быть достаточно универсальными — иначе не получится языка. Точно так же, хаотическое разбрасывание краски на холсте не станет живописью, пока его не подчинят строгой иерархии правил, не впишут в рамки графики — принцип языка изобразительных искусств.

Классический балет выработал свой язык — и это искусство.

Современный балет пока лишь пробует разные возможности — до универсальности ему далеко. Да, это необходимый этап на пути к новым танцевальным жанрам. Но как же противно смотреть на это безобразие!

* * *

Глупо сравнивать современные музыкальные инструменты со старыми. Понятия «лучше» и «хуже» здесь просто неприменимы. Они разные. У каждого свой характер. В каждую эпоху были по-настоящему живые инструменты — и «ширпотреб». Торжество индустриализации, с одной стороны, позволяет добиваться гарантированно высокого качества звука даже в типовом продукте; однако есть и обратная сторона: становится все труднее пробиваться гениальным индивидуальностям, заведомо не вписывающимся в стандарт.

* * *

Недавно вошедшее в моду раскрашивание старых черно-белых фильмов может, вероятно, добавить привлекательности посредственным картинам — но высокохудожественным творениям оно больше вредит. Снимая кино, команда учитывает возможности доступного материала — и выстраивает образ в зависимости от него. Добавляя цвет, мы переключаем внимание, отвлекаемся от ключевых акцентов на нечто второстепенное. Даже очень удачные раскраски не могут не затронуть художественной стороны: в результате мы получаем другую картину, пусть даже хорошую — но лишь внешне похожую на старый вариант. Точно так же, талантливые вариации на тему Моцарта не заменят моцартовский оригинал, «Кармен-сюита» Щедрина дополняет, а не отменяет музыку Бизе, а красочный альбом репродукций не портит репутации старых мастеров.

* * *

Профессионал отличается от любителя умением воспроизвести одно и то же почти так же сколько угодно раз. Любитель не обращает внимания на свои действия — и свободно творит. Но плоды этого творчества существуют лишь несколько мгновений, они просто не успевают стать культурным явлением. Только профессионализм, только тиражирование (не обязательно материальное — достаточно уметь показать, предъявить публике) позволяет случайной находке пустить корни в культуре. Искусство как таковое стремится к уникальному; профессиональное искусство — удел ремесленников.

Частный случай тиражирования — искусство на продажу. В каждом акте товарного обмена произведение искусства воспроизводится заново — в качестве товара. Тем не менее, даже такое, усеченное воспроизводство позволяет что-то продолжить. Как медицинская аппаратура поддерживает в полутрупe надежду на жизнь.

* * *

Всякое искусство ограничено возможностями материала. Поэты жалуются на скудость языка (а ученые изобретают новые термины). Художникам не хватает красок и фактур. Музыкантов не устраивают доступные звучания — и они ищут новых.

В старину музыканты часто сами изобретали музыкальные инструменты; изобретения доводили до совершенства мастера. Сегодня есть компьютеры, и каждый может попытаться

синтезировать что-то невероятное. даже традиционное исполнительство пропускают через каскады цифровых преобразователей, иногда полностью заменяя живой звук электроникой.

Все это важно и полезно. Однако фокус в том, что искусство немислимо без природного несовершенства — преодолевая косность материала, оно демонстрирует всеилие разума. Когда преград нет — не о чем задумываться.

* * *

Композитор, конечно же, ориентируется на возможности современных инструментов и традиции исполнительства — но музыка как таковая от этого не зависит. Можно сыграть нечто в «традиционной» манере на «аутентичных» инструментах — результат вовсе не обязательно соответствует авторскому замыслу. Даже авторское исполнение не передает, вообще говоря, идеи произведения; в лучшем случае, оно подсказывает расстановку акцентов — но чаще всего становится лишь одной из возможных интерпретаций.

Бережное отношение к авторскому замыслу — это важно, однако еще вопрос, что нам в конечном итоге предстоит сберечь. Копируя манеру современников, мы копируем и их ошибки. С другой стороны, всякий замысел (поскольку речь идет о подлинном искусстве) предполагает развитие, обогащение за счет новых вариантов исполнения. Художественный образ открывает нам будущее, заставляет к чему-то стремиться. Нет развития — нет искусства. Если мы не можем ничего добавить к сказанному автором — то чем он может быть интересен нам?

Разумеется, следует внимательно выслушать автора, учесть его комментарии — но не абсолютизировать их. Автор далеко не всегда умеет понять, что он объективно выражает своими творениями. В рефлексии по поводу замысла он меняет амплуа, становится одним из ценителей искусства — внешним образом воспринимает то, что ему уже не принадлежит. И высказывает мнение о себе другом — иной раз вовсе не догадываясь, о чем это все на самом деле.

А «на самом деле» в данном случае определяется местом его творчества в иерархии культуры в целом, включая и всевозможные грани современности, предысторию и историю. Чтобы правильно оценить собственные творения, надо пережить самого себя.

* * *

Любые вариации цветовых оттенков в визуальном поле — это рождение формы. Но для нашего восприятия основа всякой зрительной формы — линия. Никакими технологическими ухищрениями этого не избежать. А как только появляется линия — возникают и шкалы направлений; как минимум, линия вступает во взаимодействие с природной выстроенностью мира — которая у человека всегда превращена в культурный контекст. Выразительность возникает как переживание нашей власти над стихией этого взаимодействия, нашего умения сознательно его организовать, подчинить его художественной задаче — которая всегда вне искусства как такового.

Попытки преодолеть исконную графичность изобразительных искусств неизбежно ведут к вырождению образа. Здесь есть, как минимум две возможности: в пространстве и во времени.

Первый вариант — уход от формы к текстуре. В бесконечном повторении одной и той же интонации растворяется собственная форма каждого элемента. К этому в итоге и пришла художественная практика раннего Стржеминского. Конечно, текстуры в живописи очень важны — однако они нужны ей для оживления графики, а отнюдь не сами по себе. Как тембры инструментов в музыке внедряются в собственно музыкальную ткань.

Другая возможность — чередование оттенков в последовательно организованном восприятии, сериализация. Отчасти именно в этом направлении развивались архитектурные опыты Стржеминского.

Синтез — его обращение к полиграфии, к оформлению текста. Собственно зрительный образ уходит в тень: фактуры, смена тонов — итог внешнего движения, текста. Собственно, так и любое другое искусство направляется потоками культуры.

* * *

Современная музыка и балет часто выглядят заторможенными, сонными. Статика. Медитация. В ускоренном темпе — остаются только ударные, чистый ритм. Мелодика сводится с сопоставлению примитивных различий.

Причина проста: не найден новый язык.

Когда есть осмысленные (устойчивые, культурно определенные) интонации — тогда нет нужды долго задерживаться на каждом звучании и каждой позе. В динамике такие элементы языка обозначаются лишь намеком — восприятие угадывает их даже при очень вольном интонировании. Язык танца не произволен, его нельзя изобрести, придумать, сочинить — он развивается в соответствии с объективными законами человеческой деятельности и рефлексии. Попытки современных хореографов ввести абстрактный стандарт — в лучшем случае лишь приближение к истине.

Современный балет графичен — но не танцевален. С балетом отождествляют любое чередование поз, любое движение под музыку. Это заблуждение. Все равно что смешивать в одну кучу пение и риторику, кино и полиграфию. Конечно, не обходится без синтеза — но чтобы соединить разнородные элементы, надо, как минимум, их предварительно отделить друг от друга, осознать как существенно разные.

Возможно, в поисках новой хореографии возникнет нечто иное, не похожее на классический балет. И станет новым видом искусства — не отменяя классики. Танец останется только там, где есть иерархия движений, а каждая поза — результат и подготовка следующего движения.

В искусстве немало похожих примеров. Так, импрессионизм в живописи и музыки стал переходом к броскому авангарду, а в поэзии до сих пор не умеют избавиться от ленивой созерцательности вольного стиха.

* * *

Хореография Алонсо Кинга — уникальное явление на фоне всеобщего декаданса. Большинство «модернистов» пытаются изобрести новый балет на руинах классики; считается, что надо выбросить всю эту романтическую рухлядь и сочинить что-нибудь с нуля. Кинг — полная противоположность. В основе его балетов — все тот же классический танец, на который накладывается оригинальная пластика, органично продолжающая движение, подчеркивая, а не зачеркивая его. Это все равно как если бы мы умели сочинять стихи — а потом вдруг обнаружили, что их можно еще и петь.

Балеты Кинга сохраняют фабулу — это не абстрактные этюды, а живые истории. Их не всегда можно рассказать словами — но зачем, если танец говорит сам за себя?

Наконец, нельзя не отметить бережное отношение к музыке. Она может быть совершенно не балетной — и тогда движение берет на себя ведущую роль, организует действие, оставляя звуку роль гармонической основы, *basso continuo*. Однако в любом случае музыка и танец — одно целое, они не мешают друг другу и не подавляют друг друга.

Да, местами Кинг переживает с акробатикой, «ползучими» и «половыми» сценами. Но по крайней мере, это не само по себе, сюжетно мотивировано, обыгрывается танцем. Есть балет как искусство — и можно надеяться, и видеть в будущем свет.

* * *

Всякое искусство вырастает из определенной субкультуры — но оно обязано выйти за ее рамки, отказаться от своих корней, чтобы стать собственно искусством, всеобщим языком, универсальным средством общения в областях весьма далеких от древней традиции. Потом на искусство могут накручивать многочисленные вторичные субкультуры — это идеологическая шелуха, пережиток стадности, отрывка капитализма. Для того мы и исследуем собственные возможности (в том числе средствами искусства), чтобы преодолевать всякую ограниченность, действовать не только осознанно, а еще и разумно — свободно выбирая наиболее подходящие

в каждой ситуации средства преобразования мира и разума. Любые попытки «предписывать» что-либо искусству — отказ от творчества.

Приобщение к искусству происходит по-разному; каждый вправе искать свой путь. Если, допустим, мне нравятся цыганские песни или тяжелый рок — я вовсе не обязан становиться кочевником или разнузданным завсегдаем значных мест. Аргентинское танго как танец не имеет ничего общего с традициями милонги, с агрессивно-чувственной игрой — или с жадной увеселений как таковой. Чтобы стать знатоком и ценителем живописи, нет нужды толкаться по выставкам и салонам, а уж тем более вливаться в ряды артистической богемы. Ресторанная кулинария далека от кулинарного искусства, и даже от элементарного умения вкусно готовить. Питерская манерность второй половины XX века почти полностью порывает с поэзией, так же как российские «барды» начала XXI века (включая самовлюбленных «патриархов») — это вырождение жанра.

Разумеется, некоторое знакомство с историей никому не повредит. Чем шире эрудиция — тем свободнее вдохновение, которому уже не нужно отвлекаться на общие места. Свобода не терпит произвола, творчество следует своим законам — но это отнюдь не беззаконие. И все же отделение языка от деятельности — необходимый этап. Средства искусства становятся именно *его* элементами, не зависят от прежних образцов — и потому способны порождать новые.

* * *

Если актер играет злодея, это не значит, что он сам злодей. Когда художник раскрывает в художественном образе идею — он вовсе не обязан внутренне ее принимать и соглашаться с ней. Художественное выражение объективно, оно выше личных пристрастий автора — если, конечно, автор достаточно талантлив, чтобы подняться до уровня подлинного искусства.

Поэты говорят о всеобщем — преодолевая, в том числе, и собственную ограниченность.

* * *

Тонус — всеобщая категория искусства. Всякое художественное действие придает внешне обыкновенным движениям сдержанную напряженность, внутреннюю насыщенность, — как бы предвосхищая все разнообразие вероятных продолжений. Движение танцора отличается от бытового движения; нельзя послать тело в свободный полет — танцевать по инерции. Каждое движение осознанно и намеренно, и можно задержать любое мгновение, поиграть с ним — и отпустить, или неожиданно изменить направление. Точно так же, голосование певца не допускает произвольности, расслабленности, физической инерции. Хорошо поставленный голос опекает каждую ноту, как в основном движении, так и в фиоритурах. По-своему тонус проявляется и в живописи, и в литературе... Даже восприятие искусства требует определенной внутренней предрасположенности, особого душевного настроя.

В этом контексте ницшевское «жить танцуя» приобретает особое звучание: постоянная готовность к творчеству.

* * *

В советское время балет был орудием классовой борьбы — после переворота он стал орудием рыночной конкуренции. И в том, и в другом случае искусству приходится пробивать дорогу сквозь организационные рогаки, искусственные ограничения. Когда-то партийная номенклатура делала Большой и Кировский официальными представителями русского (в смысле школы, а не национальности) балета в целом; туда перетаскивали все самое ценное, и уровень кордебалета в Большом был сопоставим с уровнем ведущих танцовщиков других театров. Разница была сразу видна, и народная молва только углубляла пропасть: попасть в Большой стало вопросом престижа.

Сейчас ситуация изменилась. Развал Советского Союза разрушил старую систему; школа Большого театра, по сути дела, уничтожена; школа Кировского сильно изменилась, взяла курс

на индустриальное искусство американского образца. На этой почве стали расти периферийные театры, частично обогащенные беженцами из того же Большого. Именно там сохранились драгоценные находки советского балета — и за граница как основной покупатель это быстро поняла. Большой и Мариинка перестали быть визитной карточкой России. Есть несколько в равной степени интересных школ в Москве и в Петербурге; кадровые проблемы пока остаются, но выдающиеся танцовщики мирового класса все чаще появляются в провинции, и общий уровень танцевания растет на глазах (особенно, на фоне упадка ведущих театров). С другой стороны, «камерность» большинства европейских театров оказывает значительное влияние на стилистику танца, на принципы хореографии, — и в этом они ближе российской провинции. Относительно свободный кадровый обмен, с одной стороны, обогащает российские театры, но с другой — приводит к еще большему размыванию русской школы, поскольку даже лучшие западные постановщики знают о первоисточниках лишь понаслышке и со стороны.

* * *

Традиционное ограничение области эстетического искусством отражало определенные культурные реалии и было практически оправданно. Однако времена меняются. Если раньше искусство действительно руководствовалось идеями возвышенности, красоты и гармонии, стремилось к лиризму или драматичности, — современность выставляет напоказ искусство трюка, для которого важнее изобретательность («креативность») — а это уже не эстетическая категория.

Да, дизайн может быть искусством. Но это не повод превращать искусство в дизайн. Во что бы то ни стало отличиться, удивить, развлечь — это не художественные задачи. Они становятся материалом искусства, когда через них мы хотим обогатить человека духовно, исследовать глубины собственной субъективности.

* * *

Моцарт вызывает у нас удивление и восхищение — он неподражаем. И потому останется тупиковой ветвью искусства, примером высочайшего развития одного из направлений. Нельзя пойти дальше Моцарта — дальше просто некуда. Вероятно, последние питекантропы были намного культурнее первых неандертальцев — но вымерли, уступили историческую арену. Точно так же неандертальцы ушли в прошлое, уступая неотесанности человека современного образца. Слишком хорошо — тоже нехорошо.

А музыка продолжает жить. Дорогу в будущее указал Сальери — его ученики, а вовсе не Моцарт, заложили фундамент современного искусства. Моцарт одинок: он оторвался от корней и полетел в пустоту. Одних не устраивало первое, других второе. В итоге — личная трагедия.

В эстрадной музыке то же самое: *The Beatles* исчерпали музыкальное направление — и не смогли найти себя в чем-то другом. Даже поодиночке. Вершина, выше которой лишь пустота.

Вероятно, Моцарта можно возродить, на новом музыкальном материале; в контексте иной культуры подражание уже не пошлость. Но всегда будут одинокие гении, эталоны и образцы, которых мы уважаем — и все же не хотим продолжать.

* * *

Иногда раздаются голоса: в наше время не может быть классического балета, попытки создать нечто в этом жанре неизбежно приобретают оттенок вторичности, подражательности... Поиски подлинного искусства надо вести в других направлениях.

Утверждение совершенно безосновательное. Искусство в любое время можно делать на любом материале; а если не получается — дело тут в недостаточной искусности автора, а вовсе не в избыточности средств. Отчасти такая утрата художественного чувства связана с обычной для рыночной стихии погони за новшествами, с поиском быстрой выгоды от едва открытых жил — в противовес основательной разработке уже имеющихся. Необычное привлекает одной лишь

своей внешностью — однако настоящее мастерство проявляется там, где уже использованный многими материал вдруг заиграет свежими красками; это не пустое трюкачество, и не оживление мумий — это возрождение художественной свободы.

Удачный пример — балет Г. Ковтуна «Золотая орда». Несмотря на многочисленные этнические мотивы в музыке и хореографии, спектакль полностью классичен, он отвечает всем канонам великого романтического балета XIX–XX веков. Но лишь совершенно опустившийся критик усмотрит здесь повторение прошлого, перепевы старых шедевров на новый лад. Балет оригинален без оригинальничания — и традиционен без шаблонности. Праздник для зрителя, уставшего от назойливых модернизмов современного театра.

Разумеется, подобные примеры можно открыть и в других искусствах: в классической и эстрадной музыке, в живописи и архитектуре, в драме или поэзии... Надо лишь настроить душу на высокое искусство, выдрать себя из околхудожественной (или просто житейской) суеты, не опускаясь до академических догм.

* * *

Когда дети осваивают какое-то движение, они повторяют его сотни раз, приходя в восторг от собственного «могущества». Точно так же и художники, овладевая ремеслом, способны утратить чувство меры и поражать мир своей неутомимой плодовитостью. Можно вспомнить и об эпической поэзии как истоке всякой литературы вообще — путь, которым любая нация осознает себя.

Масштабная монументальность, энциклопедическая всеохватность и ненасытная жажда творчества — свидетельство незрелости искусства, его детский лепет. Работоспособность гениев стала притчей во языцех. Повсеместное присутствие и громоздкие собрания трудов подавляют публику — вплоть до инстинктивного отторжения, нежелания связываться с чем-то столь несоизмеримым. Великие становятся великим не в силу каких-либо особых заслуг перед искусством (наукой, философией, ...) — а прежде всего потому, что не столь плодовитые (но не менее талантливые) современники теряются в потоке «флуда», и мы не успеваем о них узнать. Некоторых открываем потом. Другие — навсегда в тени.

Настоящие мастера не увлекаются самим процессом творчества — им важно перейти от игры к делу, ибо искусство только тогда становится искусством, когда оно свободно от диктата материала, когда главное для него — выражение идеи, а средства выражения подбираются под конкретную художественную задачу и подчинены ей.

Но умение говорить по существу приходит не сразу, до него надо дорасти.

* * *

Еще раз об «исторических» темах в искусстве. Автор (литератор, живописец, музыкант, скульптор) вправе использовать (подлинные или воображаемые) реалии той или иной эпохи в качестве общего антуража — но его произведение не об этом, оно выражает нечто, важное здесь и сейчас, современное и уместное. Как бы ни становились нарицательными иные исторические персонажи, их введение в художественную ткань превращает искусство в анекдот, уводит от идеи в мелкое политиканство. Как правило, подобные пошлости диктуются рынком — будь то соображения сбыта или классовый заказ. В идеале, в «исторических» повествованиях не должно быть узнаваемых лиц, здесь нужна очень развитая фантазия. Известные имена лишь упоминаются (пример: «Имя розы» Умберто Эко) — но никогда не позволяют себе вмешаться в действие. В этом смысле история в искусстве становится по-настоящему народной, это не история личностей, а дыхание эпохи.

* * *

Художники видят мир так же, как и все остальные.

Они лишь по-особенному представляют его себе и другим.

* * *

Можно превратить бизнес в искусство — но нельзя сделать искусство бизнесом.

* * *

Красота потому так тесно увязана в представлениях людей с искусством, что природа некрасива сама по себе, и требуется немало труда, чтобы привнести в нее прекрасное.

Красота — это всегда сотворенное, это воплощенная мечта, то, каким мы хотим видеть мир. Искусство как раз и предлагает нам этот образ — продукты науки или философии не так наглядны. Как всегда, преувеличение одной стороны творчества ведет к вырождению в догму, превращает искусство в разновидность религии, провозглашающей созидание красоты высшей целью божества, а все уродство — от дьявола.

Но искусство — не только красота; у человека есть и другие, не менее возвышенные цели. Иногда они поставлены на службу прекрасному — иногда красота лишь сопутствует и подчинена им.

* * *

Во все времена настоящие художники внимательно относились к деталям. Образ в искусстве не терпит случайностей, он возникает путем намеренного использования каких-то особенностей материала — и отсутствие намерения означает отсутствие искусства. Целое живет только через выразительную деталь, а деталь становится осмысленной лишь в составе целого.

Однако в искусстве разных эпох на первый план выходят разные типы деталей. Древние опирались на изображение, на имитацию действительности — и детальность предполагает воспроизведение естественного разнообразия, богатства мира. Параллельно развивается другая линия: орнаментальность как противоположность природному разнообразию, как привнесение порядка в неразумную стихию. Как всегда, противоположности переплетаются, порождая бесконечно разнообразные орнаменты — и стилизацию, обобщенность живого образа. На следующем уровне орнамент строится из обобщенных элементов, и это приводит к еще одному витку изобразительной орнаментальности. Такова преемственность художественных школ.

Абстрактное искусство лишь продолжает эту двойную спираль. И в нем нет ничего случайного — и есть та же предрасположенность к саморепликации, к превращению в хаос. Все идет от природы — только природа может быть взята в разных аспектах и на разных уровнях. Особенно, когда речь идет о природе человека.

Наскальная живопись, аляповатость азиатских храмов или изубранность европейских соборов, изобильность барокко и капризы рококо, мозаика импрессионизма, текучесть модерна, парковые лабиринты — варианты одного и того же. Современное искусство увлеклось выразительностью обтекаемых форм, прихотливостью фракталов, неожиданностью равновесия... Это лишь дань времени, увлечение последними технологическими находками, подражание новому ритму жизни. Когда-нибудь придет пора расстаться с игрушками, и тогда мы еще раз ощутим прелесть первобытной изобразительности и возвышенность кружевного орнамента, примем их нарочитую реалистичность и грубоватый символизм.

* * *

Искусство, подобно мифу, создает новые миры — но не родственно мифотворчеству и не продолжает его. Уже во времена Сократа миф воспринимался как иносказание, как притча, как фольклор и художественный прием; античные боги начали стремительно терять божественный статус, превращаясь в ходячие метафоры, условные обозначения абстрактных идей. Однако литература все еще не отделилась от мифа, хотя и совершенно подчинила его себе; еще в IV веке Юлиан пытался определить миф как жанр назидательной литературы — но даже в наши дни литературу как род искусства иногда пытаются свести к простой комбинаторике.

Недостаточно рассказать новую сказку — чтобы это стало явлением искусства, сказка должна быть намеренным выражением идеи, поиском возможных путей в будущее. Напротив, миф (и почти вся современная беллетристика) — обращен к прошлому, принципиально статичен. В этом смысле миф прекрасно приспособлен для выражения того, что мы уже узнали о мире и самих себе, — но он совершенно не вяжется с попытками что-либо изменить. Чтобы говорить о будущем, нужна именно литература — пусть в форме мифа и на мифологический сюжет, — но критически переосмысливающая современную культуру в вечном стремлении к новым горизонтам.

* * *

Актер на сцене (или на экране, или в красках, или в стихе) играет не самого себя — он творит образ. Если даже он и она по уши влюблены друг в друга, выходя на сцену, они обязаны отодвинуть в сторону свою любовь и сыграть любовь сценических персонажей. Только тогда действие будет интересно не только им самим, но и зрителю. И будет не любовь — а искусство любви.

* * *

Современная архитектура увлеклась поиском стремительных («футуристических») форм, ей подавай огромные пространства, на которых предполагается разместить нечто нарушающее земные каноны, на что нужно смотреть издали — из космоса. На самом же деле любая такая форма гораздо примитивнее земной естественности: широкие мазки в природе — лишь начало пути, фон для кружевного шедевра. Модернизм холоден, в беге линий трудно сохранить уют.

Конечно же, это лишь мода, и это пройдет, и будет что-то еще. Но есть еще и вечная игра двух сторон одного и того же, двух типов субъективного отношения к миру. Некоторые предпочитают заранее охватить взглядом круг будущей деятельности, увидеть перспективу и представить себе результат в целом. Другим, наоборот, интереснее мир как открытие, им не нужно предвосхищать события, заглядывать за горизонт — они хотят двигаться по жизни от детали к детали, предвкушая все новые неожиданные повороты. И те, и другие важны для искусства. Великое искусство — вовлекает всех.

* * *

Художник работает в недрах современной ему культуры, и направления его работы даны (а иногда и навязаны) ему извне. Но художественный продукт — один из образов мира в целом, он шире любых пространственно-временных рамок. Так, в станковой живописи пространство холста безусловно влияет на художественную идею и способы ее воплощения — но эта идея не сводится к тому, что возникает на холсте, она охватывает все пласты культуры и допускает иные образные решения. Было бы наивно полагать, что какие-то художественные формы более приспособлены для выражения одних идей, а какие-то еще — для других. И столь же наивны были попытки некоторых художников вырваться за рамки мольберта одним лишь изменением творческой манеры: чтобы действительно разрушить магию холста, надо изменить его место в действительности.

* * *

Балерина — это артистка балета. То есть, сначала — артистка, а уже потом — балет. Можно великолепно танцевать, блистать отточенной техникой, и даже что-то изображать по либретто, — но для зрителя на сцене всего лишь танцовщица, а вовсе не балерина. То же самое: есть артисты балета, а есть танцовщики.

Светлана Захарова — не просто танцовщица, она танцовщица экстра-класса. Прекрасные данные, безупречное исполнение. Но именно исполнение, не игра, не жизнь в роли. В отличие,

скажем, от Надежды Грачевой, которая иногда выступала не в лучшей балетной форме — но уж артистизма ей было не занимать. Точно так же, Мария Александрова в своих лучших спектаклях становилась подлинной балериной — даже с явными техническими погрешностями. Галина Уланова — балерина. Майя Плисецкая — танцовщица. Великие — но разные.

Очень трудно стать артистом балета. Романтический балет — изначально «балеринский», мужские партии в нем выписаны так, чтобы не отвлекать внимания от примы. Иногда (но не всегда) на сцене Большого Андрей Уваров мог превратить мужской танец в искусство. Большинство же мужской половины труппы — танцовщики. Включая великого и гениального Николая Цискаридзе, который выше всех ставит Светлану Захарову, танцовщицу...

* * *

Искусство призвано раздвигать горизонты, ломать единообразие. Поэтому любые каноны в искусстве обречены оставаться лишь прелюдией к творчеству, информацией для общего развития. Глупо ссылаться в искусстве на физиологию человека, психологические теории или классовые интересы. Суть в том, чтобы одно и то же приспособлять к совершенно различным обстоятельствам, искать неожиданные трактовки. Иногда оригинальность перерастает в оригинальничание — без художественного вкуса художнику не обойтись. Но вкус — не раболепие, а творческое переосмысление, в разумных пределах. Уродства в искусстве — от неразумия.

Теми же десятью пальцами мы играем на фортепиано и на гитаре — но делаем это по-разному. Тем же голосовым аппаратом пользуется и оперный певец, и рокер, — один никак не сплет за другого. Теми же красками можно писать мадонн — и абстрактные композиции. То же тело вырастает в балет — и в бальные танцы. А в каждом направлении — тысячи вариантов и стилей. Школа в искусстве нужна — но лучше, когда много школ, и нужны все.

* * *

Современное буржуазное искусство лишено идеи. Талантов много, есть великие мастера. Но каждый раз одно и то же: ценные находки некуда пристроить. Как бы увлекательно ни начиналось — все постепенно превращается в нудный сериал, цепь эффектных случайностей, джаз. Вместо логического завершения — вымученная концовка. Пошло и необедительно.

В этих условиях преимущество у жанров, которые объективно конечны: детектив, памфлет, плакат... В крайнем случае — короткая зарисовка, миниатюра: чтобы не развивать тему, а просто выбросить ее в мир.

* * *

Постановки Тьерри Маландена — еще одно доказательство того, что классический балет не умер, он продолжает развиваться. Можно спорить о художественности некоторых решений, можно сомневаться в сопоставимости хореографии с бессмертной классикой — но это все же искусство, на своем уровне и в своей нише столь же необходимое и важное для движения вперед.

* * *

Абстрактное искусство сродни абстрактным классам в объектно-ориентированном программировании: в практическом употреблении его надо наполнять, конкретизировать. С одной стороны, художник тем самым как бы перекладывает работу на зрителя, заставляет его доводить дело до логического конца. Но, по большому счету, не в этом ли суть искусства вообще — вывести из духовной неподвижности, задеть за живое, разбудить жажду творчества? Плохо, когда вместо поиска универсальных форм, тем для совместной духовной работы, — обыкновенная неряшливость, лень, хаос. Но такие абстракции — вне искусства.

* * *

Художественная выразительность — это линия, грань, единство противоположностей. Суть аналитической рефлексии (первой ступенью которой становится искусство) именно в отделении одной вещи от другой, так что одно может служить фоном для другого — и наоборот. Как только мы избавляемся от подобных коллизий, мы выходим за рамки искусства куда-то еще, в иную область, которая тоже может быть важна и широко востребована — но для другого.

Возможно, именно поэтому творческие искания Стржеминского не стали собственно художественным течением — но породили многочисленные технологические продолжения, которые вернулись в искусство на другом уровне, как элемент дизайна.

* * *

Буржуазная беллетристика (а другой сейчас и не осталось) практически утратила связь с искусством. Всеобщая победа капитализма обернулась окончательной утратой идеалов, и писать литераторам, в общем-то, уже не о чем. Что остается? Формалистическая игра, сериалы, жующие одно и то же из эпизода в эпизод... Произведение искусства — целостность, где только необходимое и ничего лишнего. Когда капиталистической мерзости не видно конца — нет завершенности и в искусстве: животное существование и смерть.

* * *

Искусство не чурается грязи — его задача дать мир таким, как он есть, без искусственных украшательств. Но дело искусства не изображать несовершенство бытия, а показать, как из него рождается совершенство. Когда художник начинает смаковать подробности, громоздить одну гадость на другой, — это уже не искусство, это свинья валяется в грязи и получает свое свинское удовольствие. Художественное изображение изнанки жизни — всегда протест, призыв задуматься и сделать мир другим.

* * *

Искусство неизмеримо. Талант не оценить ни плодовитостью, ни коммерческим успехом, ни всенародной любовью... Это вне любого количества — следовательно, о качестве говорить смысла тоже нет. Искусство — это просто искусство, когда оно есть, — а все остальное, когда его нет.

Если поэт за долгую земную жизнь напишет всего одно коротенькое стихотворение — он все уже равен Пушкину, Шекспиру, Овидию или Джамии. Если композитор напишет один вечный мотив — Люлли, Бах, Шенберг или Теодоракис примут его в свою компанию. Достаточно одного карандашного этюда, одной архитектурной замечательности, одной блестяще сыгранной роли...

Точно так же, если есть только один читатель, слушатель, зритель — это стоит толпы фанатов, миллионных тиражей и памяти в веках.

* * *

Украшения хороши пока они не превращаются в украшательство.

Буржуазное искусство оторвано от жизни, противопоставлено ей. Тем самым художник теряет опору, ему не из чего и не для чего творить. Остается только искать мотив в себе, внутри искусства. Поскольку рефлексия — все-таки деятельность, крохи реальности возможно выцарапать и из нее. Но, занимаясь искусством профессионально, мы теряем суть дела: рефлексия нужна для усовершенствования повседневной жизни, и больше ни зачем. Сколь угодно совершенное творение лишено смысла, пока оно не вошло в быт, не вписалось в сферу материального производства — хотя бы в качестве подготовительной фазы, игры.

Современный дизайн поражает буйством фантазии, невероятной изобретательностью, неожиданностью обыкновенных вещей. Одна беда: за этим нет человека. Не вяжется эта изощренность с нашими насущными потребностями. Потому и предпочитают дизайнеры демонстрировать свои шедевры без людей, а если для съемок присядет кто-то на авторский стул или диван — неуютность и неуместность бросаются в глаза.

Художественный дизайн — искусство такта и умеренности. Одна нетривиальная деталь оживляет вещь; нагромождение нетривиальностей — перловая каша.

* * *

«Кармен» в интерпретации Йохана Ингера — это, конечно, китч, пошлая вульгарность, образец дурного вкуса. Однако в этой постановке есть то, чего так не хватает большинству современных балетов — собственно балетность. Не сбивается оно ни в гимнастику, ни в эстраду, ни в пантомиму, ни в капустник (хотя бы и высокотехнический)... Это именно балет, танцевальное действие. Где исполнитель не демонстрирует умение двигаться, а играет роль; где хореограф не увлекается трюками, а рассказывает о чем-то важном — как умеет. Для какой-то публики такой рассказ, возможно, станет началом пути — приобщением к настоящему балету, который в современном театре стал редкостью — почти экзотикой. Возможно, это не самая удачная вещь. Но само существование разных уровней балета говорит о главном: он еще жив.

* * *

Гротеск — всего лишь художественный прием. Он не может заменить содержательность, вкус и стиль. У каждого свой художественный почерк, и некоторые склонны повторяться. Однако гротескный стиль — это все-таки стиль; чрезмерность гротеска — и стиль умрет. Художественный вкус не позволяет увлекаться гротеском — как в процессе творчества, так и в восприятии. И тем более нельзя в искусстве приносить идею в жертву голой форме.

Есть любители пряной пищи; другие любят подчеркнутую природность. Кулинарные эксперименты приводят к самым неожиданным сочетаниям, когда само понятие гармонии уже неуместно, и требуется об этом говорить как-то по-новому; однако это никоим образом не умаляет достоинств классической кулинарии, и тяга к выразительной простоте останется в людях всегда. Как бы ни изошрялись рестораторы, еда должна быть прежде всего едой — и неважно, из чего и в какой манере.

* * *

Когда говорят много и быстро — слова теряют смысл. Пошлость песенных текстов давно уже стала притчей во языцех; в шлягерной обработке даже великие поэты испаряются из собственных творений. Но и пошлость можно сделать искусством. Если бессмыслицы очень много, она как бы становится неслучайной и приобретает статус художественного приема. Песня как таковая уходит в прошлое — и рождается рэп.

В принципе, идея не нова. Фразы из корана давно разобрали на орнаменты и лигатуры; конструктивизм переходит от индивидуальности барельефа к индустриальным ритмам... Музыка тоже познала сладость греха и увлеклась абстрактным комбинированием интонаций и ритмов; это называется «джаз». Так почему бы не использовать в качестве сырого материала разговорную речь? Не имеет ни малейшего значения, о чем разговор: мы лишь структурируем поток фонем, с их особой окраской, не похожей на музыкальные тона или просто шумы.

Но все-таки: искусство это или нет? Когда как. Вероятно, кое-кто из рэперов работает не ради денег или дешевой популярности, пытается говорить о высоком... Хотя есть подозрение, что не всякий материал одинаково для этого годится. Конечно, великий мастер способен одухотворить и унитаз — и даже то, что в него обычно спускают. Но великих мастеров мало, а искусство держится на повседневном труде обыкновенных работяг. Когда материал не подсказывает такому художнику, где остановиться, искусство превращается в бред.

* * *

Поставить голос можно кому угодно. И даже официально произвести в профессионалы. Получится певец или нет — от техники не зависит. Никакой голос не спасет, если душа пуста, и просто не о чем голосить.

* * *

Совершенство: сочетание внутреннего и внешнего, единичности и сложности...

Искусство начинается с совершенства — и им же заканчивается. Художник (артист) замечает ростки совершенства в обыденном действии; его работа в том, чтобы освободить их от телесной оболочки, выделить «в чистом виде», превратить в идею — предложить быту как цель, пропитать материю продукта субъективностью. Искусство заставляет людей стремиться к совершенству. Но едва удастся прикоснуться к нему — оно становится обыденностью и уходит из искусства. Так искусство перерастает себя. И точно так же в науке истина — выводит за рамки науки.

* * *

Hans van Manen — одна из величайших фигур классического балета. Он показал, что балетная пластика может стать полноценным языком, вплоть до высших уровней рефлексии. Примерно так же, как Бетховен довел до предела выразительные возможности классической музыки, сделал ее самостоятельным искусством, а не тенью других искусств. До Бетховена музыку воспринимали как сопровождение действия — бытового, ритуального, театрального... Музыка изображала, выражала, танцевала, сопровождала и поддерживала, приобретая смысл в контексте чего-то другого. Бетховен решительно оборвал пуповину — и родилась музыка сама по себе, своими средствами повествующая о мире и его предназначении. Не абстрактно, не как техническое упражнение — а как разумная деятельность, призванная усовершенствовать мир. Поэтому Бетховена плохо понимали современники — и плохо принимают до сих пор. С его смертью классическая музыка умерла: собирательство колоритных интонаций, стилизованная эклектика, — все это, конечно, необходимо для освоения новых сторон музыкальности, включая поиск неклассических структур. Но ушла мысль — при показном глубокомыслии.

«Современный» балет (модернизм) в этом плане похож на современную музыку. Та же эклектичность, стремление «выдать» что-нибудь этакое, претенциозно изобразить. Ван Манен не таков. Он нигде не опускается до голой изобразительности, до пантомимы или абстрактной гимнастики. Даже там, где сюжет или концепция, вроде бы, предполагают имитацию. Балет вырастает из балета, он сам умеет полноценно высказаться обо всем. Бывают постановки очень хореографичные — но это не танец. Движение в них сугубо орнаментально — его можно заменить чем-то еще. Как в музыке бывают вполне осмысленные композиции — но это не музыка. Иногда это искусство — но какое-то другое. Не музыка и не балет.

«Метафоры» — пример балетного симфонизма. Это не романтический балет, вместо сюжета здесь композиционность иного рода — внутренняя, а не внешняя динамика. Поэтому и видимое движение осмысленно — каждая часть представляет целое. Возможно, какие-то места не вполне получись — но это намного выше экспериментов Баланчина, который освобождение от действия понимал как пустую бессодержательность, бессмыслицу.

* * *

А. Шнитке:

Внутреннее самосознание каждого композитора, поскольку он не глухой, иерархично.

Не глухой — тот, кто прислушивается к миру. И переселяет его в музыку, вместе со всей, присущей этому миру иерархичностью. Так сознание и превращается в самосознание: надо стать частью мира и осознать себя в нем.

* * *

Уровень искусства, неотделимый от деятельности, искусство именно *этой* деятельности, называется *мастерством*. В частности, в искусстве как особой деятельности можно достичь мастерства.

* * *

Восприятие искусства (его потребление) есть не менее творческий процесс, нежели художественное творчество (производство). Подобно производству и потреблению в сфере материального производства, это две стороны единого цикла воспроизводства, сохранения и преумножения особой, художественной культуры. Художник не может существовать без зрителя; художественные (не только эстетические) принципы и того, и другого порождены все теми же общественными условиями, и способность творить — неотделима от способности воспринимать. Иллюзия творческого одиночества возникает лишь в условиях расслоения общества и отчуждения творения от его творца, разведения производства и потребления на разные уровни общественной иерархии.

* * *

Любое искусство опирается на какие-то природные предпосылки — хотя присуще оно только деятельности. Точно так же, эстетические оценки уходят корнями в природу — но только потому, что природа человека — вырастает из природы вообще, и строение культуры не противоречит некультурному миру, а наоборот, представляет в нем, то, что иначе представить нельзя.

* * *

Художник имеет право на переосмысление чужих творений. Даже если это сводится к плагиату, помещению формы в другой контекст. Если не ради денег — ничего зазорного.

Однако во всяком хорошем деле главное — не перестараться. Деликатное обращение с оригиналом, тактичная уместность — обязательные требования при всякой «модернизации».

Иногда получается здорово. Например, как с «Лебединым озером» Мэрфи. К сожалению, это редкость. Чаще всего — новизна ради новизны, пошлое трюкачество. Вроде сикстинской мадонны в кедах или роденовского мыслителя на унитазе. Такова хастл-интерпретация «Щелкунчика» у Вербрюггена (Большой театр Женевы).

* * *

Когда буржуазные искусствоведы начинают говорить о советском искусстве они, даже признавая его достоинства, всячески подчеркивают, что так называемый социалистический реализм был далек от изображения действительности как она есть, что это был, скорее, образ неосуществимой мечты, коммунистическая пропаганда... Им и в голову не приходит, что подобная постановка вопроса и есть самая что ни на есть буржуазная пропаганда, далекая от честного обращения с предметом.

Идеал реалистического искусства для буржуазного художника (и критика) XX века — грубый натурализм, чернуха. Под предлогом точного воспроизведения окружающего мира, нам подсовывают вполне определенное отношение к нему: ни в коем случае не пытаться отыскать в грязи светлые черты — и тем более не мечтать о новом, чистом мире. Дескать, давайте признаем, что все вокруг мерзко и противно, неразумно, бессмысленно и безнадежно — но это наш удел, и ничего другого человечеству не дано.

Но в грязи искусства нет. Призывы гнить в дерьме, навязывание тупой покорности — какая уж тут рефлексия! Искусство, собственно, и начинается там, где мы вдруг вырвались за рамки обыденности — и теперь всем позволено мечтать и стремиться к совершенству. Ничего

подобного в современном буржуазном искусстве не наблюдается — за очень редкими исключениями, которые лишь подчеркивают всеобщую бездуховность.

Коммунисты открыто говорили о партийности искусства — и пытались освободить от капиталистического гнета народный дух, а не только рабочие руки. Но за словом потеряли суть: дело не в том, чтобы говорить от имени другой партии, — надо уничтожить всякое деление людей на противостоящие друг другу группировки. Партийность — изначально буржуазное понятие. Подлинное искусство выше этого — оно не беспартийно, но и не партийно, — оно антипартийно!

Если выбирать между советской и буржуазной пропагандой — лучше уж мечтать о несбыточном, чем быть без мечты. Когда в СССР, в начале 1970-х, социалистический реализм уступил дорогу якобы глубокому психологизму — это начало конца, разложение искусства, поставленного на службу капиталу.

* * *

Поэтическая логика сильнее убеждений. Автор не властен над своими творениями — они его ведут, а не наоборот. Потому что искусство делает не единичный человек, а общество в целом — лишь используя чьи то руки и головы для общекультурных дел.

* * *

Когда искусство становится полноценным языком, оно перестает всего лишь нравиться (или не нравиться) — и начинает с нами общаться. А общение далеко не всегда стремится к повторению. Человеку разумному незачем воспроизводить мгновение (впечатление) много раз. Переспрашивают — когда невнятно. Но как только мы чего-то достигли, начинается работа души, самостоятельное развитие. Если искусство не будит этой духовности — оно не совсем искусство.

Прослушав девятую симфонию Бетховена (или посмотрев балет Ван Манена) один раз, я вовсе не стремлюсь к повторению опыта, не буду слушать (или смотреть) это снова и снова, — но оно останется во мне, чем бы я ни занимался. Точно также, можно прочесть книгу по квантовой механике (или гениальную поэму) — и возвращаться к ней лишь ради конкретной формулы, или при необходимости пересмотра основ.

Остановленное мгновение — труп.

* * *

Обыватель испокон веков был склонен отождествлять произведение искусства с его материальной оболочкой. Чтобы пощупать, отнести на базар и продать. Живопись — холст в рамке; музыка — выписанные ноты или звукозапись; про скульптуру и говорить нечего. Поэзия в таком понимании сводится к исписанной бумаге — желательно в виде официально изданных книг. Даже если ухватиться особо не за что, все равно ищем вещное, хотя бы теоретически осязаемое. Пусть даже не напечатанная, музыка представляется последовательностью нот; стихи — конкретное стихотворение; танец — определенная хореография...

Как всегда, под первобытность подведена солидная академическая база: буржуазные философы пытаются убедить народ, что нет ничего кроме текста, и что все только в нем и выводится из него.

Но текст — лишь видимость, намек. Чтобы это стало произведением искусства, надо, чтобы кто-то намекнул — а кто-то понял. Искусство за текстом, вне текста. Одна и та же вещь может или представлять собой произведение искусства, или найти себе сугубо бытовое применение. Разумеется, когда человечество дорастет до подлинной духовности, избавится от любых форм эксплуатации, от базарной возни, от разделения труда, — тогда искусство вольется в быт, и вещи станут одухотворенными. Но тогда исчезнет и обывательское отношение к искусству как разновидности ремесла.

Возможность «перевоплощения», воспроизведения художественного произведения в другом материале, — наглядное указание на особую природу искусства, на его вторичное, надстроечное, рефлексивное бытие. Рефлексия не может ни во что не воплощаться — но она не сводится ни к единичному воплощению, ни даже ко всей совокупности воплощений. Это разные уровни иерархии мира.

Например, поэт и прозаик могут использовать одни и те же языковые средства — но в контексте разных искусств они приобретают различный смысл. Одна и та же фраза может быть воспринята и как афоризм (разновидность художественной прозы), и как моностих; при всей тождественности формы, содержание (и культурное влияние) оказывается различным.

* * *

Абстрактная живопись может использовать композиции абстрактных форм — но не любая такая композиция будет живописью, даже если она вызывает в человеке определенное настроение и обнаруживает внутреннюю логику. Активность форм в быту — это дизайн, другое искусство. Украшением интерьера (или ландшафта) может стать и то, что никак не дотягивает до уровня живописи, и наоборот, есть живопись, которая не вписывается ни в какой интерьер.

Различие — по смыслу. Дизайн, как бы ни был он интересен сам по себе, всегда остается лишь фоном деятельности, ее условием и катализатором, — но он не предполагает чего-то определенного, никуда не зовет. Искусство живописи — это особая деятельность, и ее продукт несет вполне определенный идейный заряд, заставляет человека отвлечься от других дел и заняться духовным производством, обратить внимание на какие-то стороны бытия.

* * *

«Большая fuga» Люсинды Чайлдс (*Lucinda Childs*) — работа безусловно талантливая и очень балетная, в лучшем смысле слова. Шаг в правильном направлении. Но полным успехом это назвать все-таки нельзя. Как минимум по трем причинам.

Бережное отношение к музыке — это замечательно. Однако всему есть мера. Когда танец становится тенью музыки, ее рабом, — так не годится. Особенно, если речь идет о фуге. Надо не изображать музыку — и выражать что-то свое, дополнять собственно музыкальную ткань. Когда танцоры пытаются во что бы то ни стало синхронизировать движение с музыкой, это глупо и суетливо. И танцу не хватает красоты, и музыку он опошляет. Паузы и тянучки в музыке для того и сделаны, чтобы по максимуму их отанцевать! А тут стоят все и ждут — когда дернут за веревочку... Наоборот, быстрые пассажи в музыке требуют спокойного и весомого танца, чтобы вся эта беглость не повисала в хореографическом вакууме с мельканием виртуальных пар.

В связи с этим — о выразительности. Балет становится балетом только тогда, когда он подчинен одной главной теме и развивает ее в разных размерностях. Так сказать, обобщенная сюжетность: даже если зритель не может ясно понять, о чем речь, он прекрасно чувствует присутствие стежня, и это дает опору восприятию. Коли не хватает целостности — самое замечательное танцевание остается не более чем физическим упражнением, гимнастикой, а вовсе не танцем, и уж тем более не балетным танцем. У Люсинды Чайлдс много ярких находок в пластике, в движении линий. Но зачем? Пластическое решение не придумывается абстрактно, от фонаря — оно вытекает из художественной идеи, оно предельно предметно. Например, повторение каких-то элементов вовсе не связано с повторами в музыке — оно выражает что-то по жизни.

Это позволило бы справиться с самой, пожалуй, трудной проблемой: поиск языка. Чтобы танец стал искусством, различные его составляющие должны сложиться в целостность особого рода, естественно сочетаться друг с другом. Иначе — только трюкачество. Недопониманием этого момента страдает современное искусство в целом, и «Большая fuga» — далеко не худшее из того, что приходилось видеть. Поскольку балет нацелен на визуальное восприятие, полезно

представление об иерархии графических шкал, в которых наборы возможных углов устроены подобно музыкальным звукорядам разных типов: от систематического противопоставления тонов до многоступенчатых темперированных строев. Поскольку же эта наука почти никому пока не известна — остается угадывать на ощупь, по интуиции... Можно лишь удивляться как хорошо она работает у настоящих художников! Но лишь на фоне грубых, невооруженному глазу заметных ляпов. Будем думать, что когда-нибудь мир перестанет танцевать по грязи.

* * *

У художника не может быть «своего» языка. В том-то и суть, чтобы говорить с другими на том языке, который нужен и понятен им — а не самообожающему творцу. Для себя — развлекайтесь сколько угодно. Это всего лишь подготовка к искусству, черновая работа, которую предстоит снять в художественном продукте.

* * *

И у великих не без глюков. В знаменитом ван-маненовском «Адажио», например, неклассические ступни никак не мотивированы музыкой (или художественной идеей). Грешит он и ступором в паузах: в норме танец не останавливается с остановкой музыки (паузы и ферматы); любые каденции должны быть художественно оправданными.

* * *

Лицо — такой же инструмент в балете, как и тело. Танцор не только разворачивает какую-то геометрию, танец не игра линий, не динамика объемов. Главное тут — человек, который дышит движением, и учит дышать зрителя. Каждый танцор — личность. Независимо от рангов. Если на сцене я вижу скучное, пустое лицо — это недоработка постановщика, грубый брак. Наоборот — то же самое: когда в ансамблевой игре каждый начинает утрированно выражать себя, общее дело развалится. Но такое «перетягивание одеяла» никак не делает исполнителя личностью: это по-животному, дико. А разум — для того, чтобы стали возможны общие цели.

* * *

Бетховен называл 33 вариации на вальс Диабелли «мусорными» — сочиненная дилетантом тема его шокировала своей пошлостью. Но бывало ли иначе в искусстве? Любой шедевр не из пустоты — это своеобразная переработка культурного фона эпохи. Казалось бы, что может быть пошлее религии? И однако же сотни великих творений выросли из религиозных тем. Протестантский хорал — верх дилетантизма; но это исток творчества Баха. Народные песни бесконечно примитивны — но сколько композиторов (включая Бетховена) черпали из них вдохновение? Пьесы Шекспира — всего лишь вариации на ходовые темы. Многие стихи Пушкина — переработка чужих мотивов. То же самое и в живописи, и в драме, и в балете...

То, что мастера воспринимают как вульгарность, — признак развитой рефлексии, когда путь от синкретизма к искусству, потом к науке, потом к философии и, наконец, к практике уже пройден, и чьи-то озарения продолжают жить в превращенной форме, в качестве естественного состояния умов — питательной среды и опоры для новых открытий.

* * *

Политическая ангажированность музыки Чайковского — ни для кого не секрет. Порадеть за судьбы польских родичей он не преминет. В этом плане «Спящая красавица» — просто лубок: сватали девицу за разных европейских принцев — да тут подросла злыдня Россия. Только сиреневая фея (прозрачный намек на папский двор) спасает несчастную: оккупация

россиянами — тяжкий сон, и надо ждать спасения от светлого принца (непреренно той же, единственно истинной римско-католической веры). Кто в качестве спасителя? Может быть, надежды на возрождение имперской Австрии? Вряд ли мог Петр Ильич всерьез вообразить, что через несколько десятилетий государственность Польши станет разменной картой в политике США, которым дела нет до заповедей Христа, в какой угодно интерпретации...

* * *

«Карнавальная ночь» — подленький фильм. Это знак поворота от идеалов коммунизма к буржуазной культуре. Вместо поисков путей в будущее — вульгарные увеселения. Вместо честного и прямого заявления об идейной позиции — пошлая сатира, при малейшей опасности готовая юркнуть в подворотню. Снято в лучших традициях промывания мозгов: гниль в конфетной упаковке. Так начиналось в СССР искусство декаданса, струя душещипательных сюжетиков, гипертрофирующих якобы гуманность и душевность — а на деле подменяющих собственно человеческое, всеобщее в людях мелкими страстишками, животной бытовухой. Остановить строительство нового общества — главная идея шестидесятников. Переключить внимание с обустройства Вселенной на обустройство личного (= мещанского, буржуазного) быта. Перевести стрелки — чтобы бронепоезд увяз в болоте.

Ну что ж, им это удалось. Не без помощи из-за бугра — но прежде всего в силу распада коммунистической идеологии внутри страны и, как следствие, неспособности властей что-либо противопоставить атакующему мракобесию. Включая религию.

Сейчас репертуар 1960-х и 1970х считается классикой советского кинематографа, его вершиной... Но это не советское — совковое кино. Разумеется, талантливо; конечно же, увлекает. Иначе оно и не сделало бы свое грязное дело, не годилось бы для подрывной работы. Что-то из того времени останется надолго: в буржуазном искусстве свои вершины. Но оправдания подлости нет.

* * *

С искусством надо общаться буднично. Нельзя приобщаться к нему набегам. В него надо вращать, и вырастать из него. Искусство должно быть вокруг и внутри. Тем более важно не ополнить, не угождать миру — а порождать миры.

* * *

Сейчас любят поболтать про «ритуальную сущность танца», и кое-кто из постановщиков не прочь спекулировать на религиозных заказах. Попы всех времен и народов подгребают под себя любые стороны культуры — но если вор украл у художника скрипку, она от этого не станет воровской. Ритмическое движение под музыку знакомо всем. Но собственно танцем это действие становится лишь тогда, когда оно выходит за рамки ритуала, начинает выражать нечто помимо сегодняшних страхов и забот — устремляется в будущее. Коллективные конвульсии под чужую дудку — не для искусства. Точно так же, и музыка — вне религиозности, и живопись — выше поповских сюжетов (например, Рублев интересен именно тем, как он преодолевает каноны иконописи).

* * *

Джон Кейдж подчеркивал роль случайности при написании музыки и преподносил публике свой творческий метод как порождение случайных последовательностей (в том числе с использованием технических средств). Но отбирал-то он «правильные» комбинации из тысяч возможных вариантов отнюдь не случайно! И его музыка, какой бы странной она ни казалась поверхностному слушателю, — вовсе не какофония, в ней смысл и развитие. Композитор не просто Tonmeister (хотя стать подлинным художником может и звукорежиссер!), даже когда

вместо музыкальных тонов он пользуется (естественными или искусственными) шумами. Речь идет не о шумовом оформлении — а о выстраивании немusикальных звуков в целостный образ, который может жить сам по себе, не нуждается в «расшифровке», — а наоборот, становится отправной точкой и основой самых разных интерпретаций, в любых областях. Да, это не музыка в собственном смысле слова — это особый род искусства, «фоника». Но одно от другого не отделено непроходимой стеной: разные искусства переплетаются и обогащают друг друга.

* * *

Hervé Koubi, *Ce que la jour doit à la nuit*

Это может быть осмысленно, и даже очень драматично.

Но не надо называть это балетом.

Это другое искусство — миманс.

* * *

Балет-пантомима, акробатика, цирк...

Что угодно — только не танец.

Почему? Да потому что танцоров делают всего лишь инструментами. И демонстрируют виртуозное владение. А они люди, и должны жить на сцене по-человечески, осмысленно.

Танец полон смысла, это меньше всего техническое упражнение. Точно так же, музыка для фортепиано — не только молоточки по струнам: важно, что за этим стоит.

* * *

Музыка для церкви — это не музыка. Как и любое «творчество» на заказ.

Искусство — для себя, из жизни.

Когда художник забывает о богах — он творит.

* * *

Абстракция абстракции рознь. Одно дело — когда мы сознательно отвлекаемся от каких-то сторон действительности ради возможности выпукло представить самое важное для нас (для человечества) на данный момент, на каком-то историческом этапе. И совсем другое — когда мы хотим спрятаться от реальности, отказываемся жить и творить. Абстракция в искусстве — это именно *художественный* прием, не бессмыслица — а утверждение смыслов, — которые вне творца, и потому искусство не сводится к одним лишь формам.

Классический балет восходит к народному танцу, а народный танец — своеобразное отражение повседневной (и прежде всего трудовой) деятельности. Может показаться, что такой театр проще, доступнее неискушенному зрителю. Однако доступность зачастую оборачивается легковесностью, примитивностью, забавой — вместо коллективного освоения каких-то важных сторон человеческого бытия. Например, балет «Щелкунчик» у некоторых хореографов превращается в последовательность жанровых сцен, в красочную сказку, и его духовная составляющая стремится к нулю. Такие погрешности — для самых недоразвитых; они не вовлекают человека в искусство, с отвлекают от него. Точно так же как слишком уж популярные рассказы о науке опошляют саму идею научного познания.

Другая крайность — нарочитый отказ от классики, глупое кривляние на сцене, физические упражнения ни для чего. Танцоры великолепно владеют телом — ну и что? какой нам в этом прок?

Но встречаются среди абстракционистов и настоящие художники. Абстракция может оставаться танцем, и возможен балет, сколь угодно далекий от классического. Взять хотя бы *Summerspace* (Merce Cunningham): с одной стороны, традиционной балетностью и не пахнет —

однако воспринимается это именно как балет, и в чем-то очень даже романтический... Можно спорить об удачности отдельных сцен — но есть живой танец, хотя и в особой манере, подчеркивающей графичность как основу танцевального искусства: не размазня, не хаос пластики — а логичный переход от одного к другому. У того же автора есть еще менее классичная пьеса *Exchange* (намеренно следующая технологиям Кейджа): но и здесь зрителя не покидает чувство внутренней логичности, целостности; не акробатика под звук — а именно танцевальное движение.

* * *

Реализм в искусстве — не ради самого себя. Это всего лишь художественный метод. Если метод позволяет добиться поставленной художественной цели — он будет осмысленным и уместным. Если он вместо искусства порождает пошлую поделку — нет ему прощения.

Точно так же, любой другой метод вполне приемлем, пока его использование остается в рамках искусства. По сути дела, споры о методе — преувеличивают роль материала. Никакой материал, будь он сколь угодно жизненным, не избавляет художника от забот о форме, соответствующей этому материалу в контексте определенного содержания. Мы знаем, что из вполне достоверных фактов можно состряпать сколь угодно гнусную ложь; этим занимается наука статистика. Реалистическое искусство на том же пути запросто перерастает в подлую чернуху, упоение гнусностями бытия, — тогда как абстракция может стать формой протеста, отрицания, неприятия... Никакая абстракция не подскажет путь к разумности; но, точно так же, реалистическое искусство отнюдь не поиск идеала — его задача поставить проблему, а не решить.

* * *

Anne Teresa De Keersmaeker, вне всяких сомнений, выдающаяся фигура в современной хореографии. Идей у нее много, смелости взяться за не самую простую музыку — тоже хоть отбавляй... И самое главное, во всем этом есть-таки нечто от балета (чего не скажешь о кое-ком из ее коллег). Чтобы это стало настоящим искусством, не хватает одного: универсальности.

Подлинное искусство вбирает в себя весь мир, оно не делит людей на расы и касты, для него все стороны человека сознательного и самосознающего одинаково равноценны. Конечно, в каждом конкретном творении художник подчиняет одно другому, ищет свою тему. Иначе все станет одинаково пошлым. Но чрезмерное выпячивание одного в ущерб другому — тоже не для искусства: всякое различие в нем осмысленно лишь в той мере, в которой оно проникнуто идеей единства.

В поэзии есть такое понятие: женские стихи. Постановки Keersmaeker — это женский балет. Соответственно, не совсем стихи — и не совсем балет. Точно так же, как хороший человек — уже в чем-то не человек.

Да, это интересно, иногда забавно, душевно, или пронзительно... И безусловно необходимо для полноты человеческой культуры. Но лишь как дополнение к чему-то другому, главному и бескомпромиссному, — где ни женщин, ни мужчин уже нет.

* * *

Буржуазная эстетика преподносит балаган, господствующий в искусстве конца XX — начала XXI века, как принципиально новое направление, переворот в искусстве: вместо отображения действительности (включая интеллигентское самокопание) — мы стремимся нечто произвести, сотворить, осуществить... По-ученому, это называется перформативность. Иногда сюда припутывают и Маркса, с его призывом преобразовать мир, взамен традиционно абстрактного философствования.

Неувязка тут в неправомочном отождествлении действия с деятельностью, когда цель действия автоматически становится мотивом — так что действие, якобы, придает смысл

самому себе, и всякая деятельность, следовательно, есть только действие. С точки зрения идеологии, тут неуклюжая попытка скрыть истинные мотивы обуржуазившихся «творцов»: корысть, конкуренция, классовая борьба. По форме — спонтанность вместо естественности, нелепость вместо оригинальности, абсурд вместо метафоры, конвульсии вместо эмоций, каприз вместо судьбы. По сути — выражение неприкаянности творца в капиталистических джунглях, неумение выбраться из гнилого болота, куда власть имущие умело загоняют всякую свежую идею, дабы не зародить в народе надежду стать чем-то выше подъяремного скота. Когда по-настоящему изменить ничего нельзя, когда мир отвечает на любые призывы равнодушным молчанием, — что остается? Есть голос — но вокруг пустота. Есть силушка — упереться не во что. Мог бы биться о стену — а стены нет. Первый позыв — любой ценой обратить на себя внимание, сделать материю плотней. Ответный ход капитала: искусность торгуется на рынке по хорошим ставкам — а искусства нам не надо. Покупают глупые выходки — но никто не купится на глубину. В итоге слово «перформанс» перестает означать яркую театральность, и на русский язык переводится как «выпендрей». Трюкачество — самоцель, а эксгибиционизм — массовый психоз.

* * *

Художник не может быть ученым или философом. Как только образ стал понятием или категорией — искусству конец. Тем более важно не замыкаться на собственное творчество, искать вечное в преходящем — и тем самым преходящее делать моментом вечности. Явление искусства — не бессмыслица, но осмысление — вне искусства: образ — не икона, правда — не должна оправдываться.

* * *

Искусство — общественное явление, оно не существует без общения. Невозможно творить в одиночку. Автору нужен читатель, актеру — зритель, музыканту — слушатель... Только в переплетении разных индивидуальностей возможно рождение единства.

Искусство объективно — это культурное явление, а не прихоть творца. Можно всю жизнь писать стихи, довести их до высочайшего совершенства, — и даже снискать благосклонность критики и собрать коллекцию наград, — это не поэзия, пока она ни для кого, пока некому повторить и пересоздать слово для себя. Напротив, истинным поэтом может быть тот, кто пишет «в стол», без оглядки на мнения случайных читателей (включая профессионалов): ему достаточно глубокого убеждения в собственной правоте, в единственности пути.

Пока стихи не нашли своего читателя, это еще не поэзия. Они могут найти его много лет спустя — и станут искусством. Не найдут — значит, не судьба. Что-то не так либо с творением, либо с обществом, которое так и не сумело до него дорасти. Некогда востребованное могло уйти — и в нем искусства больше нет. Мы восторгаемся былыми шедеврами — но для нас они мертвы, это всего лишь памятник. Отстраненный, застывший — факт. Некоторые авторы сразу превращаются в памятники: их искусство не имеет будущего.

Не требуется непосредственного знакомства с искусством, чтобы оказаться его «целевой аудиторией». Если я не прочел ни одного стихотворения, и вообще не знаю о существовании какого-то поэта, — он все равно писал для меня, и я его благодарный читатель. Искусство передается от человека к человеку не напрямую, не в личном контакте, а через участие в культурном процессе. Живое знакомство — лишь один из путей, далеко не всегда ближайший. Например, родственники и друзья поэта (ученого, философа) могут не разделять его увлечений, и даже активно им противодействовать. Но волны бегут во все стороны, интерферируют с другими волнами, — и создается единый фон, море, в котором плавает публика, не особо задумываясь о происхождении отдельных струй. Великие поэты — часть пейзажа: высокая волна состоит из того же материала, что и все остальные; лишь стечение обстоятельств, общественный резонанс, выводит кого-то в знаменитости. Для искусства все равны. Труднее плыть по высокой волне — и опаснее. Кто умеет — либо ценители, либо трюкачи.

* * *

Как и любое искусство, танец — единство изобразительности и выразительности. Чтобы это стало искусством, эти две стороны должны перетекать одна в другую, следовать одна из другой. За образом — идея, в формулах — красота. Даже если в балете нет сюжета как такового — есть история идеи, и надо показать (рассказать) эту историю. Но только лишь рассказа недостаточно: в искусстве мы не только развлекаемся, но и трудимся, создаем миры. Сюжетный балет склонен гипертрофировать изобразительность, разжевывать происходящее для недостаточно разумного зрителя. В таком действе больше игры, чем танца, — и называть это балетом уже как-то не хочется: скорее, дивертисмент, в духе средневековых мистерий... Даже в спектаклях для детей недопустима игра ради игры.

Парадоксальным образом, чем абстрактнее хореография, тем меньше в ней собственно абстракции, обобщения, идеи. Мы не отвлекаемся от деталей бытия, а наоборот, подменяем одно бытие другим, жизнь — всего лишь танцеванием; в итоге все сводится к чистому изображению, к пустой демонстрации техники, комбинаторных навыков или физиологических возможностей.

<http://unism.pjwb.org>

<http://unism.pjwb.net>

<http://unism.narod.ru>