

МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1984

ВЛАДИМИР СОЛОУХИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ



МОСКВА
• ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА •
1984

013 833 - 3 учена

ВЛАДИМИР СОЛОУХИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ
ТРЕТИЙ

ПИСЬМА ИЗ РУССКОГО
МУЗЕЯ

●
ЧЕРНЫЕ ДОСКИ

●
ВРЕМЯ СОБИРАТЬ
КАМНИ



2

013 834



МОСКВА
• ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА •
1984

Оформление художника
Д. ШИМИЛИСА

С $\frac{4702010200-126}{028(01)-84}$ подписное

© Состав. Оформление. Издательство
«Художественная литература». 1984 г.

ПИСЬМА
ИЗ РУССКОГО
МУЗЕЯ



Помнится, уезжая в Ленинград, я обещал вам писать письма, и помнится, вы немало удивились этому. Что за причуда: в двадцатом веке из Ленинграда в Москву — письма! Как будто нет телеграфа и телефона. Как будто нельзя за пять минут (теперь это делается за пять минут) соединиться с Москвой и поговорить, и узнать все новости, и рассказать, что нового у тебя.

Были, были, конечно, и «Письма из Италии», и «Письма из далека», и «Письма русского путешественника». Только представьте себе: человек проехал из России в Париж и написал два тома писем! Тогда как во время современного перелета Москва — Париж пассажир едва успевает сочинить телеграмму о благополучном отлете и благополучном приземлении. Два эти, сами по себе совершенно разные события — покинуть родную землю и ступить на землю Франции, — каждое из которых должно бы явиться самостоятельным грандиозным событием, сливаются в два-три общих слова телеграфного текста: «Долетел благополучно». Откуда же взяться двум томам? Два слова вместо двух томов — вот ритм, вот темп, вот, если хотите, — стиль двадцатого века.

Видно, уж прошло то время, когда в письмах содержались целые философские трактаты. Да и то сказать, ну ладно, если бы заехал куда-нибудь подальше, ну ладно, если бы заехал на год, на два, а то и всего-то — пятнадцать дней. Да успеешь ли за пятнадцать дней написать хотя бы два письма? Устоишь ли от соблазна, сев за неудобный для писания гостиничный столик, не коситься глазом на телефон, не потянуться к нему рукой, не набрать нужный номер? Поговорив по телефону, отведя душу, смешно садиться за письма.

Кстати о гостиничных столиках. Не приходилось ли вам замечать, что в старых гостиницах (я не говорю, что они лучше новых во всех других отношениях) едва ли не главным предметом в номере являлся письменный стол? Даже и зеленое сукно, даже и чернильный прибор на столе. Так и видишь, что человек оглядится с дороги, разложит вещи, умоется, сядет к столу, чтобы написать письмо либо записать для себя кое-какие мыслишки. Устроители гостиниц исходили из того, что каждому постояльцу нужно посидеть за письменным столом, что ему свойственно за ним сидеть и что без хорошего стола человеку обойтись трудно.

Исчезновение чернильных приборов понятно и оправдано. Предполагается, что у каждого человека теперь имеется автоматическое перо. Со временем и сами письменные столы становились все меньше и неприметнее, они превратились вот именно в столики, они отмирают, как у животного вида атрофируется какой-нибудь орган, в котором животное перестало нуждаться. Недавно в одном большом европейском городе, в гостинице, оборудованной по последнему слову техники и моды нашего века, в совершенно современной, многоэтажной полустеклянной гостинице я огляделся в отведенном мне, кстати сказать, недешевом номере и вовсе не обнаружил никакого стола. Откидывается от стенки полочка с зеркалом и ящичками явно для дамских туалетных принадлежностей: пудры, кремов, ресничной туши и прочих вещей. Стола же нет как нет. Так и видишь, что люди оглянутся с дороги, разберут вещи и... устроители гостиницы исходили, видимо, из того, что самой нужной, самой привлекательной принадлежностью номера должна быть, увы, кровать.

Да и выберешь ли в современном городе время, чтобы сесть в раздумчивости и некоторое время никуда не спешить, не суетиться душой и посидеть не на краешке стула, а спокойно, основательно, отключившись от всеобщей, все более завихряющейся, все более убыстряющейся суеты.

Принято считать, что телеграф, телефон, поездка, автомобиль и лайнеры призваны экономить человеку его драгоценное время, высвободить досуг, который можно употребить для развития своих духовных способностей. Но произошел удивительный парадокс. Можем ли мы, положив руку на сердце, сказать, что времени у каждого из нас, пользующегося услугами техники, больше, чем его было у людей дотелефонной, дотелеграфной, доавиационной поры? Да

боже мой! У каждого, кто жил тогда в относительном достатке (а мы все живем теперь в относительном достатке), времени было во много раз больше, хотя каждый тратил тогда на дорогу из города в город неделю, а то и месяц вместо наших двух-трех часов.

Говорят, не хватало времени Микеланджело или Бальзаку. Но ведь им потому его и не хватало, что в сутках только двадцать четыре часа, а в жизни всего лишь шестьдесят или семьдесят лет. Мы же, дай нам волю, просуетимся и сорок восемь часов в одни сутки, будем порхать как заведенные из города в город, с материка на материк и все не выберем часу, чтобы успокоиться и сделать что-нибудь неторопливое, основательное, в духе нормальной человеческой природы.

Техника сделала могущественными каждое государство в целом и человечество в целом. По огневой уничтожающей и всевозможной мощи Америка двадцатого века не то, что та же Америка девятнадцатого, и человечество, если пришлось бы отбиваться, ну хоть от марсиан, встретило бы их не так, как два или три века назад. Но вот вопрос, сделала ли техника более могучим просто человека, одного человека, человека как такового? Могуч был библейский Моисей, выведший свой народ из чужой земли, могуча была Жанна д'Арк, могучи были Гарибальди и Рафаэль, Спартак и Шекспир, Бетховен и Петефи, Лермонтов и Толстой. Да мало ли... Открыватели новых земель, первые полярные путешественники, великие ваятели, живописцы и поэты, гиганты мысли и духа, подвижники идеи. Можем ли мы сказать, что весь наш технический прогресс сделал человека более могучим именно с этой единственной правильной точки зрения? Конечно, мощные орудия и приспособления... Но ведь и духовное ничтожество, трусишка может дернуть за нужный рычажок или нажать нужную кнопку. Пожалуй, трусишка-то и дернет в первую очередь.

Да, все вместе, обладающие современной техникой, мы мощнее. Мы слышим и видим на тысячи километров, наши руки чудовищно удлинены. Мы можем ударить кого-нибудь даже и на другом материке. Руку с фотоаппаратом мы дотянули уже до Луны. Но это все — мы. Когда же «ты» останешься наедине с самим с собой без радиоактивных и химических реакций, без атомных подводных лодок и даже без скафандра — просто один, можешь ли ты сказать про себя, что ты с признаками раннего артериосклероза и камней в левой почке (про дух я уж не говорю), что ты

могущественнее всех своих предшественников по планете Земля?

Человечество коллективно может завоевать Луну либо антивещество, но все равно за письменный стол человек садится в отдельности. Вот примерно о чем подумал я, когда в ультрасовременной гостинице большого европейского города, в отдельном недешевом номере не оказалось обыкновенного — четыре ножки и доска — письменного стола.

В гостинице «Европейской», откуда я теперь пишу, слава богу, нашелся столик. К сожалению, я должен прервать письмо, потому что у меня билет в кино. Или, пожалуй, знаете что: лучше я на этом первое письмо и закончу. Я, правда, обещал вам рассказывать свои впечатления о Русском музее, но дело в том, что я еще не дошел до него. Я и на самом деле еще не успел побывать в Михайловском дворце. Свои задуманные походы туда я начну, вероятно, завтра. Пока же стараюсь выполнить вторую часть обещаний — каждый день по письму.

2

...Ну вот, сажусь за свой ежедневный урок.

О, гравюрная красота Ленинграда! Было сказано русским поэтом про столицу Франции: «В дождь Париж расцветает, как серая роза».

Ленинград невозможно было бы сравнить ни с каким, даже самым суровым цветком, если только бывают суровые, сумрачные цветы. В Париже больше естественности и стихийности, свойственной природе. В Ленинграде больше от соразмерного человеческого творчества. Он весь как продуманное стройное произведение искусства. В него вживаешься, как в хороший роман, который хочется перечитывать снова и снова, хотя точно знаешь, что делают герои и даже на которой странице происходит то или иное событие. «Люблю тебя, Петра творенье...» Не бойтесь, я не буду повторять всех известных каждому школьнику слов о творении Петра. Но вы, зная мой характер и мои, ну, что ли, архитектурные привязанности, удивитесь; если я тотчас и безоговорочно отдам Ленинграду предпочтение перед Москвой.

Казалось бы (благодаря архитектурным привязанностям), я должен любить Москву несравненно больше.

Казалось бы, она должна быть ближе сердцу каждого русского вообще. Да и неудобно, казалось бы, давнишнему москвичу не иметь хоть самого простенького патриотизма. И тем не менее. Постараюсь в нескольких словах оправдать свое удивляющее вас заявление.

Дело в том, что у Ленинграда есть, сохранилось до сих пор свое лицо, своя ярко выраженная индивидуальность. Есть смысл ехать из других городов: из Буданешта, Парижа, Кельна, Тбилиси, Самарканда, Венеции или Рима, есть смысл ехать из этих городов на берега Невы, в Ленинград. И есть награда: увидишь город, не похожий ни на один из городов, построенных на Земле.

Вот так раз! А Москва? Слышу я ваши нетерпеливые возражения. Неужели Москва не своеобразна? Откуда же знаменитые слова Пушкина: «Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось!» Откуда же не менее знаменитые слова Лермонтова: «Москва, Москва!.. люблю тебя, как сын, как русский — сильно, пламенно и нежно!» Почему же именно при виде Москвы с Воробьевых гор просветлели в юношеском восторге два замечательных русских человека, Герцен и Огарев, и дали клятву посвятить свои жизни служению Родине? И все это перед раскинувшейся панорамой Москвы. Можно представить себе ту герценовских времен панораму. Сохранились и гравюры, дающие хоть некоторое представление о тогдашней Москве. Гравюры — не живой, не всамделишный город, но все-таки...

Вам, наверно, не раз приходилось видеть иллюстрации разных художников к сказке о царе Салтане. Именно ту картинку, где изображается город, чудесным образом возникший за одну ночь на пустынном и каменистом острове. Говорят, Москва, если смотреть издали на утренней морозной заре или в золотистых летних сумерках, вся была как этот сказочный златоглавый и островерхий град.

Вы, конечно, любовались Московским Кремлем из-за Москвы-реки. Говорят, вся Москва была по главному, архитектурному звучанию как этот уцелевший пока, хотя и не в полной мере, Московский Кремль.

Напрягите воображение, представьте себе ту самую герценовскую панораму с Воробьевых гор. Сотни островерхих шатров, розовеющих на заре, сотни золотых куполов, отражающих в себе тихое сияние неба. Нет, Москва имела свое, еще более ярко выраженное, чем Ленинград,

лицо. Более того, Москва была самым оригинальным, уникальным городом на Земле.

Может нравиться или не нравится купольная золотая верхняя архитектура, как может нравиться или не нравиться, допустим, архитектура древнего Самарканда. Но второго Самарканда больше нет нигде на земле. Он уникален. Не было и второй Москвы.

Можно упрекнуть меня в излишнем пристрастии — всякий кулик свое болото хвалит. Что ж, хорошо. Зову постороннего беспристрастного свидетеля. Кнут Гамсун совершил в свое время путешествие по России и написал путевые очерки, нечто вроде пушкинского путешествия в Арзрум. Называется его книга «В сказочной стране». Итак, зову в свидетели прославленного норвежца. «Я побывал в четырех из пяти частей света. Конечно, я путешествовал по ним немного, а в Австралии я и совсем не бывал, но можно все-таки сказать, что мне приходилось ступать на почву всевозможных стран света и что я повидал кое-что; но чего-либо подобного Московскому Кремлю я никогда не видел. Я видел прекрасные города, громадное впечатление произвели на меня Прага и Будапешт; но Москва — это нечто сказочное.

В Москве около четырехсот пятидесяти церквей и часовен, и когда начинают звонить все колокола, то воздух дрожит от множества звуков в этом городе с миллионным населением. С Кремля открывается вид на целое море красоты. Я никогда не представлял себе, что на земле может существовать подобный город: все кругом пестреет красными и золочеными куполами и шпицами. Перед этой массой золота, в соединении с ярким голубым цветом, бледнеет все, о чем я когда-либо мечтал. Мы стоим у памятника Александру Второму и, облокотившись о перила, не отрываем взора от картины, которая раскинулась перед нами. Здесь не до разговора, но глаза наши делаются влажными».

Архитектура Москвы, московский, исторически сложившийся ансамбль создавал определенную атмосферу, настроение, определенным образом воздействовал на сознание, на характер людей, на их и житейское и творческое поведение.

У Виктора Михайловича Васнецова, например, был в биографии переломный момент, когда с не своей, ложной для него дороги — жанра — он резко своротил в область эпоса и сказки, где и нашел свое подлинное лицо, где и стал

художником Васнецовым. Поворот этот произошел во многом под влиянием Москвы. Вот что пишет сам Васнецов Владимиру Стасову: «Решительный и сознательный переход из жанра совершился в Москве златоглавой, конечно. Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда — Кремль, Василий Блаженный заставили меня чуть не плакать, до такой степени это веяло на душу родным, незабвенным».

В этом письме упомянуты только Кремль и Василий Блаженный, но надо ли объяснять, что сами по себе они не создают еще общей архитектурной атмосферы города. Васнецова же поразила именно архитектурная атмосфера Москвы, симфония Москвы, в которой Кремль и Василий Блаженный были чем-то вроде двух вершин. В монографии о Васнецове сказано: «Васнецов, приехав в Москву, почувствовал, что Москва обогащала и утверждала его в творческих замыслах, что силы его идут на подъем». То же пережил по приезду в Москву и Суриков, так же сильно подействовал московский архитектурно-художественный ансамбль и на Репина, и на Поленова. Василий Суриков говорит о Москве: «Я как в Москву приехал, прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись... Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы свидетели». Только они не словами говорят... Памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен — живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги». (Запись Волошина.)

Более спокойно, но не менее твердо говорит о Москве, о ее особом значении А. Н. Островский: «В Москве все русское становится понятнее и дороже. Через Москву волнами вливается в Россию великорусская народная сила».

Итак, «особое значение Москвы». Для того чтобы человеку испортить лицо, вовсе не нужно отрубать голову. Чтобы Самарканд перестал быть Самаркандом, вовсе не нужно сносить весь город, достаточно уничтожить (даже вздрогнулось от такого сочетания слов) несколько удивительных произведений магометанского зодчества эпохи Тамерлана. Этих произведений, этих памятников архитектуры всего лишь несколько. У меня нет под рукой путеводителя, но, право же, их не более десяти. Без этих

десяти сооружений Самарканд как исторический памятник не существует.

С начала тридцатых годов началась реконструкция Москвы. Но еще Владимир Ильич Ленин в беседе с архитектором Жолтовским дал твердое указание (можно найти в соответствующих документах), чтобы при реконструкции Москвы не трогать архитектурных памятников.

Да и не везде была реконструкция. Лучше всего об этом говорит то, что на месте большинства замечательных, удивительных по красоте и бесценных по историческому значению древних памятников архитектуры теперь незастроенное, пустое место. Я хочу злоупотребить вашим терпением и назвать хотя бы некоторые из них.

Перед входом в ГУМ со стороны Никольской улицы (улица 25 Октября) вы замечали, вероятно, никчемную пустую площадку, на которой располагаются обычно продавцы мороженого. Здесь стоял Казанский собор, построенный в 1630 году.

Наверно, вы знаете стоянку автомобилей там, где Столешников переулок выходит на Петровку. На этом месте стояла церковь Рождества в Столешниках XVII века.

На Арбатской площади со стороны метро, где теперь совершенно пустое место, поднималась красивая церковь XVI века.

Напротив Военторга украшала Воздвиженку (проспект Калинина) церковь в стиле южнорусской деревянной архитектуры, построенная в 1709—1728 годах. Кстати, в этой церкви венчался великий русский сатирик Салтыков-Щедрин.

На Гоголевском бульваре, где сейчас дешевенькие фанерные палатки, возвышалась церковь Покрова на Грязах, построенная в 1699 году.

Я продолжу перечень, но более схематично.

Церковь XVI века на углу улицы Кирова и площади Дзержинского. Сломана. Теперь пустое место.

Церковь Флора и Лавра (1651—1657 годы) на улице Кирова, наискосок от почтамта. Сломана. Пустое, захлащенное место.

Церковь XVII—XVIII веков на углу улицы Кирова и улицы Мархлевского. Сломана. Пустое место. Фанерные палатки.

Церковь 1699 года, в которой крестили Лермонтова. У Красных ворот. Сломана. Сквер.

Церковь XVI века — угол Кузнецкого моста и улицы Дзержинского. Сломана. Стоянка автомобилей.

Церковь с шатровой колокольней 1659 года на Арбате против Староконюшенного переулка. Сломана. Пустое место. Трава.

Шатровая колокольня 1685 года на улице Герцена. Сломана. Скверик.

Церковь 1696 года на Покровке. Сломана. Сквер.

Церковь 1688 года на улице Куйбышева. Сломана. Сквер.

Памятников архитектуры в Москве уничтожено более четырехсот, так что я слишком утомил бы вас, если бы взялся за полное доскональное перечисление. Жалко и Сухареву башню, построенную в XVII веке. Проблему объезда ее автомобилями можно было решить по-другому, пожертвовав хотя бы угловыми домами на Колхозной площади (универмаг, хозяйственный магазин, книжный магазин). Жалко и Красные и Триумфальные ворота.

Может быть, вы знаете, что многие уничтоженные памятники были незадолго перед этим (за два, за три года) тщательно и любовно отреставрированы? А знаете ли, что площадь Пушкина украшал древний Страстной монастырь? Сломали. Открылся черно-серый унылый фасад. Этим ли фасадом должны мы гордиться как достопримечательностью Москвы? От его ли созерцания увлажнятся глаза какого-нибудь нового Кнута Гамсуна? Никого не удивит и сквером и кинотеатром «Россия» на месте Страстного монастыря.

Сорок лет строилось на народные деньги, (сбор пожертвований) грандиозное архитектурное сооружение — храм Христа Спасителя. Он строился как памятник знаменитому московскому пожару, как памятник непокорности московской перед сильным врагом, как памятник победы над Наполеоном. Великий русский художник Василий Суриков расписывал его стены и своды. Это было самое высокое и самое величественное здание в Москве. Его было видно с любого конца города. Здание не древнее, но оно организовывало наряду с ансамблем Кремля архитектурный центр нашей столицы. Сломали... Построили плавательный бассейн. Таких бассейнов в одном Будапеште, я думаю, не меньше пятидесяти штук, при том, что не испорчен ни один архитектурный памятник. Кроме того, разрушая старину, всегда обрываем корни.

У дерева каждый корешок, каждый корневой волосок на учете, а уж тем более те корневища, что уходят в глубочайшие водоносные пласты. Как знать, может быть, в момент какой-нибудь великой засухи именно те, казалось бы уже отжившие, корневища подадут наверх, где листья, живую спасительную влагу.

Вспомнив о корнях, расскажу вам об одном протоколе, который посчастливилось прочитать и который меня потряс. Взрывали Симонов монастырь. В монастыре было фамильное захоронение Аксановых и, кроме того, могила поэта Веневитинова. Священная память перед замечательными русскими людьми, и даже перед Аксаковым, конечно, не остановила взрывателей. Однако нашлись энтузиасты, решившие прах Аксакова и Веневитинова перенести на Новодевичье кладбище. Так вот, сохранился протокол. Ну, сначала идут обыкновенные подробности, например:

«7 часов. Приступили к разрытию могил...

12 ч. 40 м. Вскрыт первый гроб. В нем оказались хорошо сохранившиеся кости скелета. Череп наклонен на правую сторону. Руки сложены на груди... На ногах невысокие сапоги, продолговатые, с плоской подошвой и низким каблучком. Все кожаные части сапог хорошо сохранились, но нитки, их соединявшие, сгнили...»

Ну и так далее, и так далее. Протокол как протокол, хотя и это ужасно, конечно. Потрясло же меня другое место из этого протокола. Вот оно:

«При извлечении останков некоторую трудность представляло взятие костей грудной части, так как корень березы, покрывавший всю семейную могилу Аксаковых, пророс через левую часть груди в области сердца».

Вот я и спрашиваю: можно ли было перерубать такой корень, ронять такую березу и взрывать само место вокруг нее?

Ужасная судьба постигла великолепное Садовое кольцо. Представьте себе на месте сегодняшних московских бульваров голый и унылый асфальт во всю их огромную ширину. А теперь представьте себе на месте голого широкого асфальта на Большом Садовом кольце такую же зелень, как на уцелевших бульварах.

Казалось бы, в огромном продыmlенном городе каждое дерево должно содержаться на учете, каждая веточка дорога. И действительно, сажаем сейчас на тротуарах липки, тратим на это много денег, усилий и времени. Но росли ведь готовые вековые деревья. Огромное зеленое

кольцо (Садовое кольцо!) облагораживало Москву: Правда, что при деревьях проезды и справа и слева были бы поуже, как, допустим, на Тверском бульваре либо на Ленинградском проспекте. Но ведь ездят же там автомобили. Кроме того, можно было устроить объездные пути параллельно Садовому кольцу, тогда сохранилось бы самое ценное, что может быть в большом городе — живая зелень.

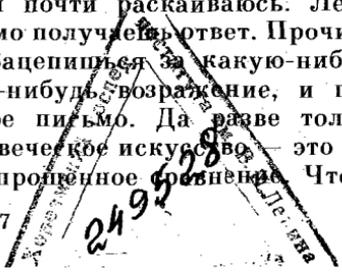
Если говорить строже и точнее — на месте уникально го, пусть немного архаичного, пусть глубоко русского, но тем-то и уникального города Москвы, построен город средневропейского типа, не выделяющийся ничем особенным. Город как город. Даже хороший город. Но не больше того.

В самом деле, давайте проведем нового человека, ну хоть парижанина или будапештца, по улице Горького, по главной улице Москвы. Чем поразит его воображение, какой такой жемчужиной зодчества? Каким таким свидетелем старины? Вот телеграф. Вот гостиница «Минск». Вот дом на углу Тверского бульвара, где кондитерский магазин... Видели парижанин и будапештец подобные дома. Еще и получше. Ничего не говорю. Хорошие, добротные дома, но все же интересны не они, а именно памятники: Кремль, Коломенское, Андронников монастырь...

А Ленинград стоит таким, каким сложился постепенно, исторически. И Невский проспект, и Фонтанка, и Мойка, и Летний сад, и мосты, и набережные Невы, и Стрелка Адмиралтейства, и Дворцовая площадь, и Спас на Крови, и многое-многое другое.

Вот почему я Ленинград люблю теперь гораздо больше Москвы. Да полно, один ли я? Спросите любого человека, впервые увидевшего эти два города. Я спрашивал многих. Все отдают предпочтение Ленинграду. Они отдают легко и беззаботно (что ему, парижанину или будапештцу), я с болью в сердце. С кровавой болью. Но вынужден. Плачу, а отдаю.

...Затеял я эти письма и почти раскаиваюсь. Легко писать, когда на каждое письмо получаешь ответ. Прочитаешь — словно поговоришь. Зацепишься за какую-нибудь реплику в ответе, за какое-нибудь возражение, и глядишь — разбежался на новое письмо. Да разве только письма! Литература, все человеческое искусство — это как игра в теннис, извините за упрощенное объяснение. Чтобы



теннисист хорошо играл, нужна хорошая подача со стороны партнера. Если же спортсмен посылает от себя превосходные мячи, а в ответ ничего не получает, то никакой игры не получится. Играть в теннис одному практически нельзя. Точно так же без ощущения читателя, слушателя, зрителя, без ощущения целого народа, ради которого берется перо или кисть, настоящего искусства быть не может. То же и переписка... Хорошо, что я знаю вас и представляю, как вы реагируете, как вы отвечаете мне про себя на ту или иную закавыку.

Рано или поздно у каждого человека, приехавшего в Ленинград, наступает минута, когда он с Невского проспекта сворачивает на перпендикулярную к проспекту улицу в сторону Русского музея.

Я волнуюсь. Я ведь представляю, что Русский музей это как бы еще и географическое понятие. Это целая страна, в которую можно совершить путешествие, так же как в любую другую страну. И увидишь много удивительного, прекрасного и будешь потом часами рассказывать друзьям и близким. Кроме того, это путешествие во времени. Побываешь и на берегах Иртыша вместе с казаками, покорителями Сибири, и в Заволжском скиту во время торжественного и печального обряда, и в XVIII веке, и даже еще в более ранних, еще более ярких веках.

Опасность же в том, что можно сразу пресытиться или даже отравиться, когда такое количество красоты человеческого духа и мысли сосредоточены в одном месте в такой чрезмерной, чудовищной концентрации.

От Невского проспекта ведет к бывшему Михайловскому дворцу, то есть к Русскому музею, короткая и широкая улица. Она такой длины и такой ширины, чтобы дворец смотрелся как можно выгоднее. Об этом позаботился еще архитектор Карл Иванович Росси, который распланировал и проложил эту улицу. Раньше она называлась по дворцу тоже Михайловской.

Перед дворцом Росси оставил обширную площадь, среди площади разбил партерный сквер.

Сделай архитектор улицу подлиннее — дворец смотрелся бы с Невского мелковато, как в перевернутый бинокль, укороти — не получилось бы нужного фокуса. Но все устроено лучшим образом. Как только дойдешь до поворота и увидишь дворец, невольно потянет свернуть и подойти поближе.

Теперь, пока мы идем к дворцу, я хочу загадать вам

одну загадку: как называется улица, которую специально проложил архитектор Росси, которая ведет теперь к сокровищнице русского искусства и по которой идут к музею сотни и тысячи людей?

Да нет, друзья! Михайловской она называлась раньше. Было бы слишком просто сохранить за ней первоначальное подлинное название.

Опять не угадали. Она и не Россивская, по той простой причине, что улица Росси есть в Ленинграде где-то в другом месте.

Ну почему же вы думаете, что Сурикова? Правда, что Суриков — великий художник. Правда и то, что его картины выставлены в музее и, вероятно, он не раз хаживал по этой улице, но все же, друзья, это было бы несправедливо. С музеем связано много замечательных и великих имен. Боровиковский, Левицкий, Венецианов, Федотов, Васильев, Левитан, Врубель, Антокольский, Нестеров, Репин, Верещагин, Серов, Рерих, Васнецов, Куинджи, Кустодиев, да мало ли... Кому отдать предпочтение? Нужно ли его отдавать? Художников много, а улица одна. Все они вместе составляют и представляют великое искусство. Правильно, что площадь перед дворцом называется Площадью искусств. Все они, славные имена, как бы подразумеваются в названии этой площади.

Но один художник все же выделен и поставлен выше всех. Именем его названа улица, соединяющая Невский проспект с этой самой Площадью искусств. Ну что, сдаетесь? Обычно мои дочери, когда я не умею отгадать их загадку, спрашивают: «Ну что, сдаешься?» Если вы сдаетесь, то я скажу. Улица эта называется улицей Бродского.

Слышу, слышу ваши недоуменные возгласы. Как Бродского? Какого Бродского? Почему? Не того ли самого, известного портретиста тридцатых годов? Ну так, наверно, он жил на этой улице.

Во-первых, мало ли кто где живет. Во-вторых, он на этой улице не жил. В-третьих, на Площади искусств есть квартира-музей художника Бродского (казалось бы, довольно). В-четвертых, это действительно тот самый: «Нарком на лыжной прогулке», портреты иных официальных лиц.

Я не против того, чтобы с официальных лиц писали портреты. Я недоумеваю, почему имя откровенно невыдающегося художника носит одна из центральных улиц Ленинграда?

И вообще, не слишком ли мы торопимся переименовывать все направо и налево без необходимой проверки суровым, беспощадным временем?

М. И. Калинин в 1925 году говорил перед жителями Кимрского уезда: «Я считаю, что совершенно излишне переименовывать уезд моим именем. У нас и так все переименовывается. Я считаю, что старые названия надо сохранять. Быстрые переименования, по вдохновению, ничем не вызываемы, и они бесполезны. Каждое переименование стоит тысячи рублей, на всех картах и планах приходится переименовывать.

Правду говорят, что новая метла всегда чисто метет, но наша власть и так очень много переименовывала. В центре мы стараемся, где только можно, тормозить переименование, и я ручаюсь, что ваше предложение будет безусловно отвергнуто ВЦИК. Кимры — название очень интересное, по-моему, его надо беречь. Трудно сказать, откуда оно, но, мне кажется, его надо сохранить. Кроме того, Калининский уезд уже имеется, если не ошибаюсь, то, кажется, в Белоруссии, волостей — тоже достаточное количество. Поэтому я решительно возражаю. Это нецелесообразно практически, и, наконец, это доказывает нашу чрезмерную спешку, наше неуважение до известной степени к прошлому. Конечно, мы боремся с прошлым, строим новое — это верно, но все, что было ценного в прошлом, — мы должны брать. Вот когда мы умрем и пройдет лет пятьдесят после нашей смерти и наши потомки найдут, что мы совершили что-то заслуживающее внимания, тогда они смогут вынести решение, а мы еще молоды, мы, товарищи, не можем себя оценивать. Слишком самоуверенно думать, что мы заслуживаем переименования места нашим именем» (Архив ИМЛ, ф. 78. оп. I. 1925 г., ед. хр. 156, л. 9).

Вот как говорил М. И. Калинин в 1925 году!

Под непосредственным руководством С. М. Кирова возник большой город на Кольском полуострове в Хибинах. Правильно, что городу присвоили имя этого выдающегося, а впоследствии трагически погибшего человека. Но обязательно ли было еще и Вятку, старинную Вятку лишать ее прекрасного поэтического имени? Мы теперь должны говорить: «Салтыков-Щедрин находился в ссылке в городе Кирове» и всегда вынуждены будем добавлять: «в бывшей Вятке», то есть никуда все равно от этой Вятки не денемся.

А Тверь? А Самара? Ведь это такие же исторические имена, как Псков или Смоленск. Разве можно сейчас пред-

ставить переименованными: Смоленск, Псков, Киев, Одессу, Вологду, Ростов, Харьков, Полтаву, Ташкент, Казань, Астрахань, Владимир, Ярославль, Рязань, Саратов, Сухуми или Тбилиси, Владивосток или Брест, Чернигов или Винницу? Однако с переименованием Вятки, Твери, Самары, Владикавказа, Нижнего Новгорода и многих, многих других городов мы почему-то примирились.

Разве стали мы относиться хуже к памяти славного летчика Валерия Чкалова, когда Оренбург снова сделался Оренбургом? Существуют, например, исторические и этнографические понятия «нижегородская ярмарка», «пермская деревянная скульптура», «вятская игрушка», «оренбургский пуховый платок»... Города связаны с историческими событиями. Оренбург штурмовался Пугачевым. Под Самару ходил Стенька Разин, в Нижнем Новгороде Минин собирает ополчение. Московские цари воевали Тверь... Практически мы никогда, ни в каком, даже в тысячном поколении не сможем забыть старых имен, и значит, всегда будут существовать два имени. В самом деле, нельзя же у Мельникова-Печерского, например, да и у того же Горького даже и в трехтысячном году Нижний Новгород везде переправить на Горький. Я уже не касаюсь ужасной эпидемии переименования площадей, улиц и переулков. Так можно переименовать все. А жизнь будет идти вперед. Будут происходить новые события, выходить на историческую арену и действовать новые люди. Постепенно, в плане многовековой истории не хватит городов и улиц. Придется начинать переименования, как говорится, по второму кругу.

Нет, я думаю, лучше возвратиться постепенно или сразу (по мне лучше бы сразу) все без исключения, исконные, исторически сложившиеся, не нами даденные, подлинные имена городов, площадей и улиц.

Однако пока что, после столь неожиданного для самого меня отступления, мы должны по улице Бродского идти к Михайловскому дворцу, в котором располагается знаменитый Русский музей. Но о нем уж в другом письме.

4

Наконец-то и я увидел знаменитый Михайловский дворец. Он, конечно, расположен не так эффектно, как, допустим, дворец в Петергофе. Там все служит тому, чтобы сосредоточить ваше внимание именно на дворце, все второ-

степенное и окружающее подчинить главному и центральному.

По замыслу и здесь все должно было быть точно так же. Придворцовая площадь и Михайловская улица должны были соответствовать стилю самого дворца. Из рисунков самого Росси видно, насколько величественный вид был в свое время у великолепной Михайловской площади и дворца.

Теперь, когда дома на площади и на улице изменили первоначальный вид, дворец не то чтобы проигрывает (он по-прежнему великолепен), но как бы это сказать... Нужно все-таки сосредоточиться, нужно хотя бы мгновенное усилие воли, чтобы один-только он остался в вашем внимании, выделенный, вылущенный из окружающей архитектурной скорлупы.

У Павла I родился сын Михаил. Было заранее известно, что стать царем этому младенцу никогда не придется, потому что есть старшие сыновья. Но все же отцу хотелось, чтобы и младший жил по-царски. Он приказал откладывать ежегодно по несколько сот тысяч рублей на постройку дворца.

В царствование Александра Павловича будто бы накопилось девять миллионов, и к строительству приступили. Это было время, когда началась та общая застройка города, благодаря величавости и строгой красоте которой Петербург приобрел столь характерную, столь типическую физиономию. Конногвардейский манеж, здание Биржи, Казанский собор, Елагин дворец, Адмиралтейство и Главный штаб построены в это время.

Когда у персидского посла в 1815 году спросили, нравится ли ему Петербург, он ответил: «Сей только что вновь строящийся город будет некогда чудесен».

Я должен признаться, что беру все эти подробности о дворце и Петербурге в капитальном труде известного — по крайней мере знатокам-искусствооведам — барона Н. Врангеля. Двухтомный труд так и называется «Русский музей императора Александра III». Но это в скобках. Без скобок замечу, что роль главного архитектора города (теперешнего архитектора Каменского, хотящего реконструировать Невский), исполнял сам император Александр. Без его утверждения, как мы теперь говорим, без его визы не было построено ни одно здание в целом городе. Он-то и поручил архитектору Росси возведение Михайловского дворца.

Говорили, что истрачено было около семи миллионов. Современники удивлялись — мало. Михайловский замок обошелся в семнадцать. А сколько стоили Лувр, Версаль, Трианон? Сколько стоило здание парламента в Буданеште? Или Вестминстерское аббатство в Лондоне?

Когда я, ослепленный великолепием парка, фонтанов и дворца, возвращался из Петергофа, то услышал на соседней скамейке разговор: «Да, конечно, прекрасно, восхитительно, несравненно, но каких денег это стоило. Все построено на выжимании соков из крестьян, из народа».

Вот вам, мои друзья, любопытнейшее из противоречий. Конечно, и на Михайловский дворец император не мог собственноручно заработать семи миллионов рублей. Конечно, можно смело сказать: все знаменитые дворцы, гениальные архитектурные сооружения, гениальные произведения живописи, большие уникальные собрания живописи — все эти лувры, дрезденские галереи, эрмитажи — все это основано на «выжимании соков». Ни один человек в мире не способен простым трудом заработать на Лувр или на Эрмитаж. И было, вероятно, так: вокруг бедность или даже нищета, а в середине — Версаль и Петродворец. Но Лувр и Версаль — теперь национальная гордость французов, так же как для нас Эрмитаж или Третьяковская галерея...

Так или иначе, вот вам затрата на Михайловский дворец, семь миллионов по тогдашнему курсу. Между прочим, деньги эти не пропали. Если бы вздумалось дворец продать сегодня, за него можно было бы получить несравненно больше.

Истинная красота не может выйти из моды. Что прекрасно, то прекрасным и останется. Оказывается, величие вовсе не величина, не высота во всяком случае. Я вспоминаю, как разрабатывали проект нелепого сооружения почти полукилометровой высоты. Дворец должен был выражать величие, а выразил бы, если бы его построили, спесь, отсутствие вкуса и ложный пафос.

Михайловский дворец воистину величав, и что же? Это всего лишь двухэтажное здание. Богатая простота — вот что можно сказать про него. Лебедю незачем быть величистой со слона или носорога, чтобы выглядеть величавым.

Росси — иностранец, сын известной танцовщицы екатерининского времени. Родился он в Неаполе, а похоронен в Александро-Невской лавре, там, где лежат Ломоносов, Суворов, Достоевский, Чайковский.

Несмотря на свое иностранное происхождение, Росси сумел понять всю прелесть нашей русской, неяркой, но очаровательной в своей неяркости природы и блестяще сочетал с нею свои творения.

Елагин дворец, Главный штаб, Александринский театр, Михайловский дворец — вот главные произведения, вот поэмы Росси, не считая более мелких построек: беседок, павильонов, садовых храмов и прочее. Про его творения сказано в упомянутой мною книге: «Тяжелые колесницы торжественных фасадов вырисовываются темными силуэтами на серо-голубом небе. Гармонии бледно-желтого фона с белым орнаментом удивительно подходят к туманной красоте Петербурга».

В Михайловском дворце все было сделано по замыслам и по рисункам Карла Ивановича Росси: и мебель, и решетки, и орнаментальные лепные работы, и роспись стен, и обои, и драпировки, и люстры, и зеркала, и паркетные полы, и все-все до последней мелочи.

Хотите ли несколько отзывов о дворце из того времени, когда он был только что окончен и предстал перед зрителями во всем своем блеске. Книга у меня под руками, мне, право же, ничего не стоит оттуда выписать полстранички. Вам, может быть, не придется в ближайшее время листать эту книгу.

«В этом превосходном здании все было интересно для любопытного зрителя; от маленькой розетки до великолепной лестницы, которая величественно поднималась в верхний этаж, к плафону, поддерживаемому кариатидами».

«Ну уж подлинно дворец Михаила Павловича пречудесен, то есть так, как говорится: ни пером описать, ни в сказке сказать. Богато, красиво, с отменным вкусом и тщанием все отделано. Росси себя тут более еще отличил, нежели в Елагином дворце».

«По величию наружного вида дворец сей послужит украшением Петербурга, а по изяществу вкуса внутренней отделки одного может считаться в числе лучших европейских дворцов. Красоте фасадов соответствует решетка, окружающая дворец, два льва величаво поставлены на пьедестале у лестницы, и, наконец, взор поражается великолепием огромного крыльца и vestibюля. Когда сходишь, то видишь арку столь обширную и столь смело раскинутую, что нельзя не остановиться на лестнице, чтоб долее не наглядеться на красоту зодчества. Надобно видеть сей

дворец при солнечном сиянии, когда сама природа помогает очарованию искусства».

Современники не ошибались в оценке нового дворца. Росси здесь нашел какую-то очень золотую середину. Я видел много красивых и величавых зданий, но нигде я не видел, чтобы такая величавость была в то же время столь проста. Я все ищу в истории ту точку, когда люди решили отказаться от того, что было уже достигнуто. Экзюпери где-то когда-то сказал: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали». Ну, положим, это слишком категорически. Однако если взять лучшие произведения XII века, ну хоть Покров на Нерли, а потом взять лучшее из XVII, ну хоть ансамбль Ростова Великого, а потом XIX, а потом и наши достижения, ну хоть павильоны на сельскохозяйственной выставке или высотные здания Москвы; или «аквариум», взгроможденный недавно в Московском Кремле, или (поскольку мы в Ленинграде) знаменитый Ленинградский ТЮЗ, последнее, так сказать, слово ленинградской зодческой мысли, то при всем желании трудно утверждать, что линия идет все вверх и вверх. И откуда-то пошли в моду «аквариумы» из сплошного стекла. И видно, что ни к чему в наших северных краях, чтобы все стекло да стекло, и наука уже доказала, что в стеклянном резервуаре человек утомляется и изнашивается быстрее, что человеку нужны четыре стены, но — мода! Заставит мода, станут все модницы ходить с черными пятками, всем кажутся, что изящнее не может быть. Но вот мода прошла, попробуй теперь кто-нибудь надень чулок с черной пяткой, покажется некрасивым, аляповатым. Кто бы мог предполагать, что будут ходить с сиреневыми либо с голубыми волосами, однако ходят. То казалось изящным, когда низкие меховые ботинки. Трудно было представить, чтобы женщины, девушки — и вдруг все в сапогах до колен. Недавно я обратил внимание на улице — как, напротив, неинтересно, если низкие меховые ботинки, как красиво — высокие сапожки. То платья длинные, то платья короткие, то брюки широкие, то узкие. Человеческая психология во многом неизведана, и мы можем и должны ждать от нее все новых и новых сюрпризов. Я думаю, если предложит, нет, если продиктует мода, не исключено, будем носить золотые либо серебряные кольца, продетые сквозь носдрю.

Иногда, конечно, приходится страдать. Я помню, как откуда-то с Запада захлестнула Москву повальная мода на

модерновую мебель. Совпало к тому же с большим жилищным строительством, то есть, значит, с переселением на новые квартиры. Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, табуреточки на трех раскоряченных ножках, фанерные шкафики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика. Взбурдаженные москвичи пошли выбрасывать из своих квартир красное дерево, карельскую березу, амбир, павловские гостиные, бронзу, венецианское стекло и хрусталь. Не буквально выбрасывать, конечно, — в комиссионные магазины, где все это было моментально скуплено иностранцами за баснословный бесценник.

Угар прошел быстро. Теперь снова какая-нибудь заваливающая столовая XIX века стоит дороже, чем двадцать самых современных гарнитуров, но, увы, поздновато. Тысячи и тысячи москвичей остались при своей фанере, глине и пластмассе. Ах, это пошло, ах, это мещанство, ах, посмотрите, как на Западе. А Запад приобрел всю нашу пошлость, все наше мещанство, вывез к себе и весьма доволен. Ну так что же — известно, мода: плачь, а не отставай. И ведь этот стол на четырех раскоряченных тростиночках теперь уж не сбудешь никому ни за грош. То есть тут же вот, только придется из магазина, если захочешь избавиться, — невозможно. А не то чтобы через двести лет. Да он и не простоит. На вторую неделю отвалится какая-нибудь из раскоряченных ножек. Точно так же никому не будет нужен через сто лет стеклянный резервуар либо бетонный кирпич, называемый ныне то дворцом, то гостиницей, то театром. Простота! Вот это и есть та простота, что, согласно народной мудрости, хуже воровства.

Я иногда думаю: ведь откуда-нибудь начинает же распространяться всякая мода. А что, если тут не обходится без хитрости, при хорошем-то знании человеческой психологии? Сейчас, например, распространилась новая мода: певцы больше не поют, не хотят петь без микрофонов. Есть уж и такие, которые держат изящный микрофон в руке и ходят с ним по сцене и только что не засовывают в самый рот. Какие бы жесты ни выделял певец, как бы он ни передвигался по сцене, как бы ни вертел головой, спасительный микрофончик все время пасется около самых губ. Больше того, я недавно прочитал статью в газете, где с полной серьезностью утверждается, что пение с микрофоном — это новый вид искусства, открывающий новые ши-

рочайшие возможности, что пение без микрофона старомодно и (делается намек) пошлово. И полно, милые люди! А может быть, просто нет у вас хороших сильных голосов? А попеть хочется и в известных певицах или певцах побывать хочется. Так не создать ли необходимое общественное мнение? Теперь ведь — газеты, радио, телевизор, общественное мнение создать теперь пара пустяков. Правда, народ все равно прозвал таких певцов шептунами.

Или возьмите живопись... Впрочем, до живописи у нас дойдет свой черед. Но об архитектуре хотелось бы сказать сейчас... А вдруг все эти ящики, хотя бы и из стекла, все эти двадцатизэтажные батареи парового отопления, то поставленные вертикально, то положенные одна на другую, вдруг все это — общественное мнение, вдруг все это вроде микрофона, оттого что не хватает настоящего голосишка, вдруг снова все это сказка о голом короле? Но бог с ним со всем, хорошо, что еще есть на земле такие образцы прекрасного, как бывший Михайловский дворец, построенный архитектором России.

С каких пор он стал бывшим, вы, наверное, хорошо знаете. Если нет, то напомню. После пышных балов, на которые будто цветы привозили на двухстах подводах (при великой княгине Елене Павловне), после блестящих салонов (при великой княгине Екатерине Павловне). Со смертью последней дворец отошел в казну. К этому времени созрела идея: образовать музей — хранилище русского искусства. Для этого музея сначала хотели построить особое помещение, но потом отказались от этой мысли. Император Александр III выкупил у казны пустовавший Михайловский дворец, внутренность дворца подвергли значительной перестройке, и 7 марта 1898 года с торжественным молебном и торжественными речами произошло открытие Русского музея, который именовался тогда полным титулом — Русский музей Императора Александра III.

Так что скоро можно будет отметить семидесятилетие этого замечательного учреждения. Хочется посмотреть, как и насколько будет отмечена эта дата. Иногда на нас нападает, такая ложная стыдливость. Как вы знаете, в 1961 году в знаменитый день ни в одной газете на территории нашей страны не появилось ни одной строчки, напомнившей бы о том, что исполнился столетний юбилей отмены крепостного права. Событие огромной исторической важности. Но как будто мы оказались не рады, что ужасное, дикое

крепостное право было в конце концов торжественно отменено!

Ну да ладно, у нас в предмете Русский музей, а вовсе не социальные проблемы. В следующем письме надо, вероятно, рассказать что-нибудь и о самом музее.

5

Первое слово, которое приходит на ум, когда вы ступаете в вестибюль дворца, — чертоги. Какой высоты, какого простора, какой величественности можно достичь при двухэтажной конструкции здания! В главном вестибюле нет перекрытий между этажами, и вы оказываетесь сразу под куполом дворца, а во второй этаж ведет широкая торжественная лестница.

Ну что, нужно ли вам говорить, что в музее сорок тысяч квадратных метров выставочной площади и только стеклянных потолков более пятнадцать тысяч метров. Более трехсот тысяч произведений искусства разных видов и жанров собрано в этом уникальном хранилище. Вероятно, можно узнать, какой длины будет путь, если пройти все комнаты из одной в другую на обоих этажах. Вероятно, можно поинтересоваться, во сколько оцениваются все триста тысяч произведений искусства, вероятно, легко справиться, сколько посетителей бывает в музее ежегодно и сколько побывало уже, если не с момента его образования, то по крайней мере за годы Советской власти.

В последнее время я часто слышу метафору, пущенную неизвестно кем и когда. Обычно говорят про стихотворение или роман: «Он как айсберг — одна седьмая часть над водой и видна, семь восьмых под водой и составляют основную грозную массу айсберга». Я для себя дал слово не употреблять никогда больше это сравнение, ставшее банальным, но ничего не поделаешь: ничто не похоже так на пресловутый айсберг, как всякий порядочный музей, а тем более такой огромный и богатый, как Русский. Даже не одна седьмая часть на поверхности, а, вероятно, сотая или пятисотая, а может быть, тысячная, ибо что такое музейная экспозиция по сравнению с фондами?

В фондах музея в древнерусском отделе хранятся, например, копии древних фресок. Тут не может быть никакого пренебрежения. Фреска есть фреска, нужно довольствоваться копией, либо ехать на место, в Ферапонтов

и Кирилло-Белозерский монастыри, в Новгород или Киев, во Владимир или Ярославль.

Будучи в Белграде, я долго ходил по Галерее фресок. Есть в Югославии большой самостоятельный музей с таким названием. Оно и понятно. Сербия славится древнейшими фресками. Сербские монастыри — каждый из них сокровищница живописи девятого, десятого, одиннадцатого веков — хранят будто бы тридцать пять тысяч квадратных метров фресок. Цифра внушительная, хоть и непривычно произведения искусства считать на метры. Монастыри разбросаны по всей земле, в один-два успеешь съездить. Но можно сходить — в центре Белграда — в обширную Галерею фресок. Ну, правда, копии.

Вы, наверное, видели когда-нибудь копии с фресок? А может быть, и не видели, потому что у нас их смотреть нигде. На копии все воспроизведено точка в точку: отвалившийся кусок штукатурки, вспучившаяся штукатурка, дождевые подтеки, белесое или темное пятно от сырости — все-все до последней мелочи. Смотришь, и не верится, что это только бумага, очень уж ловко воспроизведена сама фактура камня, и штукатурки, и древних фресковых красок, которые клались умелой кистью на сырую штукатурку, и впитывались в нее, и застывали вместе с ней на века.

Живя в Белграде, я все время думал: неужели у нас нет нигде подобных копий, а если они есть, то почему же я, поднаторевший в хождениях по музеям, нигде ни разу не видел их? Идя теперь в крупнейший в стране музей, я хотел первым делом поинтересоваться фресками, да оно и хорошо бы — все началось бы по порядку, с древнейшего вида искусства на Руси. Так сказать, от Феофана Грека, через Рублева и Дионисия, через Сурикова и Нестерова — к Кукрыниксам.

Вот уж что правда, то правда, насчет ловца и зверя. Мало того что в Русском музее оказались копии редчайших фресок, как раз в эти дни здесь, впервые за последнее десятилетие, открылась выставка этих копий. Так что я не пошел ни в фонды, ни по экспозиции, как нужно было бы для цельного впечатления, но сразу направился в залы, где выставлены древние фрески. Тем более что выставка со дня на день и даже с часу на час могла закрыться. Нужно было успеть, и я успел.

Многие фрески, выставленные здесь, сохранились в оригиналах там, на месте, в отдаленных церквях и мона-

стырях. Но многие безвозвратно погибли. Например, Спас-Нередица. Небольшая древнейшая церковь под Новгородом со всемирно известными фресками внутри служила ориентиром для артиллерийских батарей во время последней войны. Легко вообразить, что от нее осталось. Сама церковь восстановлена теперь по точнейшим обмерам, роспись же внутри нее, фрески, то есть то, чем она была особенно славна, утрачены навсегда.

Но остались копии с ее фресок. Они хранятся в запасниках Русского музея и теперь вот частично выставлены. Я не буду рассказывать вам про каждую фреску — это дело безнадежное и бесплодное. Позднейшую живопись, в особенности жанр, можно как-нибудь рассказать. Например, «Сватовство майора» или «Неравный брак», да и то можно рассказать лишь литературную сторону картины. Живопись нужно видеть, так же как радугу или звезды на небе.

Особенно удачно скомпоновалась на выставке одна стена, где фрески Феофана Грека соседствуют с фресками Андрея Рублева. Нужно было бы съездить сначала в Новгород, впечатлиться там Феофаном Греком, а потом лететь во Владимир в Успенский собор к рублевским шедеврам, чтобы по свежей памяти сопоставить и сравнить. Теперь и то и другое на одной стене. Если отойти подальше, не нужно даже вертеть головой. Наглядный урок по истории древнерусской живописи.

Искусство живописи пришло на Русь из Византии вместе с христианской религией. Процесс настолько очевидный, что доступен воображению. Первые иконы были привезены готовыми — это бесспорно, в числе их «Владимирская Божья мать», хранящаяся ныне в Третьяковской галерее. Писал ее, по преданию (или по легенде), евангелист Лука. Надо полагать, не одну икону привезли из Византии на Русь, но столько, чтобы хватило оснастить первые храмы. Привезенные иконы можно было размножить для все новых и новых церквей, развозя их из Киева в глубину Руси. Но одних образцов мало. Нужны были живые учителя, тем более они нужны были для писания фресок. У иконописца хоть образец под руками, можно воспроизвести. Что касается фресок, то после каждого мазка не набегаешься в Константинополь.

Жесткая, суровая, аскетическая манера письма постепенно смягчалась и, можно сказать, очеловечивалась русскими мастерами. Вместо сухого канона и догмы появилось

живое чувство непосредственности, первородство восприятия, радость открытия, торжество умения.

После Куликовской битвы к этому присоединилось также могучее чувство национального самосознания. Не говорю о специалистах по древней живописи. Всякий человек, впервые соприкоснувшийся с предметом, на третий день знакомства будет безошибочно отделять византийскую живопись от русской, — значит, есть очевидная разница.

Но вот что я должен вам сказать. Я почитаю Рублева как великого живописца, считаю его иконы, в особенности «Троицу», непревзойденными в позднейшие времена, но что касается фресок, то я больше люблю Дионисия. Кто-то назвал его Моцартом русской живописи. И точно — Моцарт! Нужно ехать на Белое озеро, чтобы видеть Дионисия во всем его могуществе и блеске, но и здесь, на выставке, в зале Дионисия, вас окружает такая ясная, такая радостная, такая мажорная красота, что на душе вдруг делается радостно и празднично. Особенно поражает сочетание неизъяснимой легкости, светлости с торжественностью и своеобразным пафосом. Это — как Кустодиев после мастеровитого, но тяжеловатого Репина или даже великого Сурикова. А еще вернее — как Пушкин после блестящего, но уж слишком монументального Гавриила Державина. «Веселое имя Пушкин!» — было сказано Блоком. Яркая, светлая живопись Дионисия!

Дионисий хорошо представлен на выставке, и вообще все хорошо и необыкновенно, так что у каждого посетителя, или, точнее, у каждого, оставившего свой отзыв в книге, возникает два неизменных вопроса: почему это показывается впервые и почему Русскому музею не иметь этих копий в своей постоянной экспозиции?

Теперь, дорогие друзья, немного горечи. Я упомянул в этом письме, что выставка висит на волоске и может закрыться со дня на день или даже с часу на час. Вот в чем дело.

Сначала я должен сделать во многом случайное отступление. Может быть, вам будет интересна, а у меня — корысть, которая прояснится позже. В эти дни в Ленинграде, едешь ли в троллейбусе, проносишься ли в такси, ходишь ли пешком по длинным и прямым улицам, всюду бросаются в глаза пять тяжелых, ярко-красных (пожарный цвет) полос, этаких горизонтальных шпал, этаких раскаленных докрасна стальных брусьев, болванок, нарисо-

важных одна над другой. Четыре пятиконечные звезды ярко-синего цвета еще больше усиливают впечатление броскости и настойчивости. Раскаленные полосы и синие звезды кричат с афишных стендов по всему Ленинграду, призывая остановиться, прочитать и отложить все дела, чтобы как можно скорее внять призыву. Голосишки других афиш едва звучат и не звучат вовсе вблизи этого мощного и тревожного, как сирена пожарной машины, крика. Два дня я смотрел на красные полосы и синие звезды. На третий день решил сойти с троллейбуса и прочитать. Текстовая часть афиши была предельно лаконична, стояло всего два слова «Архитектура США». Мелким шрифтом указывался адрес выставки: Университетская набережная, музей Академии художеств.

Заговорив об этой выставке со своим другом, ленинградским художником, я тотчас узнал, что вообще-то я отста- лый человек, потому что вот уж неделю все только и гово- рят о выставке. Я бросился было скорее прочь, чтобы мчаться на Университетскую набережную и наверстать упущенное, но друг мне сказал, что попасть на выставку очень трудно. Люди стоят по пять-шесть часов в оче- реди, вокруг милиция, к зданию не подойдешь, не подь- едешь.

Напугав меня таким образом, друг смилостивился и тут же дал мне пропуск на выставку.

Пройдя через двойную цепочку милиции, я оказался в вестибюле здания и пошел вверх по лестнице. Путь посе- тителей неизбежно пролегал мимо киоска, в котором сидела очаровательная молодая американка. Перед ней лежали стопы журналов все с теми же ярко-красными полосами на обложке. Рядом стоял ящик, полный нагрудных значков все с той же беспощадной эмблемой. Каждому посетителю девушка вручала улыбку, журнал и значок. Значок брали не все, но журналом не пренебрегал ни один человек. Жур- нал этот — своеобразный расширенный каталог выставки. Все самое лучшее и самое интересное, что выставлено в залах, содержится в каталоге в виде прекрасно исполнен- ных и еще более прекрасно отпечатанных цветных фотогра- фий. Объяснительные подписи в журнале точно соответ- ствуют объяснительным подписям на выставке.

Ежедневно очаровательная американка в киоске разда- ет около восьми тысяч каталогов. А так как каталог — это почти вся выставка, и так как всякий, имеющий каталог, покажет его троим, а то и пяти человекам, то можно счи-

тать, что ежедневно выставку посещают сорок тысяч человек. Да разве пяти? Журнал отпечатан на прекрасной бумаге, он не износится долго. Можно представить, сколько человек посмотрит его в течение года.

Я вовсе не сетую на то, что журнал будут смотреть многие и многие люди. Я просто хочу сказать: вот как нужно пропагандировать свое искусство, вот как нужно пропагандировать вообще все свое.

На выставке среди текущего потока посетителей то там, то тут завихрения, завертины, как бывает на больших реках, когда вода натекает на преграду. Милые американские юноши и девушки то тут, то там окружены плотной толпой ленинградцев. Идет оживленная беседа: вопросы — ответы, вопросы — ответы. Значит, дополнительно к афишам и журналам еще и живые агитаторы и пропагандисты, которые в течение восьми часов — с одиннадцати до семи — горячо пропагандируют архитектурное искусство США и вместе с тем американский образ жизни, американское мировоззрение.

Нет, я не бью тревогу. Пусть. Несмотря ни на что, посетители, по крайней мере большинство из них, выходят, недоуменно пожимая плечами. Это пожимание касается и самой архитектуры, и своего шестичасового долготерпения, после которого они попали на выставку. Так что пусть. Не распропагандируют ленинградцев эти очаровательные юноши и девушки, но как поставлено дело!

Теперь возвратимся к печальной истории с выставкой древних фресок. То, что они интереснее цветных американских фотографий, об этом неудобно и говорить. Но выставка открылась без единой афиши в городе и без самого завалящего, хотя бы на одной страничке, каталога. Я уж не говорю о юношах, которые тут же в залах рассказывали бы об особенностях выставки, отвечали бы на вопросы, затевали бы с посетителями непринужденные беседы.

Спрашиваю: почему мы можем допустить, чтобы на территории Ленинграда велась организованная и продуктивная пропаганда чуждых нам (да и вообще человеку) архитектурных стилей, и боимся хоть на одну тысячную долю популяризировать древнее русское искусство? Американская выставка оказалась здесь в роли самодовольной, откормленной, выхоленной, но в общем-то пошловатой дочки, а наше родное искусство в роли захудалой, затюрганной падчерицы. Нашлись молодые люди, видимо художники, которые пожалели падчерицу и даже обиделись

за нее. Они расклеили по городу самодельные афиши, извещающие о том, что в Русском музее открыта выставка древних фресок. Появление афиш расценили как недозволенную агитацию, как листовки. Да, это действительно была агитация, но за что? За то, чтобы ленинградцы посетили очередную действующую выставку.

Между тем в книге отзывов стали появляться проникновенные патриотические записи. Я не выписывал их себе в тетрадку, поэтому не могу привести ни одной точно и полностью. Но смысл их в том, что какая прекрасная выставка, что преступление скрывать такие сокровища от глаз людей, преступление, что они снова будут спрятаны, а не останутся в постоянной экспозиции. Тут же — возгласы, несколько, может быть, экзальтированные: «Вот оно, великое искусство! Вот они, остатки великого искусства! За это не жалко умереть!» и т. д., вплоть до самых лаконичных записей, состоящих из одних восклицательных знаков, без единого слова. Три строчки восклицательных знаков. Кто-то вырвал страницу записей (очевидно, с наиболее резкими формулировками), это вызвало новую волну записей, что в сочетании с самодельными афишами придало истории не совсем хороший характер.

Вот почему в эти дни мне все говорили, что выставка висит на волоске.

Во всяком случае, мне повезло. Я видел в один день две выставки, при сопоставлении которых еще раз вспомнил замечательные слова Экзюпери: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали!»

6

Прежде чем идти в фонды, за кулисы музея, я воспользовался пропуском, выданным мне в дирекции, и еще раз заглянул в экспозиционные залы. В этот час посетителей еще не было (кажется, вообще в этот день вход в музей для публики был закрыт). В залах, где развешаны иконы, рабочие возились с занавесями на окнах — не то вешали, не то снимали их. Дневной свет был не притушен, хотя бы и белым шелком, солнце вливалось в залы.

Солнечный прямоугольник передвигался по противоположной стене, ярко высвечивая то одну икону, то другую. На «Архангеле Михаиле» из Капина он как будто задержался даже подольше, как будто даже ему не хотелось

уплывать и обрекать на тень такую прямо-таки невероятную красоту. У этого «Архангела» особенно чистые тона: крылья — охренные, подкрылья — голубые, одежда — частью красная, частью апельсинового цвета. Кроме того, нежно-зеленый позем. Не знаю, может быть, виновато солнце, что вчера я как-то не выделил эту икону из остальных, а сегодня не могу оторвать от нее глаз, даже тогда, когда солнечный прямоугольник уплыл по стене дальше.

...О шедеврах русской древней живописи трудно говорить с широким кругом людей. В самом деле, допустим, я захотел бы в какой-нибудь специальной статье высказать суждение о таких картинах, как «Гибель Помпеи», «Утро в лесу», «Иван Грозный, убивающий своего сына», «Бурлаки», «Запорожцы», «Грачи прилетели», «Не ждали», «Царевич на сером волке», «Три богатыря», «Девочка с персиками», «Золотая осень»... Я мог бы перечислить десятки широко репродуцируемых картин русских художников. Если бы даже в той специальной статье я стал говорить (ближе к нашей теме) о «Сикстинской мадонне» Рафаэля, все же я почти в каждом человеке нашел бы потенциального собеседника, который либо не соглашался со мной, либо, напротив, соглашался. Потому что если не каждый бывал в Третьяковке, в Русском музее, а тем более в Дрезденской галерее, то представляет себе картины по бесчисленным репродукциям в альбомах, на открытках, на отдельных листах, на папиросных и конфетных коробках и даже просто на конфетных бумажках. Я не жалею о том, что живопись широко репродуцирована. Я не ратую за то, чтобы завтра выпустили сигареты с «Положением во гроб» или с «Входом в Иерусалим». Но я все же не понимаю, почему мы совсем не репродуцируем древнюю русскую живопись. Даже Рублев, даже в то время, когда весь мир недавно отмечал его 600-летие, не нашел себе места хотя бы на одной открытке.

Вышел, правда, сейчас замечательный двухтомный каталог русских икон. Но тираж... Боюсь, напишу и никто не поверит. На целую нашу страну, в которой за одну неделю расходятся многомиллионные тиражи, в которой 300 тысяч одних только библиотек, этот двухтомник вышел тиражом всего лишь 5 тысяч экземпляров.

Иногда в магазине стран народной демократии на улице Горького появляются издаваемые в ГДР книги с репродукциями русских икон. Их хватает на один день, хотя стоят они недешево, что-то около 15 рублей. Но ведь это на

улице Горького в Москве. А на улице Горького в Куйбышеве? А на улице Горького в Калининe? А на улице Горького в Свердловске? А на улицах Горького во всех остальных городах страны?

Вот почему, если будешь писать статью и упомянешь «Ангела златые власы», или «Осаду Новгорода суздальцами», или знаменитое на весь мир «Устюжское Благовещение», или даже рублевского «Спаса», — нет уверенности, что перед взглядом читателя тотчас встанет упоминаемое произведение живописи и он сделается невольным собеседником автора специальной статьи.

«Белозерское умиление», висящее почти в самом начале экспозиции, интересно само по себе. Кроме того, подозревают, что это одна из первых копий «Владимирской Божьей матери», привезенной в Россию из Византии. Я не знаю, на чем основано это подозрение. Установлено, что у настоящей «Владимирской» (Третьяковская галерея) полностью сохранились оба первоначальных подлинных лика, а к позднему времени относится все остальное. Ничего общего, кроме самого сюжета, я у белозерской иконы с «Владимирской» не нашел. Большинство иконописных сюжетов пришло из Византии (черпали из Евангелия и Библии), но постепенно стали появляться и свои, «домашние» сюжеты. Первыми собственно русскими святыми стали убиенные сыновья Владимира, молодые князья Борис и Глеб. В Русском музее есть замечательная икона «Борис и Глеб», относящаяся к XIII веку. Покровители Российского государства изображены на золотом фоне, стройные, как полагается воинам, с мечами в руках.

«Сергия Радонежского» я не заметил в экспозиции, но зато «Кириллов Белозерских» — два. Один приписывается кисти Дионисия. Икон, приписываемых Рублеву, в Русском музее мало.

Приходится говорить «приписываемых», потому что, хотя искусствоведы и уверены или почти уверены, очень очень мало древних икон, на которых было бы обозначено имя мастера. Я читал одну искусствоведческую работу, в которой вообще берется под сомнение принадлежность Андрею Рублеву даже и точно приписываемых ему икон. Скромность старинных мастеров перешла границу: ну хоть бы в уголке, хоть какой-нибудь условный значок! «Троицу»-то, «Троицу»-то написав, можно было где-нибудь, как-нибудь, намеком сказаться своим потомкам! Существуют

только точные летописные данные, что в такие-то годы жил иконописец, которого еще при жизни считали гениальным. И существуют гениальные иконы, относящиеся к этим десятилетиям.

Весь главный Рублев собран в Третьяковской галерее. Как известно, Рублев соавторствовал с Даниилом Черным. Вместе с ним они выполнили огромный иконостас для владимирского Успенского собора. Екатерина II решила в свое время обновить иконостас в соборе. Старые (Рублева и Даниила Черного) иконы она выслала в Васильевскую церковь под Шуей, а в соборе поставила витиеватый иконостас в стиле рококо, который стоит и до нынешнего времени. Из-под Шуи специальными экспедициями были вывезены в Третьяковскую галерею остатки опального иконостаса. Четыре иконы из него — три деисусного, одна праздничного чина («Сретенье») — попали в Русский музей.

Но не бойтесь, не бойтесь, я уж говорил, что не собираюсь подменять путеводитель. Я говорил также в одном месте, что музей похож на ту ледяную глыбу, большая часть которой скрыта под водой и только подразумевается. Насколько это верно, я убедился, очутившись в разнообразных запасниках музея.

Помещения, где хранится, так сказать, излишек икон, то есть икон либо реставрированных, но не выставленных в основной экспозиции музея, либо ждущих своей реставрации, — помещения эти кажутся чрезвычайно тесными. Во-первых, они на самом деле тесны, во-вторых, в них помещено слишком много икон. Иконы хранятся на стеллажах, поставленные ребром, как книги в библиотеке. Есть полки с небольшими «домовыми» иконами. Есть ряды «солидных» икон. Есть иконы двухметровой высоты. Впрочем, солидность иконы не всегда зависит от ее размеров.

...Мне разрешили. Иногда я наугад брал икону, как книгу с полки, и видел, что икона прекрасна или что она будет прекрасной после умелой и тщательной реставрации. Икон в запасниках тысячи. Красота, которая тонко была распределена по всей русской земле, теперь соскоблена скребком, подобно позолоте, и собрана в горстки. Горсть в запасниках Третьяковки (около шести тысяч штук), горсть вот здесь, в подвалах Михайловского дворца (четыре тысячи), горсть, допустим, в Ярославском областном музее, горсть в Вологодском музее. А потом уж, после крупных городов, пойдут подскребышки: в Суздале, где-нибудь

в Тотме, в Шенкурске, в Городце... На земле же, откуда соскребено и соскоблено, а то и просто смыто, остались кучи щебня, бурьян, иногда омертвевшие, обезглавленные кирпичные помещения, где держат керосин, овес, корм для свиней, свежееобдранные бараньи и телячьи шкуры.

На северных землях, главным образом архангельских и карельских, среди лесов и по берегам холодных рек, уцелели кое-где деревянные удивительные часовенки и церкви, в которых, говорят, иногда находят еще как бы присохшие, потемневшие от налета копоти блестящие. Если их вовремя не спасти, они — обречены. Расскажу, как было с Ненексой, древним именем Марфы-посадницы (Борецкой). Она, Марфа, в свое время послала туда наилучших из Новгорода мастеров. В далеком беломорском селе затаилась с тех пор красота, которой завидовали бы Ватикан и Равенна. Первым из музейных работников проник в Ненексу вездесущий белобородый старик Каликин. Он, хоть и был потрясен, спокойно пронумеровал наилучшие иконы по степени их ценности, аварийности и первоочередности эвакуации. Ставил мелом крупные римские цифры: III, V, X, XV... Одну-единственную икону старик сумел увезти с собой. Для того чтобы вывезти остальные иконы, нужно было снова посылать людей в командировку. Нужен самолет, вездеходы, грузовики, а главное — деньги. Где же взять денег Государственному Эрмитажу или Русскому музею?

Тем временем церковная крыша прохудилась, и бесценная живопись была безвозвратно смыта дождями.

От Русского музея на Север в экспедиции каждый год выезжают ленинградский художник Евгений Мальцев и сотрудница музея Гелла Смирнова. На попутных машинах, а то и пешком, забираются они в глушь в поисках шедевров древней живописи. Но много ли увезут они вдвоем? Например, в течение одной экспедиции они обнаружили пятьсот двадцать пять икон, а успели спасти только шестнадцать.

— Что же вам нужно для того, чтобы спасти все? — спросил я у них, когда разговорились.

— Вертолет на один месяц.

— Как? За этим все дело?! Но неужели в нашем государстве... Один вертолет... На один месяц...

— А что? Проблема! Чтобы нанять вертолет, у Русского музея нет денег, а чтобы выделили бесплатно — никто не выделяет.

— Разве не окупилась бы эти деньги?

— Непосредственно они, конечно, не окупились бы. Потому что торговать иконами Русский музей не собирается. Но спасены были бы ценности, которым просто не назовешь цены.

Привезенные из дальних мест, черные, грязные, шелушащиеся, вспученные от сырости, местами осыпавшиеся иконы чаще всего кладутся сразу на «операционный стол». Да, да, стол реставратора очень похож по своей сути именно на операционный. В инструментах тоже есть что-то общее: скальпели, шприцы, пинцеты... Тут тоже ватные тампоны, баночки, скляночки и даже, может быть, предварительный рентген. Даже главное действие реставратора называется «накладыванием компресса».

Впрочем, есть две точки зрения на реставрацию, вернее две школы, относящиеся друг к другу не то что презрительно или враждебно, но я сам слышал, как один реставратор, исповедующий «тампонное» направление, сказал про сторонника компрессов, что они — коновалы. Как видите, даже в брани — медицинская терминология.

Зимой, как вы придете ко мне в гости, я постараюсь продемонстрировать вам оба метода, ибо считаю, что они вовсе не исключают друг друга. А пока, если хотите, в двух словах наметку про каждый. Ну, вообще-то у каждой реставрации, к какой бы разновидности она ни относилась, есть три основных этапа, и первый из них — укрепление. Каждую отколупывающуюся чешуйку нужно так прикрепить к ее извечному месту, чтобы она все же в конце концов не отскочила. Для этого пропитывают аварийное место клейким веществом, чаще всего рыбьим клеем, приглаживают чуть тепленьким утюжком; если нужно, заклеивают на время тонкой полупрозрачной бумажкой. Если икона вспучилась большими пузырями, то медицинским шприцем вводят в пузырь жидкий клей. Он разливается там в темноте, потом пузырь сажают на место, чтобы красочный слой по возможности не потрескался. В это время возможны сдвиги. Пузырь оказывается на своей площади чуточку больше, чем то место на доске, от которого он отлип. Короче говоря, тонкостей и сложностей очень много. Сама доска подчас разъехалась, образовались щели, край доски откололся, древесина изъедена шашелем — она вся в дырочках, из которых сыплется тонкий оранжевый порошок.

Второй этап — раскрытие иконы. Смывание, соскабливание, а более научно — удаление с нее либо заскорузлой, черной, как деготь, олифы, либо и олифы, и, кроме нее,

нескольких слоев позднейшей живописи. На этом-то этапе и существуют два убежденных самостоятельных направления.

Какой жест сделали бы вы, если бы перед вами на столе оказалась икона, которой пятьсот лет и которую только что привезли из колхозного зерносклада, где она загоразживала собой разбитое церковное окно, не пуская в склад ни сырого осеннего ветра, ни косого майского ливня, ни сыпучего январского снега, ни летучей июльской пыли? Я думаю, что рука ваша тотчас же механически потянулась бы, чтобы отщипнуть изрядную толику ваты, свернуть ее в комочек и вытереть икону осторожными продолговатыми движениями. Вата будет цепляться за остатки медных гвоздиков, некогда прикреплявших оклад, за шелушинки, за прилипшую гречу, за прилипшие ржаные зерна. Второй комочек ваты, когда самая первая пыль, самый мусор уже стерты, вы обмакнете во что-нибудь маслянистое. Есть специальные вещества, но, пожалуй, лучше всего обыкновенное подсолнечное масло. На масляной полосе проступят сквозь глухую черноту смутные очертания и лики. В это время возможно угадать сюжет иконы, а также приблизительное время самой последней записи. Глухая чернота становится прозрачной чернотой. Из черного железного листа она превращается в черное стекло. Вот и все, чего можно достичь при помощи растительного масла. Чтобы воевать со временем и победить его, нужно не умасливание, а иные радикальные средства. Например, нашатырный спирт.

Реставраторы-старики, реставраторы-консерваторы (они же антикомпрессники) предпочитают нашатырный спирт всем другим химическим веществам и упорно держатся за него. Но реставраторов-стариков теперь остается очень мало. Большинство из них сошло со сцены, живут на пенсии, вспоминают, как они реставрировали иконы Виктору Михайловичу Васнецову, миллионеру Рябушинскому, великому князю Константину.

Их метод раскрытия иконы состоит в том, что одно и то же место на иконе, один и тот же квадратный сантиметр они постепенно смачивают нашатырным спиртом при помощи обыкновенной кисточки или ватки, намотанной на кончик скальпеля. Заскорузлая броня олифы начинает разрыхляться от нашатыря и поддается теперь либо той же ватке, либо острому лезвию скальпеля. Покончив с верхним слоем олифы, они въедаются все глубже и глубже, убирая снача-

ла верхний слой живописи, потом еще одну олифу, потом еще один слой живописи, потом еще одну олифу, пока не доберутся до слоя, который называется авторским. Это — святая святых. Это — конечная цель усилий и долготерпения. Это то, что потом будет сиять красками, поражая человеческий глаз и человеческую душу. Пока что проделана щелочка, в которую можно едва-едва заглянуть одним глазом. Остальное должно дорисовать воображение. Поняв стиль автора и характер его письма, мастеру-реставратору легче будет освободить это письмо от всех позднейших наслоений и записей. Сантиметрик за сантиметриком будет отвоевывать он у разлившейся по всей доске черноты, пока окончательно не смоет черноту, пока не освободит плененной временем и варварством красоты.

Я представляю, каково было душевное состояние человека, впервые заглянувшего туда, в наше живописное сказочное средневековье. И хотя перед ним была тогда одна икона, один, так сказать, частный случай, все же догадка как молния озарила его потрясенный ум и предчувствие целого моря красоты захлестнуло сердце.

Но и теперь, когда вы знаете, уверены, что под чернотой хранится живопись, а под верхней живописью хранится иная, древняя, все равно первый взгляд сквозь прорезанную скальпелем брешь волнует и потрясает. В особенности из-под компресса...

Да. На смену нашатырному спирту пришли сильные химические соединения, или, точнее, смеси, всякие там дибутилфталаты, формальгликоли и прочее. Старики их боятся. Ну да, говорят они, верно, что эти растворители действуют эффективно. Но неизвестно, как они влияют на краску. Вдруг от их воздействия икона начнет постепенно бледнеть и жухнуть. Ну не сейчас... лет через двести или триста. Что дает им уверенность в нашатырном спирте — я не знаю.

Раскрытие иконы методом компрессов состоит в следующем. Фланелевую тряпочку размером... Разные могут быть размеры, в зависимости от состояния иконы, от крепости раствора и от того, как икона «идет», то есть как легко или, напротив, как трудно она поддается растворителю. Возьмем средний размер — пять на пять сантиметров. Значит, фланелевую тряпочку такой величины, с ровно обрезанными краями окунаем в растворитель и плотно накладываем на нужное место на иконе. Накрываем стеклом и прижимаем грузом. От пяти до пятнадцати минут

(тоже зависит от крепости растворителя и от устойчивости иконы) нужно ждать. Жесткая, как кровельное железо, олифа под тряпочкой и стеклом размягчается, набухает, разрыхляется. Так что, когда снимешь тряпочку, квадратик иконы под ней поднимается над остальной гладью. И вот наступает самый главный момент: скальпель наклоненным лезвием своим легко подрезает разрыхленную олифу (или верхнюю краску), соскабливает ее, из-под черноты вдруг вспыхивают яркие ослепительные краски: красная, белая, голубая. Видно, что контуры верхнего рисунка не совпадают с контурами открывшегося, и вас не оставляет потом ощущение, что вы только что присутствовали при каком-то чуде, при таинственном событии, вроде открытия клада, или вскрытия знаменитой гробницы, или при прочтении загадочных писем давно отшумевшего на земле неведомого народа. Прибавьте и то, что открыты не просто золотые монеты, не просто священные кости, не просто смысл разгаданных букв, но красота, способная волновать независимо от древности своего происхождения.

Каковы же недочеты или, напротив, преимущества того или другого метода реставрации?

Старый способ, как и во всем, начиная с выделки шампанского и кончая строительством домов, медленнее, но доброкачественнее. Миллиметр за миллиметром продвигается реставратор по доске, но зато не соскоблит лишнего, не «перемочет», не заденет авторского слоя.

При компрессе дело подвигается куда быстрее. Сразу очищается большой квадрат. Но стоит чуть-чуть передержать компресс, и размягченной оказывается не только олифа, не только верхняя живопись, но и самое драгоценное авторское, невосполнимое.

— Кустари! — говорят компрессники про стариков.

— Варвары! — отвечают старики компрессникам.

Один мстерский художник недавно высказал мне любопытную мысль. Он сказал, что можно любую икону «добрать» тончайшим и тщательнейшим образом. Но тщательно добирать дольше и труднее, чем потом подрисовать, если немного перемочешь. Но это уж было бы действительно варварством. Здесь мы подходим к тому, что называется третьим этапом реставрации. Этот третий этап состоит в тонировании открывшегося авторского слоя. Ведь бывает, что записывали живопись уже тогда, в древности, во многом утраченную, обшелушившуюся, обсыпавшуюся по щелям доски. Взял мастер подновлять икону, а у нее обсы-

навшееся место величиной с пятак или с ладонь. Мастер снова грунтует это место, замазывает его левкасом заподлицо с остальным. Значит, теперь, когда мы снимем его малярство, белая заплатка обнажится и будет сверкать среди многоцветной живописи. Допустим, что белое пятно оказалось на одежде. Видя всю одежду, реставратор может либо спокойно дописать ее на белом пятне, либо ничего не дорисовывать, но просто закрасить белое пятно в тон окружающему, то есть вот именно затонировать.

Однажды молодой еще реставратор, раскрывая «Спаса в силах», сказал мне: «Поспорим, что на колене у Спаса будет вставка». Я поспорил, потому что не поверил в принципиальность реставратора. Положили скорее компресс, убрали все олифы и записи. Точно — на колене, среди темно-красного и золотого (складка одежды), белое, чистое, как слоновая кость, пятно. Вставка. Я проспорил.

— Чудак человек, разве трудно было об этом догадаться, — сказал мне потом реставратор. — Икона прекрасная, даже для своего времени. Большая. Чтимая. Богомолки подходили к Спасу, крестились, целовали одежду. А целовать почему-то было принято в колени. Живопись в этом месте разрыхлилась и обсыпалась. При подновлении появилась вставка. Вот она, эта вставка, придется тонировать темно-красным.

Иногда подновитель зачем-то тер старую, доставшуюся ему на подновление живопись не то пемзой, не то простым кирпичом. Реставратор теперь доберется до авторского слоя и только ахнет — на месте предполагаемой красоты жалкие остатки: там пятно, там линия, там намек на рисунок. Что могло уцелеть под кирпичом или пемзой?

Такие случаи, к счастью, редки. Напротив, кажется иной раз, что старики нарочно упрятавали под новые краски старую, совершенную живопись, настолько она оказывается свежей, сохранившейся, как будто сейчас изпод кисти живописца.

Разумеется, я побывал в реставрационной мастерской Русского музея. Она невелика. Вот художник-реставратор Николай Васильевич Перцев, как все реставраторы, большой энтузиаст. Вот реставратор помоложе — Иннокентий Петрович Ярославцев. Вот молодая реставраторша — Ирма Васильевна Ярыгина. Они потихонечку, изо дня в день, миллиметрик за миллиметриком раскрывают иконы (что ни икона — то удивление и чудо!) и таким образом успевают раскрыть за год и довести до экспозиционной кондиции,

вероятно, не меньше пяти икон. А в иные годы — две-три. Если вспомнить, что в фондах хранится и ждет реставрации несколько тысяч, то легко подсчитать, через сколько лет будут приведены в порядок все фонды.

Правда, есть в Москве Центральная реставрационная мастерская на Ордынке. Она помещается в церкви, построенной Щусевым и расписанной Нестеровым. Художественный руководитель мастерской Николай Николаевич Померанцев. Это его стараниями была устроена в Москве памятная всем москвичам выставка древней деревянной резьбы. Николай Николаевич безусловно любит икону, но его пристрастие все-таки именно резьба. В Центральной мастерской народу побольше, чем в Русском музее, но ведь к ним приходят в реставрацию иконы и из областных городов.

Меня, впрочем, не пугает то, что на реставрацию всех хранящихся в фондах икон потребуется не меньше пятидесяти лет, а может быть, даже и больше. Но зачем отреставрированные иконы снова уходят в фонды? Конечно, экспозиция каждого музея, как говорят, не резиновая. Нужно показать и то, и это. И надои молока по области, и плоскогубцы, вырабатываемые местным заводом, и муляж свиньи с передовой колхозной свинофермы. Но, может быть, нужно положить основу грандиозному музею русской иконы. Этому «Эрмитажу русской иконы», не нарушая при этом устоявшихся экспозиций Третьяковки, Русского музея, музеев Рязани, Вологды и Ярославля. Во всех реставрационных мастерских (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Музей Рублева, Центральная мастерская) выпускается в год, вероятно, не меньше 15—20 икон. Они будут накапливаться, они будут стоять в стеллажах. Зачем же прятать их от людских глаз?

Мое путешествие по «фондам» продолжалось. В том отделе, где хранятся иконы, можно увидеть замечательную деревянную скульптуру. Были излюбленные сюжеты для резьбы по дереву. Кроме того, как будто бы не каждого святого разрешалось православной церковью изображать в скульптуре. Я не имею точных сведений на этот счет, но можно заметить поверхностным взглядом, насколько часто встречается, например, скульптура, изображающая Бого-

родину в католических странах, настолько редко — у нас... Да что редко, я не встречал ни единственного раза. Много было распятий, Георгиев Победоносцев, Никол Можайских. Знаете, когда Никола в одной руке держит город, а в другой руке меч, как бы охраняя и защищая город от любых посягательств. Еще он называется «Никола с мечом и градом». Редко, но встречается Параскева-Пятница. Эти скульптуры всегда очень нарядны, блещут ярко-красными одеждами Параскевы. Самой распространенной деревянной скульптурой на Руси был Нил Столбенский. Черная фигура согбенно сидящего старца в схиме встречалась и в церквах, и на домашних киотах. У всякого коллекционера-любителя обязательно есть хоть один Нил Столбенский. Встречаются даже по два, по три разных размеров и разного уровня мастерства. Но такого набора Нилов, как в запасниках Русского музея, я не встречал никогда и, конечно, не встречу. Обыкновенно фигура Нила не превышает 15—20 сантиметров. В Русском музее есть Нилы едва ли не метровой высоты.

В древней деревянной скульптуре (она, как правило, раскрашивалась) есть своя неизъяснимая прелесть. Когда Николай Николаевич Померанцев устроил в Москве выставку этой скульптуры, люди ходили и не только восхищались столь неожиданной красотой, но и возмущались, почему эта красота держится в подвалах музея. В самом деле, если иконные фонды Русского музея все же высовываются над поверхностью (опять этот пресловутый, надоевший айсберг!), то на деревянные скульптурные сокровища в экспозиции музея нет и намека.

Скульптура религиозного содержания — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, жившего в глубинах народа в течение многих веков. Действительно, кругом леса и леса. Ни белесоватых побережий теплых морей, где находят гранит и мрамор, ни ковыльных степей, где редкие сиреневые камни так и просятся, чтобы их пообтесать и превратить в знаменитых каменных баб, ни моржовой кости — подручного материала для чукчей и эскимосов, ни слоновой кости для умельцев Индии. Но вот именно дерево, сквозные северные леса, нож и топор как первые посредники в отношениях человека с лесом. Разве не естественно, что самые ранние Перуны, Ярилы, Стрибоги изображались не в мраморе, не в слоновой кости, не в золоте, но именно в дереве. То мягкая липа, то звонкий, почти железной крепости дуб, то плотная древесина бере-

вероятно, не меньше пяти икон. А в иные годы — две-три. Если вспомнить, что в фондах хранится и ждет реставрации несколько тысяч, то легко подсчитать, через сколько лет будут приведены в порядок все фонды.

Правда, есть в Москве Центральная реставрационная мастерская на Ордынке. Она помещается в церкви, построенной Щусевым и расписанной Нестеровым. Художественный руководитель мастерской Николай Николаевич Померанцев. Это его стараниями была устроена в Москве памятная всем москвичам выставка древней деревянной резьбы. Николай Николаевич безусловно любит икону, но его пристрастие все-таки именно резьба. В Центральной мастерской народу побольше, чем в Русском музее, но ведь к ним приходят в реставрацию иконы и из областных городов.

Меня, впрочем, не пугает то, что на реставрацию всех хранящихся в фондах икон потребуется не меньше пятисот лет, а может быть, даже и больше. Но зачем отреставрированные иконы снова уходят в фонды? Конечно, экспозиция каждого музея, как говорят, не резиновая. Нужно показать и то, и это. И надои молока по области, и плоскогубцы, вырабатываемые местным заводом, и муляж свиньи с передовой колхозной свинофермы. Но, может быть, нужно положить основу грандиозному музею русской иконы. Этому «Эрмитажу русской иконы», не нарушая при этом устоявшихся экспозиций Третьяковки, Русского музея, музеев Рязани, Вологды и Ярославля. Во всех реставрационных мастерских (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Музей Рублева, Центральная мастерская) выпускается в год, вероятно, не меньше 15—20 икон. Они будут накапливаться, они будут стоять в стеллажах. Зачем же прятать их от людских глаз?

7

Мое путешествие по «фондам» продолжалось. В том отделе, где хранятся иконы, можно увидеть замечательную деревянную скульптуру. Были излюбленные сюжеты для резьбы по дереву. Кроме того, как будто бы не каждого святого разрешалось православной церковью изображать в скульптуре. Я не имею точных сведений на этот счет, но можно заметить поверхностным взглядом, насколько часто встречается, например, скульптура, изображающая Бого-

родицу в католических странах, настолько редко — у нас... Да что редко, я не встречал ни единственного раза. Много было распятий, Георгиев Победоносцев, Никол Можайских. Знаете, когда Никола в одной руке держит город, а в другой руке меч, как бы охраняя и защищая город от любых посягательств. Еще он называется «Никола с мечом и градом». Редко, но встречается Параскева-Пятница. Эти скульптуры всегда очень нарядны, блещут ярко-красными одеждами Параскевы. Самой распространенной деревянной скульптурой на Руси был Нил Столбенский. Черная фигура согбенно сидящего старца в схиме встречалась и в церквах, и на домашних киотах. У всякого коллекционера-любителя обязательно есть хоть один Нил Столбенский. Встречаются даже по два, по три разных размеров и разного уровня мастерства. Но такого набора Нилов, как в запасниках Русского музея, я не встречал никогда и, конечно, не встречу. Обыкновенно фигура Нила не превышает 15—20 сантиметров. В Русском музее есть Нилы едва ли не метровой высоты.

В древней деревянной скульптуре (она, как правило, раскрашивалась) есть своя неизъяснимая прелесть. Когда Николай Николаевич Померанцев устроил в Москве выставку этой скульптуры, люди ходили и не только восхищались столь неожиданной красотой, но и возмущались, почему эта красота держится в подвалах музея. В самом деле, если иконные фонды Русского музея все же высовываются над поверхностью (опять этот пресловутый, надоевший айсберг!), то на деревянные скульптурные сокровища в экспозиции музея нет и намека.

Скульптура религиозного содержания — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, жившего в глубинах народа в течение многих веков. Действительно, кругом леса и леса. Ни белесоватых побережий теплых морей, где находят гранит и мрамор, ни ковильных степей, где редкие сиреневые камни так и просятся, чтобы их пообтесать и превратить в знаменитых каменных баб, ни моржовой кости — подручного материала для чукчей и эскимосов, ни слоновой кости для умельцев Индии. Но вот именно дерево, сквозные северные леса, нож и топор как первые посредники в отношениях человека с лесом. Разве не естественно, что самые ранние Перуны, Ярилы, Стрибоги изображались не в мраморе, не в слоновой кости, не в золоте, но именно в дереве. То мягкая липа, то звонкий, почти железной крепости дуб, то плотная древесина бере-

зы, то плачущая золотыми слезами древесина сосны и ели — выбор не так уж мал. Выбирая материал по душе, теши из него и огромного идола, и маленького конька — игрушку белоголовому сынишке, и люльку, и гроб, и ложку, и топорище, и кадушку, и солонку, и ковшик, и миску, и прясницу, и дугу... Ах, если б вы только видели, какие резные и расписные дуги хранятся в подвалах Русского музея!

До сих пор я не знаю, не могу окончательно для себя решить: было ли у человеческого искусства два пути с самого начала или оно раздвоилось гораздо позже? Красота окружающего мира: цветка и полета ласточки, туманного озера и звезды, восходящего солнца и пчелиного сота; дремучего дерева и женского лица — вся красота окружающего мира постепенно аккумулировалась в душе человека, потом неизбежно началась отдача. Изображение цветка или оленя появилось на рукоятке боевого топора. Изображение солнца или птицы украсило берестяное ведерко либо первобытную глиняную тарелку. Ведь и до сих пор народное искусство носит ярко выраженный прикладной характер. Оно — в быту. Всякое украшенное изделие — это прежде всего изделие, будь то солонка, дуга, ложка, трепало, салазки, улей, наличник, полотенце, сарафан, головной убор, ожерелье, серьги, детская колыбелька...

Казалось бы, очень просто. Потом уж искусство отвлеклось. Рисунок на скале не имеет никакого прикладного характера. Это просто радостный или горестный крик души. От никчемного рисунка на скале до никчемной картины Рембрандта, оперы Вагнера, скульптуры Родена, романа Достоевского, стихотворения Блока, пируэта Галины Улановой... Но что же было вначале: потребность души поделиться своей красотой с другим человеком или потребность человека украсить свой боевой топор? А если потребность души, если просто накопившееся в душе потребовало выхода и изумления, то не все ли равно, на что ему было излиться, на полезные орудия труда или просто на подходящую для этого поверхность прибрежной гладкой скалы.

В человеке, кроме потребностей есть, пить, спать и продолжить род, с самого начала жило две великих потребности. Первая из них — общение с душой другого человека. А вторая — общение с небом. Отчего возникла потребность духовного общения с другими людьми? Оттого, вероятно, что на земле одинаковая, в общем-то, одна и та же душа

раздроблена на множество как бы изолированных повторений с множеством наслоившихся индивидуальных особенностей, но с тождественно глубинной первоосновой. Как бы миллиарды отпечатков либо с одного и того же, либо, в крайнем случае, с нескольких, не очень многих негативов.

Отчего происходит человеческая потребность духовного общения с небом, то есть с беспредельностью и во времени и в пространстве? Оттого, вероятно, что человек, как некая временная протяженность, есть частица, пусть миллионная, пусть мгновенная, пусть ничтожная, но все же частица той самой беспредельности и безграничности. Что же могло на земле служить самым ярким символом безграничности? Конечно, небо.

Кроме того — кто знает? Недавно я прочитал в «Огоньке» статью ученого Шульца. Он предполагает, что нам трудно будет наладить связь с цивилизациями других галактик потому, что может не оказаться общего языка. Может быть, муравьи или пчелы давно пытаются наладить связь и войти в деловые отношения с человечеством; может быть, используя свои антенны-усики, они непрерывно посылают нам свои сигналы, но мы не способны их уловить. Может быть, так же как пчелы не знают о том, что мы их изучаем и что Халифман за книгу о пчелах получил Государственную премию, мы точно так же не подозреваем, что изучают нас. Может быть, из неведомых галактик посылают сигналы такого характера, которые мы не умеем воспринять нашими современными аппаратами, но которые, может быть, иногда воспринимает человеческая душа? И вот в неизъяснимом волнении человек поднимает глаза кверху, и сопричастие с чем-то большим, чем он сам, потрясает его.

Самонадеянность наша не имеет границ. Мы считаем себя выше не только муравья, но кого бы то ни было во вселенной, в то время как муравьи умеют поддерживать в своих жилищах точные климатические условия, которые существовали на земле в доисторические времена, а мы едва-едва умеем пользоваться батареей парового отопления. В то время как нет ничего легче, оказывается, чем взлететь и полететь над землей, мы вынуждены сочинять себе неуклюжие и тяжелые летательные аппараты. В то время как презренная летучая мышь уже миллионы лет обладает удивительной ультразвуковой локацией, наши громоздкие локаторы только что появились, и они гораздо грубее и хуже. В то время как у множества обитателей Земли существует тончайшее предвидение погоды, чуть ли не за две

недели, мы ошибаемся на каждом шагу, мы, вооруженные умопомрачительными вычислительными машинами.

Карась (видимо, из карасиных космонавтов) выпрыгнул из пруда посмотреть, что делается за его пределами, задохнулся и скорее — на дно. «Ну что там?» — спрашивают у карася его сородичи. «Никакой жизни там нет», — ответил карась. Конечно, им, карасям, невозможно предположить, что есть иные формы существования материи, что мы ездим в автомобилях, пьем коньяки, играем в футбол, возлежим на тахтах, сеем рожь и пшеницу. Это недоступно карасиному воображению; это для них то, что мы называем «сверхъестественное». Но если есть расстояние от нас до карася, так сказать, вниз, то почему же не может быть такого же расстояния от нас до чего-нибудь или до кого-нибудь вверх? Почему не быть таким формам жизни, которые непосильны и неподвластны не только нашей науке, но и нашему воображению? То, что для воображения карася наш автомобиль или наш телевизор, то для нас... неизвестно что. Настолько неизвестно, что всякая попытка вообразить это оказывается жалкой и бесплодной. Караси несомненно подозревают, что существует нечто, находящееся за пределами (выше) их пруда, потому что их подруги и товарищи вдруг таинственно исчезают, попадают на крючок или в вершу или потому, что иногда сыплетсся сверху корм. Наша самонадеянность мешает нам подозревать то же самое относительно нашего человеческого, кишащего разнообразными земными обитателями пруда.

Но я слишком отвлекся. Я ведь хотел сказать только то, с чего, собственно, и начал: человеку свойственны две великие потребности: общение с душой другого человека, других людей, и общение с небом. Первая из них с самого начала нашла себе выражение в разных формах искусства; вторая — в разнообразных (сейчас их на земле около тысячи) религиях. Очень часто эти две линии перепутывались, соприкасались и даже сливались: древнегреческая культовая скульптура; все эти Юпитеры, Венеры, Афродиты, позднее Микеланджело, Рафаэль, Рублев, Бах и вообще всякое искусство религиозного характера и содержания. Эти две линии можно проследить в искусстве любого народа, в любые времена, так что скульптура религиозного содержания на Древней Руси — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, расцветавшего в глубинах народа в течение многих веков.

В фонды Отдела народного искусства попасть было не

очень легко, потому что незадолго перед этим проводили санитарную обработку экспонатов ядовитыми веществами против шашеля, пожирающего старую древесину. Запретившаяся акция природы: умершее дерево должно исчезнуть. Для этого насылаются на него полчища короедов, жучков-точильщиков, гнилостных бактерий и грибов. И вот еще, значит, злосчастный шашель. Шашелю все равно, что превращать в порошок — простое полено или уникально расписанную дугу. По-моему, в лесу, в деревьях он даже и не заводится. Зачем? Там справятся без него. А вот под крышей, в тепле и сухости, где есть опасность, что дерево не сгниет вовсе, — там он должен прийти на выручку, там он — тайный агент природы, диверсант, призванный исполнить закон. Духовная сущность изделий его не касается. С одинаковым удовольствием он грызет и крестьянскую ступу, и рублевскую икону.

Кстати, и ступа ведь может быть произведением искусства. Изыщные уточки-солонки, деревянные ковши в виде гусей и лебедей. Рубель, которым катали белье, превращен в уникальное изделие. Сотни прясниц, украшенных резьбой и росписью, занимают большое подвальное помещение. Прясницы красноборские, мезеньские, вологодские, валдайские. Цветы и солнца, птицы и листья деревьев, чаепития и масленичные катания — все нашло себе место на этих прясницах, все вплелось в общие узоры, в общую красоту.

Ведь, казалось бы, не все ли равно, к какой доске привязать пучок льна и затем сучить из него суровую нитку. Но, значит, не все равно, если вот они, сотни прясниц, и нет двух совпадающих по рисунку или резьбе.

Чего-чего нет в фондах Отдела народного искусства. Не только не расскажешь — не переглядишь. И вышивки, и резьба по кости, и живописные пряники, и деревянные формы для пряников, и живописные изразцы, и кружева, и керамика, и резные ворота, и фронтоны, и наличники. Даже скворечник, даже пчелиный улей, оказывается, могут сделаться произведениями искусства. Вон в кепчонке длиннородый деревенский мужик. В рот к нему залетали, бывало, скворцы, гнездившиеся в его пустой голове. Не было ни одной, так сказать, сферы быта, которой ни касалась бы народная красота. Изба: наличники, крыльцо, ворота, коновязи, карнизы. Орудия труда и утварь: прясницы, святцы, ковши-солонки, вальки-рубели, трепала, туеса, деревянная посуда, всевозможное берестяное плетенье с элементами украшения, разрисованные сундуки и ларцы,

расписные санки и дуги. Вышитые и кружевные изделия: подзоры, скатерти, полотенца, рубахи, сарафаны, кокошники, накомодники... Все это есть в изобилии в хранилищах Русского музея, хотя посетители в верхних этажах и не подозревают об этом.

В отдельных помещениях в шкафах, расположенных вдоль стены, хранится так называемая мелкая пластика: резные миниатюры по дереву и кости, а также медное художественное литье.

У меня в жизни был момент, когда я уже понимал красоту иконы, но никак не мог постичь прелесть этой мельчайшей резьбы либо этого барельефного, иногда украшенного финифтью, а иногда не украшенного финифтью литья. Я, пожалуй, и сейчас не могу сказать, что насквозь проникся. Но что меня волнует всякий раз, когда я вижу, а тем более держу в руках каждую такую вещь, — это обстановка, которая ею воссоздается.

Вот костяной закоптелый крест конца XV столетия. На нем — а весь он в пятнадцать сантиметров длиной — вырезано по кости двенадцать миниатюр на библейские сюжеты. В каждой миниатюре — архитектура, действующие лица, одежда действующих лиц. В лупу, вероятно, можно разглядеть глаза, бороды и, может быть, разные выражения лиц. Но мельчайшая резьба вызывает чаще удивление, даже восторг удивления, но не эстетическое наслаждение, как это могут вызывать фрески Дионисия. Волнует же, если так можно выразиться, атмосфера каждой вещи. Нужно представить себе ту обстановку, в которой она находилась, прежде чем попасть в шкафы музея. Нужно представить себе те часовни, те скиты, те старообрядческие молельни, те бороды и глаза, те до бровей платки и шепчущие губы, то освещение огарочком свечи и тот воздух, который пронитывал эти вещи в течение веков, чтобы они, эти вещи, начали говорить и даже волновать своим рассказом.

Большие классические иконы пришли в музеи, пусть через частные коллекции, но все-таки из церквей. Церкви были разные, но все же о церквях можно говорить обобщенно.

Каждая из этих, допустим, десяти тысяч мелких вещей пришла из своей особенной обстановки. Та стояла на полочке вологодской крестьянки, та висела на груди у странствующего монаха, та была прикреплена к кладбищенскому кресту. Ту носил в виде ладанки воин, участник Бородинского сражения, а та по времени могла принадлежать

участнику Куликовской битвы. На ней вот даже вмятина, похожая на след от стрелы. Эти складенки отливались недавно, во время русско-турецкой войны, при Александре II. У каждого солдата хранился такой складенек. Недало от них во множестве встречал в Софии и вообще в Болгарии, в домах писателей, художников, артистов, простых крестьян.

Итак, в Русском музее большое, замечательное собрание мелкой пластики. Не думаю, что она старательно подбиралась по образцам. Поступала из дореволюционных частных коллекций, из монастырей, прекративших свое существование. Часто приходят и теперь коренные пожилые ленинградцы, бывшие петербуржцы, с просьбой купить ту или иную безделушку.

В особенном шкафу хранятся особенные экспонаты. Прежде чем открыть этот шкаф, мы приготовили большой стол, постлали на него чистую бумагу. Шкаф устроен так, что из него выдвигаются очень большие ящики, в которых аккуратно разостланы экспонаты: экспонат — бумага, экспонат — бумага. За углышки мы осторожно, почти не дыша, брали экспонат. Кто-нибудь ладонями поддерживал его под середину. Несли к столу, бережно расстилали. Это было древнее художественное шитье.

В отдаленных женских монастырях монашки-рукодельницы, не торопясь, пригоняли ниточку к ниточке. Серебро, золото, красная, малиновая, голубая, зеленая нить. Образцами служили, вероятно, иконы из монастырского храма. Интересно, что в этом искусстве то же: чем древнее, тем чище цвета, больше изящества и вкуса. Чем позднее — тем больше золота, серебра, парадности, бьющих на внешний эффект.

Потом я заглянул к музейному нумизмату, склоненному вроде часовщика и тоже с линзой в глазу над своими уникальными экспонатами. Мы с ним чуть было не поспорили, каким тиражом была выпущена медаль в честь Ивана Комиссарова-Костромского. Но я скоро понял, что спорить не нужно, что касаясь старинных медалей, причин их выпуска, тиражей и даже местонахождений редчайших экземпляров, этот человек, Александр Александрович Войков, знает все.

В хранилище хрусталя и фарфора передо мной прошла вся история этих, тоже ведь своеобразных, искусств. Я узнал, когда появились в России первые фарфоровые заводы и когда был исполнен первый русский сервиз. Я узнал,

когда были исполнены первые фарфоровые фигурки. Трудно было отрешиться от прежнего материала — дерева. Новый материал требовал нового к нему отношения. Узнал я и то, что у немцев, оказывается, был специальный завод по подделке русского, очень ценившегося фарфора, но что подделанные сервизы распознались, и не по чему-нибудь, а по духу. В немецких подделках сквозила слащавость. Увидел я, как старинные мастера умели связывать фарфор и стекло, нагладелся на знаменитые Яхтинский, Арабесковый, Юсуповский сервизы (в Юсуповском около тысячи предметов), а также на Гурьевский, на Михайловский.

Легко было проследить, как сначала мастера старались дать возможность звучать, говорить самому материалу, как потом стали его закрашивать все больше и больше, пока наконец не загорелось все сплошным сияющим золотом так, что невозможно различить, что под золотом: фарфор, дерево, металл, папье-маше, стекло.

С директором Русского музея Василием Алексеевичем Пушкиревым у нас состоялся отвлеченный сначала разговор о музейных экспозициях вообще. Оказывается, целая наука. Люди пишут и защищают диссертации. В самом деле, разве не приходится встречать картинных галерей, напоминающих скорее комиссионные магазины по продаже старой живописи? Русский музей упрекнуть в этом нельзя. Его экспозиции давно служат образцом продуктивности, стройности и вот именно научного подхода. Спорить можно лишь о пропорциях. Я, например, никогда не мог понять, почему в Третьяковской галерее такой художник, как Борис Кустодиев, занимает места во много раз меньше... чем ну хотя бы Кукрыниксы. Вот и в Русском музее. Правильно ли, что восьми векам древнего искусства дано места меньше, чем тридцати последним, самым новейшим годам? Где копии фресок (помните, я писал вам о них), где деревянная скульптура? Где мелкая пластика? Где художественное шитье? Где народное искусство со всеми его разветвлениями? Где лубок, где гравюра, где развернутый показ фарфора и хрусталя?

Сегодня, когда я стоял перед «Ангелом златые власы», двое за моей спиной дышали шумно, как после хорошей пробежки. Это странно, потому что лестница, по которой

поднимаешься на второй этаж, вовсе не располагает к тому, чтобы по ней скакать через ступеньку. Неторопливо, торжественно, она как будто сама поднимает вас, не нужно совершать никаких усилий. Невольно приосанишься и даже как бы почувствуешь к себе чуточку больше уважения. Лестница напомнит вам, что вы человек, что у вас, как у человека, должно быть чувство достоинства и что вовсе недостоюно взрослому человеку бегать по лестнице.

Архитектура ведь умеет воздействовать. Есть залы, в которых ни один человек не осмелится бросить на пол спичку или окурок, не то что плюнуть или наследить. Значит, не нужно вешать таблички: «Сорить и плевать на пол воспрещается». Архитектура агитирует сама.

Впрочем, вижу ваши скептические улыбки: есть, мол, на свете такие люди, которые в любом зале, даже если это и храм... Разве не попадалось церковей, куда сквозь пролом в стене, через сорванные с петель двери бегают и за малой и за большой нуждой? Разве не сам рассказывал, как во дворце шестнадцатого века в Жерехове (где, впрочем, теперь хороший дом отдыха) даже и во втором этаже держали одно время лошадей. Лепные потолки, широкие венские зеркала — и лошади. Значит, не проняла хваленая архитектура? Ну что ж, отвечу — значит, не проняла. Но полно, имеют ли право на гордое и высокое звание человека пусть и двуногие существа, которые справляют нужду под сводами церкви или затаскивают лошадей на второй этаж старинного уникального дворца?

Двое шумно дышали за моей спиной, потом один говорит:

— Ерунда. Золотых волос не бывает.

— А там-то, там-то, гляди, вон на той стене, у нее ручки коротенькие, не гнутся, а младенец ножонки раскорячил.

— Это что, вон чудеса! Один в середине как жердь, а по бокам лилипутики.

Как вы можете догадаться, речь в последнем случае шла об удивительной новгородской иконе XIII века с изображением трех святых — Иоанна, Георгия и Власия. Центральная фигура там действительно условно выделена своими размерами. Все трое написаны по чистейшему красному фону. Чисто-синие и белые краски распределены неторопливо и гармонично. В то время еще не любили смешивать красок — писали чистыми. Вот придут эти двое в отдел передвижников, где не будет золотых волос и коротеньких ручек, и останутся весьма довольны. Уж если нос — то

красный от употребления водки, если рука — то вздувшиеся синие жилы, если штаны — то бахрома по обветшалым краям.

Думаете, я на них рассердился? Я сам еще пять лет назад бегом проскакивал залы, где выставлены древнерусские иконы. Удивлялся, видя, как некоторые рассматривают их: мало ли на свете, думалось, бывает чудakov. И насчет коротеньких ручек думалось то же самое, и насчет отсутствия перспективы. Да один ли я? Модный некоторое время (не из самых модных, но все-таки) московский поэт однажды, глядя на репродукцию «Владимирской Божьей матери», горячася, кричал: «Разве это живопись? Разве это руки? А младенец — это же лягушонок!»

Что я мог сказать ему про величавую красоту вроде бы спокойных, но темпераментных линий, про их изящество, а главное — про их чистоту? Нет еще этого позднего мельтешения, сумятицы, где линии крошатся, перепутываются, как сено. Что мог я сказать про глубину и наполненность тонов? Плотная чистая охра, киноварь, ясные яркие пробелы, золотая уверенная лесировка. Нет еще этих перемешиваний до того, что получается, будто разводишь в воде куриный помет с некоторой примесью сажки либо пачкаешь на пыльном полу растаявшим шоколадом.

Я пытался, правда, говорить, что, если художник хочет изобразить просто пьяницу, он должен написать красный нос и соответствующую мускулатуру. Но если задача художника глубже, если он пишет такие категории, как строгость, милость, гнев, скорбь, ликованье, самоуглубленность, доброта, кротость, нравственная чистота, невинность, угроза или прощенье? Это все ведь чисто духовные, а не физиологические категории.

Чаще всего мне думается, что древние мастера писали просто молитву. Этого требовало время, задача живописи, ее, так сказать, прикладная, утилитарная сторона. Вот именно: подходит верующий к иконе, чтобы молиться, а его молитва, оказывается, уже выражена, изображена. То, что изображено на доске, вполне соответствует настроению, душевному состоянию молящегося. Именно свое-то состояние он и узнает в иконе. В этом-то и заключалась вся сила воздействия древней живописи. В этом-то и состоит то ее загадочное, подчас неуловимое нечто, что пытаются разгадать искусствоведы всех стран и что ускользает всякий раз при анализе только красок, только линий, только сюжетов, только композиции.

Известно, что русская живопись, отпочковавшись от византийской, пошла своим путем. С чисто внешней стороны первый шаг к этому состоял в том, что на Руси был введен иконостас, отделивший сплошной живописной завесой алтарь от основного интерьера храма. Нигде, ни у одного народа до сих пор не встречается иконостаса в таком его развитии, как в России. Это обусловило и определило многое. Может быть, именно введению иконостаса мы обязаны небывалым расцветом иконописного искусства средневековой Руси. Но можно рассуждать и так, что само возникновение иконостаса порождено бурным возрождением и расцветом российских творческих сил.

Иконостас — это не одна молитва, но многоголосый слаженный хор, торжественно возносящийся под высокий небообразный купол. Только с таких позиций можно правильно оценить это искусство. До каких пор мы будем говорить о русских иконах, что они ценны лишь постольку, поскольку художник, вопреки канонам, вносил в живопись черты реальной тогдашней жизни и что в некоторых святых можно, вероятно, признать современников живописца: русских крестьян, его знакомых, родственников!

То, что религия — невежество и мрак, нужно было внушать художникам тогда, когда они писали, или даже до того, как писали, а теперь нам остается мерить их искусство единственно возможной мерой: насколько успешно они воплотили в живопись то, что задумано было воплотить.

Композиция и колорит, тон и линия плюс нечто большее, что должно быть растворено, что присутствует во всяком истинном произведении искусства, — вот что составляет подлинную прелесть русской древней иконы, ее обаяние, ее чарующую красоту. И помимо всего, ее роль непреходящего образца некоего вечного эталона и красоты просто как красоты и живописной техники и мастерства в особенности, ее непреходящего значения для живописи настоящего и будущего.

Стало модным в последнее время ссылаться на Матисса, на то место, где он сказал, что Италия ему дает меньше, чем русская иконопись. И вот уж боимся, что нам самим не поверят, более того — что сами себе не поверим, но если сказал Матисс!..

Замечательный художник Сарьян однажды еще в юности пожелал сформулировать свое художническое творческое кредо. Вот как у него получилось: «Я стал искать более прочных простых форм и красок для передачи

живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности, избавиться от полутонов. (Но ведь это и есть творческий принцип мастеров древности. — В. С.) Кроме того, моя цель — достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства начиная с древних времен, вернее, о той силе очарования, которого достигали разными путями во все времена».

Я думаю, что когда-нибудь, в каком-нибудь двадцать первом веке, какой-нибудь новый Сарьян сформулирует свои творческие принципы, стремление достичь первооснов реализма и окажется вновь, что они, эти принципы, совпадают в первооснове с теми, что исповедовали мастера в XIV, XV и XVI веках.

Не последнюю роль играл и обычный, то есть даже не обычный, а единственный в те времена материал, а именно — темпера. Мешаными красками никогда бы не удалось создать тех шедевров, которыми мы теперь так счастливо располагаем. Поэт, художник и искусствовед М. Волошин так характеризует этот материал: «Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные, бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными тонкими непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Благодаря непрозрачности материала один слой целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность — то обдуманной, заранее размеренной гаммы».

Вы, наверное, знаете, что обострение интереса к древней русской живописи, а также к иконе возникло сравнительно недавно. Мы долго даже и не подозревали, какие сокровища таятся под заскорузлой черной, как деготь, олифой, под тяжелым серебром позлащенных риз, под ремесленной мазней позднейших обновителей и подправителей. Дело в том, что в старину подобную жар-птице икону покрывали

сверху олифой вместо лака, чтобы не портилась и ярче сияла. Но олифа — коварное вещество. Через восемьдесят — сто лет она темнела, становилась настолько черной, что лишь контуры живописи едва-едва проглядывали сквозь нее. Случалось, что я находил иконы, у которых нельзя было разглядеть и определить даже сюжет, настолько все заволокло непроницаемой черной пеленой.

Звали мастеров для подновления, и они добросовестно подновляли. Поверх олифы, по угадываемым, а иногда более или менее читаемым контурам наносилась новая живопись, которую, в свою очередь, покрывали новой олифой. За века накапливалось по пять-шесть слоев позднейших записей. Там-то, под ними, и хранились и ждали своего часа нетронутые в своей первозданной чистоте живописные сокровища. Целый особый мир, если хотите, целая особенная цивилизация. С рублевской «Троицы» — лучшей из всех возможных в мире икон — при реставрации удалили восемь поздних слоев. В фондах Третьяковской галереи есть икона (дорублевская «Троица» XV века), под которой хранится живопись XIII века. Расчистили квадрат на одежде сидящего ангела, и вот из расчищенного места смотрит огромный глаз, притом «вверх ногами». Но ведь для того, чтобы «освободить» тринадцатый век, нужно «соскоблить» пятнадцатый, словом, у реставраторов свои проблемы, свои тревоги, свои открытия, находки, разочарования и радости.

Когда сквозь поздние наслоения прорубили первые окошечки из девятнадцатого столетия в двенадцатое, тринадцатое, четырнадцатое и вдруг обнаружили уйму красоты, естественно, вспыхнул горячий интерес к старине и к старинной живописи. Я думаю, что мировое искусство за все века своего существования не знало столь неожиданных и столь важных для дальнейшего развития искусства открытий. Появились богатейшие частные коллекции у Виктора Михайловича Васнецова, у Рябушкинского, у художника Остроухова, у Лихачева, у великих князей...

Лихачев свою коллекцию, около полутора тысяч икон, пожертвовал в 1913 году в Русский музей. Она-то, лихачевская коллекция, и составила основу музейного собрания.

Поверьте мне, что, глядя на иконы Русского музея, я не поддавался вопросу, бывают ли золотые волосы, красные кони, охристые лица и руки, а также столь удлинённые по отношению к размерам головы фигуры. Я думал больше о том, что вот висит несомненный шедевр, который хоть

в Эрмитаж, хоть в Лувр, да что — висит уже в Русском музее! Бездна изящества, вкуса, культуры в конце концов, образец высочайшего искусства. Под иконой табличка: «Село Кривое».

Где-нибудь на лесистых берегах Двины приютилось это село. Бородатые охотники, рыбаки и пахари. Стряпухи, жнеи, матери. Белоголовые девчонки и мальчишки, бегущие с туесками по ягодам либо с корзинками по грибы. Избы серые, иссеченные холодными дождями. Печки, глядишь, по-черному (особенно в четырнадцатом-то веке), и в этом же самом селе — шедевры живописи, которые до сих пор изумляют и не перестанут изумлять целый мир.

Не какой-нибудь народный примитив, не экзотика, не африканская маска, не глиняный божок, а именно живопись, безо всяких скидок и эквивоков. Это ли не диво дивное — как если бы жар-птица в серой крестьянской избе, где быть бы только хохлушкам-несушкам. В каждом селе таких вот жар-птиц не одна, а десятки. А через это сама церковь с ее удивительной формой, с ее сложнейшими, но безупречными хоровыми пеньями, сама церковь — тоже как жар-птица. По сказочной жар-птице на каждое северное село!

Залетная ли жар-птица — вопрос второй. А если залетная, то почему так легко приручилась и забыла почти среди суровых камней и серых озер о своей эмалевой утонченной родине? Этот край оказался ей не чужд хотя бы потому, что этому краю не чужда была красота вообще. Повсюду в быту, начиная с полотенца, с солонки, со скатерти, кончая наличниками, нарядными вышитыми сарафанами и тонким искусством кружевниц, жила народная красота.

Условны лошадки на иконе Фрола и Лавра, но задолго до этих лошадок существовала условная лошадиная морда либо на коньке дома, на ручке ковша, на пряснице, написанная чистой киноварью. Условны руки у Богородицы, но независимо от нее настолько же условны и солнце, и цветок, и пчелки, танцующие хороводом на холщовом вышитом полотенце.

Откуда же пришла красота в повседневный быт, в резьбу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись? Да из души человека, откуда же ей еще было прийти! Так что истинное гнездо жар-птицы, если принимать это условное обозначение, не просто в избе или не просто в церкви, но в душе архангельского, вологодского, суздальского, ярославского человека.

Вы видели, наверное, у меня в московской квартире замечательную репродукцию иконы Георгия Победоносца на белом коне по ярчайшему красному фону? Ту самую, что я привез из поездки по Германии. Они, германцы, очень умело репродуцируют русские иконы. Имитируют даже и доску. При первом взгляде — производит впечатление подлинника. Но вот я стою и перед самим подлинником. Новгородская школа. Четырнадцатый век. Оказывается, репродукцию сделали в натуральную величину. Мне представлялось раньше, что сама икона должна быть больше. Впрочем, это известное свойство древней живописи — монументальность. Того же Георгия можно репродуцировать на целую стену огромного современного здания, где он будет смотреться так, как будто написан именно для этой цели. Вот уж правда — ничего лишнего. Может быть, «изящный» (изящное искусство) происходит от слова «изъять»? Изъять подробности, все дробняе, все путающееся перед глазами, отвлекающее внимание. Белый конь, огненный фон, поверженный змий, а по диагонали — копьё возмездия.

Не только потому я держу у себя репродукцию этой иконы, что она действительно гениальная, но и потому, что очень люблю этот символ: Георгий, поражающий чудовище и освобождающий тем самым плененную, обреченную на съедение царевну. А приличный подлинник «Георгия» пока не попадается.

Возмездие — одно из самых понятных и возбуждающих дух человека чувств. Чудовище всемогущее, стоголовое, хищное и ненавистное. Каждый день оно сжирает по прекрасной девушке, губит по чистой человеческой душе. И вроде бы нет управы, нет избавленья, но появляется юноша в развевающемся красном плаще на ослепительно-белом коне и подымает копьё, которое неотразимо. Возмездие! Что может быть справедливее этого чувства!

А вот и более поздние «Георгии». Они уже усложнены. С городской стены смотрят на происходящее ротозей. Карабкается по лестнице убегающий от змия мальчик. Усложнена и цветовая гамма. Не то чтобы только белое и красное: где охра, где зелень, где золотишко, где и чернь.

Впрочем, две детали я обыкновенно вижу с радостью на иконе с изображением Георгия: башню с правой стороны и саму царевну, выходящую из башни. Ее изображают нежной, тонкой, подобно цветку. Символ освобожденья, избавленья только обогащается этими двумя деталями.

в Эрмитаж, хоть в Лувр, да что — висит уже в Русском музее! Бездна изящества, вкуса, культуры в конце концов, образец высочайшего искусства. Под иконой табличка: «Село Кривое».

Где-нибудь на лесистых берегах Двины приютилось это село. Бородатые охотники, рыбаки и пахари. Стряпухи, жнеи, матери. Белоголовые девчонки и мальчишки, бегущие с туесками по ягоды либо с корзинками по грибы. Избы серые, иссеченные холодными дождями. Печки, глядишь, по-черному (особенно в четырнадцатом-то веке), и в этом же самом селе — шедевры живописи, которые до сих пор изумляют и не перестанут изумлять целый мир.

Не какой-нибудь народный примитив, не экзотика, не африканская маска, не глиняный божок, а именно живопись, безо всяких скидок и экивоков. Это ли не диво дивное — как если бы жар-птица в серой крестьянской избе, где быть бы только хохлушкам-несушкам. В каждом селе таких вот жар-птиц не одна, а десятки. А через это сама церковь с ее удивительной формой, с ее сложнейшими, но безупречными хоровыми пеньями, сама церковь — тоже как жар-птица. По сказочной жар-птице на каждое северное село!

Залетная ли жар-птица — вопрос второй. А если залетная, то почему так легко приручилась и забыла почти среди суровых камней и серых озер о своей эмалевой утонченной родине? Этот край оказался ей не чужд хотя бы потому, что этому краю не чужда была красота вообще. Повсюду в быту, начиная с полотенца, с солонки, со скатерти, кончая наличниками, нарядными вышитыми сарафанами и тонким искусством кружевниц, жила народная красота.

Условны лошадки на иконе Фрола и Лавра, но задолго до этих лошадок существовала условная лошадиная морда либо на коньке дома, на ручке ковша, на пряснице, написанная чистой кинovarью. Условны руки у Богородицы, но независимо от нее настолько же условны и солнце, и цвeток, и пчелки, танцующие хороводом на холщовом вышитом полотенце.

Откуда же пришла красота в повседневный быт, в резьбу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись? Да из души человека, откуда же ей еще было прийти! Так что истинное гнездо жар-птицы, если принимать это условное обозначение, не просто в избе или не просто в церкви, но в душе архангельского, вологодского, суздальского, ярославского человека.

Вы видели, наверное, у меня в московской квартире замечательную репродукцию иконы Георгия Победоносца на белом коне по ярчайшему красному фону? Ту самую, что я привез из поездки по Германии. Они, германцы, очень умело репродуцируют русские иконы. Имитируют даже и доску. При первом взгляде — производит впечатление подлинника. Но вот я стою и перед самим подлинником. Новгородская школа. Четырнадцатый век. Оказывается, репродукцию сделали в натуральную величину. Мне представлялось раньше, что сама икона должна быть больше. Впрочем, это известное свойство древней живописи — монументальность. Того же Георгия можно репродуцировать на целую стену огромного современного здания, где он будет смотреться так, как будто написан именно для этой цели. Вот уж правда — ничего лишнего. Может быть, «изящный» (изящное искусство) происходит от слова «изъять»? Изъять подробности, все дробящее, все путающееся перед глазами, отвлекающее внимание. Белый конь, огненный фон, поверженный змий, а по диагонали — кошь возмездия.

Не только потому я держу у себя репродукцию этой иконы, что она действительно гениальная, но и потому, что очень люблю этот символ: Георгий, поражающий чудовище и освобождающий тем самым плененную, обреченную на съедение царевну. А приличный подлинник «Георгия» пока не попадается.

Возмездие — одно из самых понятных и возбуждающих дух человека чувств. Чудовище всемогущее, стоголавое, хищное и ненавистное. Каждый день оно сжирает по прекрасной девушке, губит по чистой человеческой душе. И вроде бы нет управы, нет избавленья, но появляется юноша в развевающемся красном плаще на ослепительно-белом коне и подымает кошь, которое неотразимо. Возмездие! Что может быть справедливее этого чувства!

А вот и более поздние «Георгии». Они уже усложнены. С городской стены смотрят на происходящее ротозей. Карабкается по лестнице убегающий от змия мальчик. Усложнена и цветовая гамма. Не то чтобы только белое и красное: где охра, где зелень, где золотишко, где и чернь.

Впрочем, две детали я обыкновенно вижу с радостью на иконе с изображением Георгия: башню с правой стороны и саму царевну, выходящую из башни. Ее изображают юной, тонкой, подобно цветку. Символ освобожденья; избавленья только обогащается этими двумя деталями.

Я не собираюсь повторять обыкновенного путеводе-
лю музею и рассказывать, как и чем представле-
ны ская, вологодская или суздальская школы. Какой синтез
стилей представляют собой иконы из бело-
зерских монастырей, потому что эти монастыри собирали у себя и москов-
ских, и ярославских, и новгородских мастеров. Для всех
школ характерно одно, и от этого никуда не денешься:
постепенное мельчание творческого духа, а с ним и жи-
вописи, если считать вершиной четырнадцатый и пятна-
дцатый века.

Возьмем двух великих мастеров Андрея Рублева и Си-
мона Ушакова. Возьмем один и тот же сюжет, писанный
ими с разницей в двести с лишком лет. Тем более что уша-
ковская «Троица» висит передо мной в экспозиции Русско-
го музея. Более того, возьмем только одну деталь — убран-
ство стола, за которым восседают три ангела. У Рублева на
столе стоит одна-единственная чаша на троице. Она свое-
образный эпицентр всей музыкальной стройной компози-
ции, она еще резче подчеркивает основной мотив — едине-
ние, нерасторжимое единство, беспредельную гармонию.
У поэта Германа Валикова, вспоминаю, есть даже стихи
о рублевской «Троице», в которых подчеркивается именно
эта особенность иконы: чаша на всех троих — одна. У Си-
мона Ушакова я насчитал на столе чуть ли не одиннадцать
различных предметов: чаши, кубок, розетки и даже что-то
похожее на полоскательницу. Зачем? К чему? Для большей
правдоподобности — возможно. Для большей выразитель-
ности? О нет, напротив. Значит, нужно повторить раз и на-
всегда — к волнующей выразительности и лирическое истинное
искусство.

Ушаковский «Спас Нерукотворный» (1671 год) напи-
сан «с умелой светотеневой моделировкой объема, деталь-
ной прорисовкой всех черт, волос и даже складок платя,
служащего фоном». Отсюда четверть века к обычной
портретной живописи, которая расцветет в России в по-
следующее, восемнадцатое столетие.

9

Олифа темнела через восемьдесят лет. Ну пусть через
сто. Значит, к XV веку XIV век оказывался уже подновлен-
ным и покрашенным свежей краской. К XVI веку не

существовало XV. К XVIII столетию мы все забыли и перестали даже и подозревать, какими традициями мы располагаем.

Екатерина II приказала выломать рублевский иконостас из Успенского собора во Владимире и отправила его под Шую. Над этим стоит задуматься. Ну да, Екатерине хотелось барокко. В духе времени. Это пресловутое барокко и по сей день «украшает» великолепный собор. Но если бы иконы Рублева выглядели так, как они выглядят теперь, находясь в Третьяковской галерее, то у императрицы ни за что не поднялась бы рука высылать их под Шую. В том-то и дело, что они были либо черны, так что ничего не разобрать, либо дорисованы позднейшими бездарными живописцами. А видеть сквозь черноту и позднюю живопись тогда не умели.

Великая красота дремала, скрытая от глаз людей под живописью, под чернотой олифы, под тяжелыми металлическими окладами, вошедшими в моду в более поздние времена.

Мы думали, что у нас ничего нет. Традиции были оборваны. Приходилось начинать на пустом месте. Всякая пустота, всякий, говоря современно, вакуум стремится втянуть, засосать в себя извне то, что ближе лежит. Ближе всего тогда, в XVIII веке, лежало придворное искусство Запада.

Да если бы даже не вакуум, то Петр все равно силой насадил бы западноевропейскую живопись. Так или иначе на русский национальный ствол были привиты привезенные из Парижа, Италии и Германии привои. Они приживались, распустили ветви, расцвели и начали плодоносить. Собственные же побеги, от корней, прорежутся гораздо позже. Но вот что удивительно: для всякого опытного садовода эти от корней проросшие побеги на поверку окажутся вовсе не дичками, окажется, что сам ствол был привит гораздо раньше, он культурен, но как-то об этом забыли за давностью или, может быть, даже за недостаточной рачительностью садоводов.

Я смотрю на полотно Рокотова. Портреты. Исключений нет. Портрет великого князя Петра Федоровича. Портрет Шувалова. Портрет Юсуповой. Портрет Петра Третьего. Портрет С. В. Гагарина. Портрет И. П. Голенищева-Кутузова. Портрет Волконской.

Я смотрю на полотно Левицкого. Портреты. Исключений нет. Князь П. А. Голицин. Демидов. Князь П. Н. Голи-

цин. Великая княгиня Александра Павловна, императрица Екатерина II. Ну и знаменитые его смолянки — портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

Последовательно переходим к Боровиковскому. Портреты. Исключений нет. Жуковский, Каннист, Трошинский, Безбородко с дочерью, Арсеньева...

Правда, у Боровиковского есть «Старик, греющий руки у огня. Зима». Он находится в Третьяковской галерее. Проблеск жанра. Робкая и, так сказать, чуть живая ласточка, зернышко, из которого вырастает ученик Боровиковского — Венецианов. Не в том смысле, что художество Венецианова складывалось под влиянием этой картины. Было бы очень просто. Но все же то, что для учителя было единоличным исключением, то для ученика делается обыкновением и нормой.

Все три живописца, названные мною, — крупнейшие живописцы XVIII века. Три кита. Они, собственно, и есть XVIII век русской живописи. Хотя, конечно, существует и окружение: Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Лосенко... У каждого свои достоинства. Тот — колорист, у этого смелее, чем у других, рисунок. Тот лучше других умеет уловить характер. Специалисты умеют будто бы, когда попадает к ним в руки неизвестно кем написанный портрет, определить и отнести его именно к Рокотову, а не к Боровиковскому или к Левицкому. Но нам-то с вами никогда не постигнуть живописи так глубоко и с такой тонкостью. Для нас, напротив, все художники XVIII века — единообразны. Ну смолянок, конечно, не спутаешь, и портрет Лопухиной не отнесешь к Рокотову. Эти вещи выделяются резко и решительно. Скажу больше, когда я стал более внимательно присматриваться, когда я стал читать о художниках и о их живописи, то я начал понемножку отличать, допустим, легкую манеру Рокотова от добросовестности Левицкого, игривость Боровиковского от трезвой ясности Антропова, либо выделять из всех остальных эти самые «рокотовские» глаза. Но я хотел бы остановиться вовремя. Искусство нужно воспринимать дилетантски, так, как его воспринимает большинство людей, тех людей, для кого оно, собственно, и создается. Если это, конечно, не та степень, когда про Венеру говорят: «Какая-то голая баба, а кругом кусты».

Нам не постигнуть в живописи той тонкости, когда не видят ничего, кроме сочетаний лилового с розоватым в ле-

вом верхнем углу либо темно-вишневого с серым в нижней части картины.

Может быть, даже интереснее вглядываться в эти лица, в эти позы, в эти глаза. Вот жили люди. Вот, оказывается, какие они были. Великие князья, царедворцы, поэты, семьянины, любовники и любовницы. Вот их гордость, вот их нега, вот их самодовольство, вот их строгость. Вот, собственно, их душа. Ведь Н. Заболоцкий, на что глубокий и тонкий знаток и ценитель живописи, вовсе ничего не написал о колористических особенностях живописи Рокотова, а написал, я вам напомним, следующее стихотворение:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуслуч.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуйсуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Впрочем, Рокотов был превосходный колорист. Именно поэтому так живы до сих пор глаза Струйской. Нет, что ни говорите, разве не интересно встретиться взглядом с Шуваловым, Репниным, Уваровой, какой-нибудь там Новосильцевой, какой-нибудь там Борятинской (кажется, бабушка пленителя Шамиля?), ну и вплоть до императрицы?

Восемнадцатый живописный век. Он перехлестнул свои границы в начало девятнадцатого, не предрешая последующих бурных и великих десятилетий, не обещая ни Сурикова, ни Верещагина, ни Иванова, ни Крамского.

дин. Великая княгиня Александра Павловна, императрица Екатерина II. Ну и знаменитые его смолянки — портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

Последовательно переходим к Боровиковскому. Портреты. Исключений нет. Жуковский, Капнист, Троцкий, Безбородко с дочерьми, Арсеньева...

Правда, у Боровиковского есть «Старик, греющийся у огня. Зима». Он находится в Третьяковской галерее. Проблеск жанра. Робкая и, так сказать, чуть живая ласточка, зернышко, из которого вырастает ученик Боровиковского — Венецианов. Не в том смысле, что художество Венецианова складывалось под влиянием этой картины. Было бы очень просто. Но все же то, что для учителя было единоличным исключением, то для ученика делается обыкновенным и нормой.

Все три живописца, названные мною, — крупнейшие живописцы XVIII века. Три кита. Они, собственно, и есть XVIII век русской живописи. Хотя, конечно, существует и окружение: Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Лосенко... У каждого свои достоинства. Тот — колорист, у этого смелее, чем у других, рисунок. Тот лучше других умеет уловить характер. Специалисты умеют будто бы, когда попадает к ним в руки неизвестно кем написанный портрет, определить и отнести его именно к Рокотову, а не к Боровиковскому или к Левицкому. Но нам-то с вами никогда не постигнуть живописи так глубоко и с такой тонкостью. Для нас, напротив, все художники XVIII века — единообразны. Ну смолянок, конечно, не спутаешь, и портрет Лопухиной не отнесешь к Рокотову. Эти вещи выделяются резко и решительно. Скажу больше, когда я стал более внимательно присматриваться, когда я стал читать о художниках и о их живописи, то я начал понемножку отличать, допустим, легкую манеру Рокотова от добросовестности Левицкого, игривость Боровиковского от трезвой ясности Антропова, либо выделять из всех остальных эти самые «рокотовские» глаза. Но я хотел бы остановиться вовремя. Искусство нужно воспринимать дилетантски, так, как его воспринимает большинство людей, тех людей, для кого оно, собственно, и создается. Если это, конечно, не та степень, когда про Венеру говорят: «Какая-то голая баба, а кругом кусты».

Нам не постигнуть в живописи той тонкости, когда не видят ничего, кроме сочетаний лилового с розоватым в ле-

вом верхнем углу либо темно-вишневого с серым в нижней части картины.

Может быть, даже интереснее вглядываться в эти лица, в эти позы, в эти глаза. Вот жили люди. Вот, оказывается, какие они были. Великие князья, царедворцы, поэты, семьянины, любовники и любовницы. Вот их гордость, вот их нега, вот их самодовольство, вот их строгость. Вот, собственно, их душа. Ведь Н. Заболоцкий, на что глубокий и тонкий знаток и ценитель живописи, вовсе ничего не написал о колористических особенностях живописи Рокотова, а написал, я вам напомню, следующее стихотворение:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудац.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуйсуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Впрочем, Рокотов был превосходный колорист. Именно поэтому так живы до сих пор глаза Струйской. Нет, что ни говорите, разве не интересно встретиться взглядом с Шуваловым, Репниным, Уваровой, какой-нибудь там Новосильцовой, какой-нибудь там Борятинской (кажется, бабушка пленителя Шамиля?), ну и вплоть до императрицы?

Восемнадцатый живописный век. Он перехлестнул свои границы в начало девятнадцатого, не предрешая последующих бурных и великих десятилетий, не обещая ни Сурикова, ни Верещагина, ни Иванова, ни Крамского.

дин. Великая княгиня Александра Павловна, императрица Екатерина II. Ну и знаменитые его смолянки — портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

Последовательно переходим к Боровиковскому. Портреты. Исключений нет. Жуковский, Капнист, Трошинский, Безбородко с дочерьми, Арсеньева...

Правда, у Боровиковского есть «Старик, греющий руки у огня. Зима». Он находится в Третьяковской галерее. Проблеск жанра. Робкая и, так сказать, чуть живая ласточка, из которого вырастает ученик Боровиковского — Венецианов. Не в том смысле, что художество Венецианова складывалось под влиянием этой картины. Было бы очень просто. Но все же то, что для учителя было единоличным исключением, то для ученика делается обыкновением и нормой.

Все три живописца, названные мною, — крупнейшие живописцы XVIII века. Три кита. Они, собственно, и есть XVIII век русской живописи. Хотя, конечно, существует и окружение: Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Лосенко... У каждого свои достоинства. Тот — колорист, у этого смелее, чем у других, рисунок. Тот лучше других умеет уловить характер. Специалисты умеют будто бы, когда попадает к ним в руки неизвестно кем написанный портрет, определить и отнести его именно к Рокотову, а не к Боровиковскому или к Левицкому. Но нам-то с вами никогда не постигнуть живописи так глубоко и с такой тонкостью. Для нас, напротив, все художники XVIII века — единообразны. Ну смолянок, конечно, не спутаешь, и портрет Лопухиной не отнесешь к Рокотову. Эти вещи выделяются резко и решительно. Скажу больше, когда я стал более внимательно присматриваться, когда я стал читать о художниках и о их живописи, то я начал понемножку отличать, допустим, легкую манеру Рокотова от добросовестности Левицкого, игривость Боровиковского от трезвой ясности Антропова, либо выделять из всех остальных эти самые «рокотовские» глаза. Но я хотел бы остановиться вовремя. Искусство нужно воспринимать дилетантски, так, как его воспринимает большинство людей, тех людей, для кого оно, собственно, и создается. Если это, конечно, не та степень, когда про Венеру говорят: «Какая-то голая баба, а кругом кусты».

Нам не постигнуть в живописи той тонкости, когда не видят ничего, кроме сочетаний лилового с розоватым в ле-

вом верхнем углу либо темно-вишневого с серым в нижней части картины.

Может быть, даже интереснее вглядываться в эти лица, в эти позы, в эти глаза. Вот жили люди. Вот, оказывается, какие они были. Великие князья, царедворцы, поэты, семьянины, любовники и любовницы. Вот их гордость, вот их нега, вот их самодовольство, вот их строгость. Вот, собственно, их душа. Ведь Н. Заболоцкий, на что глубокий и тонкий знаток и ценитель живописи, вовсе ничего не написал о колористических особенностях живописи Рокотова, а написал, я вам напомним, следующее стихотворение:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Впрочем, Рокотов был превосходный колорист. Именно поэтому так живы до сих пор глаза Струйской. Нет, что ни говорите, разве не интересно встретиться взглядом с Шуваловым, Репниным, Уваровой, какой-нибудь там Новосильцевой, какой-нибудь там Борятинской (кажется, бабушка пленителя Шамиля?), ну и вплоть до императрицы?

Восемнадцатый живописный век. Он перехлестнул свои границы в начало девятнадцатого, не прерывая последующих бурных и великих десятилетий, не обещая ни Сурикова, ни Верещагина, ни Иванова, ни Крамского.