

Год. 1989. №1.

НИКОЛАЙ РЕРИХ И КОЧЕВОЙ ВОСТОК

Николай Константинович Рерих (1874—1947) занимает в русской культуре особое место. Его творческая и человеческая судьба интересна и необычна. В его жизнь однажды и навсегда вошел Восток.

Н. Рерих шел к Востоку через русскую культуру, концентрируя в своей деятельности ее достижения во всех областях востоковедения. Еще в «русский период» в его произведениях со все нарастающей силой звучат восточные мотивы.

Для Н. Рериха Восток никогда не был экзотической смесью так называемой «китайщины», традиций персидской миниатюры, исламской архитектуры и буддистской пластики. Восток Рериха слагался из конкретных художественных и культурных традиций Индии, Ирана, Китая, Японии, Монголии, Центральной и Средней Азии, Сибири.

Вызывает удивление, почему при анализе знаменитой картины Н. К. Рериха «Половецкий стан» (1908г.), послужившей эскизом к опере Бородина, подчеркнуто противопоставляют ее художественный язык традициям персидской миниатюры¹ Н. Рерих, как востоковед с основательными знаниями

¹ В. И. Князева. Николай Константинович Рерих. ЕМ. 1963

в различных областях этнографии, археологии, географии, истории искусств, религии, философии, никогда не стал бы изображать степное кочевье в стиле утонченных изысканно-орнаментальных традиций миниатюры или изощренных форм арабо-мавританской архитектуры — кочевой Восток имел свою особенность, свой орнамент, свой специфичный природный ландшафт. Поэтому в «Половецком стане» не каменные аркады и голубые изразцовные купола, а сферические, повторяющиеся рельефы холмов и как бы вросшие в пространство выжженной степи войлочные юрты с крупным раскаленно-красным архаичным орнаментом и взметнувшийся над ними воинственный бунчук с конским хвостом.

Картина «Половецкий стан», использованная в опорном спектакле «Князь Игорь», произвела сильное впечатление в Париже. И вообще, в оперных и балетных постановках знаменитых Русских сезонов значительное

место занимала тема Востока, что само по себе являло симптомом интенсивности новых связей русской действительности с восточной культурой. И Николай Рерих как выразитель этого качественного витка исторической спирали во взаимоотношениях России с Востоком — фигура выдающаяся и исключительная.

Традиционно разделение творчества Н. Рериха на два периода — русский (1897—1918) и индийский, а вернее восточный (1918—1947). Но они едины в отношении выражения художественного метода живописца, мировоззренческих принципов и концепций ученого.

Основной темой творчества Н. Рериха, объединяющей его русский и восточный периоды, была тема культуры, в том смысле, как он ее интерпретировал: «...культура, как истинная духовная ценность... как синтез общественного блага, очаг просвещения и созидающей красоты...»

И в этом отношении перед ним никогда не стоял вопрос «евроцентризма» или «азиоцентризма». По этому поводу он воскликнул: «...самые прекрасные розы Востока и Запада одинаково благоухают...»

Н. К. Рерих была присуща идеализация роли искусства и культуры в эволюции человеческого общества. И в этом выразился характерный для русского изобразительного искусства рубежа XIX—XX веков момент переакцентировки — от критики русской действительности к поискам в ней ценностей и идеалов. И поэтому Н. Рерих — воспитанник «передвижнической» Академии художеств, образует своеобразное ответвление в русской исторической картине, воссоздавая в ней не столько социально-историческое прошлое, сколько культурно-материальные достижения древних славян, ставших впоследствии ядром в образовании русского народа, нации. Эту высокохудожественную культуру славян, формировавшуюся тысячелетиями в русских равнинах, вдоль долин северных рек, в лесах и прибрежных зонах полярных морей, он видел в современном ему народном искусстве. Н. Рерих фольклорист, археолог, прочитывал в былинах «отрывки великой культуры»... которая «...близка сер-

дцу народов...» угадывал в стилизованных оленях и человекоподобных фигурах орнамента новгородских вышивок память о древней фауне и людях того времени.

Перих выделил народное творчество как ядро национальной самобытности культуры настоящего, фундаментальное наследие прошлого и основы искусства будущего.

Ему горько было осознавать, что «...русская интеллигенция дореволюционного типа оторвана от народа, мыслящего образами...», хотя «...народные обряды — художество, музыка, литература — великолепны...»¹

¹ Н. К. Перих. Воздаждение. В кн.: Избрание. М., 1979, с. 339.

Воссоздавая исторические картины из жизни славян — «Идолы» (1901, ГРМ), «Славяне на Днепре» (1905, ГРМ), «Город строят» (1902), «Строят ладью» (1903), он раскрывал мир образов народного искусства, его тесную связь с природой и трудовой деятельностью человека, его всеобъемлющую роль в духовной и материальной жизни.

Перих, ратовавший за синтез искусства и науки, что и было основой его реалистического метода в живописи, выделяет народное искусство, как концентрированное выражение всей многовековой истории культуры нации. И поэтому в своей художественной практике, станковой живописи он сочетает археологическую достоверность в отображении этапных моментов в становлении культуры данного народа с отдельными элементами народного искусства.

В русском народном искусстве его наиболее привлекает орнамент и крестьянский костюм. Они взаимосвязаны между собой и в них — «...многоцветное наслаждение» всех исторических этапов, поскольку, по утверждению Н. К. Периха, «...творчество в одном направлении шло безостановочно, а именно в творчестве орнамента. Культ священных узоров благодатною паутиной окутывает человечество. Скромная мордовка и черемиска не могут постичь, достояния скольких веков на ней одеты».²

Перих в славянском цикле сформулировал свое отношение к природе, как первоисточнику в рождении искусства любого народа. Пейзаж подчеркнуто первичен в картинах Периха. Он всегда воспроизведен географически достоверно, на основе европейской реалистической школы изобразительного искусства. Тогда как другие изобразительные образы — люди, культурный и материальный мир — художник часто стилизует под ту или иную археологическую культуру или искусство определенного региона. Однако Перих всегда помнит, что видовые и стилевые особенности традиционного искусства любого народа — своеобразное отражение особенностей природной среды. Поэтому пейзажи художника обладают особым эмоциональным воздействием. И в то же время они всегда на опасной грани театральности. Но в этом и заключается тайна обаяния пейзажей Периха, где природа — это, прежде всего, выражение духовной и творческой энергии человека.

Славянский цикл работ сконцентрировал в себе многое из того, что впоследствии реализуется в трудах Периха — художника, ученого и востоковеда. В целом в «русском» периоде складываются все особенности его художественного и формально-технического языка.

В дальнейшем, в его «восточном» периоде, в творческом методе художника не будет уже каких-либо принципиальных изменений. Так, например, серия центральноазиатских работ и картин (сюиты «Чингисхан», 1931, «Монголия», 1940, «Гэсэр-хан», 1941, «Меч Гэсэра», 1932) будут созданы художником на основе эпического творчества народов Центральной Азии, археологических памятников ранних кочевников и горно-степных ландшафтов Монголии, Алтая, Средней Азии, Тибета.

Перих создает в это время и свою модель генеалогического древа искусства опять-таки на примере русской народной культуры. Он сформулировал основную концепцию русского искусства, как исключительный пример в синтезе культур Запада и Востока, в силу особенностей географического положения и историко-политической судьбы России. Он, как и В. В. Стасов, оказавший на него большое влияние, был убежден в самобытности русской национальной культуры. Но она привлекала его и как преемница великих культур Запада и Востока. Постепенно, отходя от гипотезы чрезмерно преувеличеннего влияния скандинавских традиций на русское искусство, он приходит к убеждению о более тесных связях России с Востоком и в статье «Индийский путь» выдвигает оригинальную версию о русско-индийских связях «...обычаи, погребальные холмы с оградами, орудия быта, строительство, подробности головных уборов и одежды, все памятники стенописи, наконец, корни речи — все это было так близко нашим истокам. Во всем чувствовалось единство начального пути...»³

² Н. К. Перих. Индийский путь. В кн.: Н. К. Перих. Страницы литературного наследия. с. 339.

Его глубокий интерес к Индии объясняется, в первую очередь, выдающимися духовными завоеваниями культуры этой страны. Но удивительно то, что, оказавшись в самой Индии и прожив там более 20 лет, он выбирает чисто русский путь на Восток. И вершиной его научного и художественного подвига в открытии Востока становится знаменитое путешествие через северные районы Индии, Гималаи в Среднюю и Центральную Азию, Тибет (1925—1928 гг.). Блестящая научно-художественная экспедиция Рे-

риха продолжила традиции русских путешественников, в частности Н. М. Пржевальского и Н. И. Козлова в исследовании Средней и Центральной Азии и малоизученных областей Тибета.

И мерами, вехами пути в глубь азиатского континента, в «сердце» Азии были не километры, но древность храмов, наскальных гравюр, легенд и мифов. Эти «великие следы», сокровенные «знаки» движения народов, искусства, религии и стали в дальнейшем тематической образной и сюжетной основой произведений Н. Рериха восточного периода.

Впервые в его многочисленных полотнах безымянные изваяния, наскальные рисунки, горные храмы, святыни Гималаев, Тянь-Шаня, Алтая, степей и нагорий Монголии, Тибета предстали как неотъемлемая часть общечеловеческой культуры, ступени духовного и художественного восхождения человека, примерами гармоничной взаимосвязи памятников человеческой культуры кочевых народов Евразии — древних, средневековых и их поздних потомков — монголов, киргизов, казахов.

В Центральной Азии Н. Рерих наблюдал еще стихийность рождения искусств, коллективность его начала, где не утрачено было еще знание древнейшей символики изображений, орнамента, жеста, выработанных на основе мифологического мышления, на колективно-игровой культуре средневековья.

Это искусство, создаваемое «...не надуманными учениями, не узким направлением, а только стихийно, только под знаком водительства духа...» вдохновляло Рериха-художника, подтверждало мысли Рериха-археолога об исключительной роли Центральной Азии в тесных связях Востока и Запада.

Особый интерес у Рериха вызвали наскальные рисунки. В статье «Меч Гэсэрхана» он пишет: «Главное внимание привлекают многочисленные рисунки на скалах. Опять бараны и лучники. Очень древние. Лама Мингирию с гордостью зовет к камню, на котором изображение меча. Вот почему задумывалась картина «Меч Гэсэрхана». Где же мы видели эти характерные формы меча-кинжала? Видели их в Минусинске, видели на Кавказе, видели во многих сарматских и кельтских древностях. Все к тем же соображениям к переселению народов ведет этот меч, так отчетливо запечатленный на древней, веками заполированной, коричнево-пурпурной поверхности камня. Знак ли битвы, знак ли мужественного прохождения? Или забытая граница? Победа?»

В картине «Меч Гэсэра» (1932) изображен натуралистически достоверно валун с петроглифическим рисунком в виде обоюдоострого прямого меча. Рерих воспроизводит памятник, его южную ориентацию и местоположение. И ученый-археолог А. П. Окладников определяет в нем «...характерный меч или кинжал эпохи плиточных могил, такие нередко встречаются у нас, за Байкалом и в Монголии на

оленевых камнях, как важнейшее оружие древнего воина конца второго — первой половины первого тысячелетия до нашей эры...»

Местное население же приписывало древнему изображению знак легендарного Гэсэрхана.

В картине Рериха валун с изображением из урочища Кирга в Тибете — памятник специфичной культуры и искусства, обладающий мощной силой воздействия, таинственной убедительностью.

Природное пространство в холодном пожаре синих гор предстает и как стихия, создавшая «вечный» материал для творения человека — камень, и как величественный храм, где хранятся достижения культуры данного этноса.

В картине «Меч Гэсэра» художник стремился передать основные впечатления об искусстве Центральной Азии.

Горные степи в Центральной Азии в произведениях Рериха — естественные координаты, в которых развивается эпическое повествование в данном этносе, его культуре, искусстве и бытие в мире.

В картине «Страж пустыни» (1932) плавные ритмы волн «зелено-синих далей и рыже-золотые курганные складки как бы «ударяются» о незыблемую непоколебимость каменного изваяния. В ее монолитности, плавной округлости, архаичной застылости — древность истории, медленность ритмов чередования волн-холмов.

Безымянная статуя в «Страже пустыни» определяет исторический и пространственный масштаб степи — ее бескрайнее безмолвие и величие безымянной творческой энергии человека.

К Центральной и Средней Азии Рерих обратился, прежде всего, как к живой древности, где этнографические сюжеты воссоздали собой археологическую древность, а археологические памятники переосмысливались в новой роли и новых образах в современной народной культуре.

Страницы книги-дневника Н. Рериха «Алтай — Гималаи» (М., 1974), где описан каждый день экспедиции, можно рассматривать как словесные наброски и этюды будущих картин художника, тонкие пейзажи-очерки писателя-путешественника, выводы и заключения опытного археолога и этнографа. Рерих привлекал мир синих гор и шелковистых степей с великими табунами лошадей, чернобелыми и бело-молочными юртами, где солнце и ветер и неслыханная прозрачность тонов. Он обнаруживает животных — живые прообразы фантастической орнаментальной геральдики памятников искусства древних кочевников. Наблюдает удивительное отношение современных кочевников Средней Азии, Монголии, Тибета к каменным изваяниям. Они почитают их как своих покровителей, смазывая каменные лики жиром, забывая о невероятной древности их происхождения.

Наконец, его поражает вид наездников-казахов. В знаменитой книге-дневнике «Ал-

тай — Гималаи» он пишет: «Около нас ехала киргизская стража, те же шапки и кожаные штаны и полукафтаны, как на кульбоской вазе. Киргизы гонялись за показавшимися через дорогу волками». И тут же другое, характерное замечание Рериха, стремившегося на материале экспедиции установить пути взаимодействия и взаимовлияния Востока и Запада, России и Азии: «...Киргизы скачут на белых лошадях. На головах — стеганые цветные шишаки, точь-в-точь как у древних русских воинов. На макушке — пучок перьев филина. На руке иногда сокол с колпачком на глазах. Получается группа, входящая и в XIII и в XV век...»

Удивительно, насколько точны и научно объективны оказались заключения Рериха на основе эпизодических этнографических наблюдений. Возможность увидеть в реалиях быта современных кочевников черты ушедших великолепных степных культур древности и средневековья могли дать лишь открытия советской и русской археологии XX века.

Только спустя несколько десятков лет в предгорьях Тянь-Шаня, Алтая, где проходили маршруты экспедиций Рериха, будут обнаружены в неразграбленных курганах вождей кочевых племен памятники искусства, принадлежащие к кругу скифского мира. И лишь в 50-х, 60-х годах начнется серьезное исследование культуры средневековых кочевых народов, имевших города, крепости-замки батыров-рыцарей. То есть исторические аналогии европейскому феодальному средневековью.

Рерих, связывая воедино через образы всадников-казахов современность, средневековые и древность, сформулировал существенную особенность культуры кочевников Азии, где современная этнография воспроизводила образы наскальных рисунков, а народный эпос, уходя корнями в мифологические сказания древности, обращал исторической хроникой средневековья, современными событиями.

История степи — это возникновение новых народов, государств, этносов, вместе с тем на протяжении трехтысячелетнего существования кочевых цивилизаций в Евразии в каждом человеке, поколении, жизни столетия, тысячелетия повторялась идентичная история материального освоения степного пространства. И порой имя одного легендарного человека становилось символом нескольких народов, поскольку они шли по одним и тем же путям кочевья, караванным маршрутам, охотничьим тропам. И в этой цикличности движения рождался закон нерасторжимости и единства времени, пространства. В нем тонула личность, но обновлялся эпос, искусство с неизменным образом — героем-всадником — главным символом памяти человека о своей победе над степной стихией.

Один из них словно застыл на фоне лиловосиних гор, вспышиваясь в «звонкие молчания» каменистой Гоби. «Монголия», «Всад-

ник» (1931 г.). Кто он? Вонн? Го Охотник? Над ним нависло огромное око небо, и он один на один с пространством... И напоминает он своим чеканным абрамерой посадки на коне, разевающим плащом и коническим головным убором золотых воинов из скифских и сак кладов Семиречья, Алтая, Сибири, Монголии.

И в то же время он сам, его корена монгольская лошадь — этнографическая стоверность. Возможно, золотисто-коричневый наряд всадника написан Рерихом впечатлением одной из встреч, произошедшей на границе Монголии и Тибета возле деревни Найджи, которую он описал в книге «Сердце Азии»: «Под вечер со стороны гор весь мах прискакал необычно богато одетый монгол. Его золотистые одеяния, новая золотистая шапка с красными кистями были необыкновенны».

«Мать Чингисхана» — одна из немногих картин серии, посвященной конкретной и ритической личности — матери Чингисхана Олуги-Эне «Великой». Монгольская хро- называла ее «женой» чести, совета, разум и холодной решимости, что было близко идеалу женщины Рериха, олицетворяющую собой «...единий облик Красоты, Самоотверженности и Терпения...» Художника придает легендарный образ, прежде всего знак высших этических и эстетических идеалов монгольского народа.

«Мать Чингисхана» — блестящий пример плодотворности художественного метода Рериха. Она — воплощение высокой простоты и красоты правды, столь ценимой художниками в искусстве каменного века. Ее изобразительный и цветовой строй картины доведен до лаконичности невероятной. Розово-золотистое пространство неба и земли переданы лишь росчерком синих зигзагов и объемным темным силуэтом всадника в рогообразном головном уборе. Такой здательный эффект в степи наблюдается с очевидностью, воспринимаются «вечные» всадники петроглифов-кочевников.

Пейзажи Средней, Центральной Азии и Тибета были сами по себе органичны сияюще-декоративной палитре Рериха. В вероятно прозрачном воздухе степей и гор можно было наблюдать фантастические цветовые феерии. Не надо было придумывать «цвето-музыкальные сияния» — грандиозная небесно-горная симфония цветов сама «вспыхивала» в картины Рериха. Порой сияния пылали в них на все небо огненно-красной энергией мифа, сообщая им первозданную поэзию человеческого духа, мужества и достоинства.

И в этом вселенском пламени человеческой фантазии и природы Гэсэр-Мерген-хан — богатырь-лучник и искоренитель десяти земель в десяти странах света «закаляется» неуязвимости булатной стали (Гэсэр-Хан 1941 г.) Таков Гэсэр-Хан Рериха, воспроизведен

дящий в своем черном чеканном профиле на фоне огромного красного неба бронзового всадника из знаменитой коллекции Миллера. В данном случае, откровенность цитаты — блестящий изобразительный ход. Стилизация под памятник «звериного» стиля придает всаднику-лучнику не только особое напряжение и экспрессию, благодаря чему небольшое по масштабу изображение пластически равнозначно грандиозному природному пространству, но и раскрывает мифологическую природу образа, его историко-культурную основу.

Эпос «Гээр-хан» обратил внимание Н. Рериха своей чрезвычайной популярностью среди народов Центральной Азии. В этом эпосе Н. Рерих обнаружил многовековой сценарий жизни, открывший ему смысл и взаимосвязь изобразительной, игровой и фольклорной культуры кочевников, живую силу продолжающихся традиций. И в ритмичных, плавных жестах, изысканных вариациях импровизированных напевов сказителей о Гээр-хане оживали и становились понятными древние символы орнамента, наскальных изображений, каменных изваяний, угадывались общие корни мифов Запада и Востока, где эсхатологические представления (т. е. идея о «конце света»), распространенные на Западе, перерождались в идею о появлении чудесного всадника, великого героя, воителя нового мира.

В серии «Чингисхан», в картинах «Гээр-хан», «Меч Гээра» Рерих наиболее последовательно формирует основную свою концепцию о культуре современных евразийских кочевников — о сохранении в ней древнейших видов и типов искусства, а также традиций звериного стиля.

Эту традицию Рерих особо выделял, как пример проявления международности культуры. Художник особо выделил в культуре кочевников эпос — как живую историю — культурную память евразийских кочевников и кочевых цивилизаций. Он впервые в своих станковых работах «расшифровал» через памятники фольклора, изобразительного искусства этнографию и идеальные и формообразующие основы искусства кочевников, где главный образ — всадник, основная форма — миф, универсальная идея — искоренение зла в людях, в природе и где сохранено гармоничное слияние коллективного человеческого творчества и формообразующей стихии самой природы.

Рерих первым из европейских художников открывает для станковой живописи и скульптуры возможные пути претворения в их традициях изобразительного искусства кочевников — петроглифов, каменной пластики, художественного металла.

Путешествия Рериха в Центральную Азию — продолжение его подвижничества в восстановлении общечеловеческой «Летописи искусства». Эта принципиальная позиция, которую он последовательно осуществлял в своей художественной практике, наиболее программно сформулирована в трех публицистических статьях — «Летопись искусства» (1935), «Возрождение» (1935), «Открытые врата» (1935). Суть их — о выдающейся роли современного художника в открытии истинных ценностей человеческой культуры и искусства. Его убеждение, что в создании современного искусства необходимы художнику познания ученого, ибо любые произведения мыслятся как «синтез», связывающий одну вечную нить знаний..., объясняется тем, что, по мнению Рериха, науке недоступна сила образности, способной прошлые достижения возродить в настоящей и будущей культуре во всей полноте мощи своего эмоционального и духовного воздействия.

Образ, подчеркивал Рерих, вообще начало знания, и поэтому можно историю культуры России изложить в великолепных образах, в которых она, в сущности, проходила в истории искусства.

В преемственности традиций Рерих видел путь совершенствования, «обновления и обогащения современного искусства».

Первая страница легендарной рериховской «Летописи искусства» — русская культура. И в «русском», и в «восточном» периодах изобразительное творчество Рериха совмещало в себе восстановление и продолжение «Летописи» русского искусства. Русская иконопись, фреска, архитектура возрождались в его работах в новых художественных образах и новых традициях — в станковой живописи, на базе русской и европейской реалистических школ изобразительного искусства.

Горы высокой Азии, ее великие степные пространства, светоносный синий космический экран — небо — вот грандиозный Храм центральноазиатской «Летописи искусства» Н. Рериха. И в нем впервые валуны с древними изображениями мечей, стрелков, солнечных баранов — айбеке, изваяния на пьедесталах курганов, войлочные юрты, защищенные от ветров гребнями плоскогорья, одинокие всадники, охотники, цепи верблюжьих караванов «поднялись» над археологической и этнографической «телесной» основой кочевого мира до эпически-художественного культурного космоса кочевых цивилизаций Центральной Азии.

Л. УРАЗБЕКОВА,
искусствовед

жен. Служанье муз, как известно, не терпит суеты.

Кооператив «Замандастар». Директор Казахконцерта грустно улыбается. Упоминание об этой организации вызывает у него такую реакцию, а лучше сказать расстройство: приходится Казахконцерту контактировать с «Замандастаром» по финансовым вопросам.

Что же предлагает «Современник» («Замандастар») современному зрителю?

Психологические опыты проводит Василий Ян. Совсем пожилой усталый человек демонстрирует давно отжившую свой век программу с помощью старой, несовершенной звукоусилительной техники. Грустно и неудобно за того, кто на сцене, грустно и неудобно за тех, кто в зале. А залы почти полные, психологические опыты интересны массовому зрителю, но кто и как их выполняет, узнать можно только купив билет, а там уж поздно раскаиваться.

Сатири и юмор кооператив эксплуатирует нещадно. Опять же неважно, высок ли уровень исполнения миниатюр, ведь звучат тексты всем известных Зощенко, Жванецкого, а значит, распродажа билетов обеспечена. Но уровень этот, как правило, низок.

Кооперативы такого типа существуют при райисполкомах или горисполкомах, в этих организациях нет отделов культуры, значит, никакого контроля компетентных лиц над исполнительским уровнем. А райисполкомы и горисполкомы рады прибыли и не осознают, что оборачивается она нравственными убытками. Дождутся ли лауреаты и дипломанты представительных конкурсов зрителя в концертных залах после этакого «приобщения» к искусству? Ведь не только охоту приходить в концертный зал можно отбить навечно, но и совсем свести на нет зрительский критерий.

А в то время, как кооперативы используют артистов всякого рода, на которых, по их мнению, народ должен валом валить. Ка-

захконцерт тоже пытается выполнить и перевыполнить план по эстрадной деятельности, дабы оправдать те самые убытки по филармонической, старается пригласить наиболее кассовых звезд высокого класса. Да не тут-то было! Звезды тоже не лыком шиты, охотнее идут на предложения кооперативов, да в города, что поближе, поудобнее. И их можно понять: ведь кооператив платит большие проценты со сборов, сборы хороши — хороши и заработка. Государственные же концертные организации — по ставкам, независимо от сборов. И суммы эти не выдерживают никакого сравнения. Вот и приходится Казахконцерту подчас идти на поклон к кооперативу, чтобы тот выступил в роли кассы. Нужны ли такие сложности, такая «конкуренция» между государственными и кооперативными концертными организациями? Теперь уже государственная концертная организация ставится в проигрышные условия по сравнению с кооперативом. Допустимо ли это? Кооперативы занимаются только эстрадой. Классикой — только государственные организации, которые находятся в финансовом проигрыше, а значит, и вся пропаганда классической музыки...

И видим мы пока довольные лица зрителей на концертах «Самоцветов», отрешенные глаза юнцов, в наушниках которых гремит тяжелый рок. Что этому могут противопоставить сегодня учителя, если в педагогических вузах Казахстана эстетика как предмет вообще отсутствует, или курс ее изучения укладывается в один семестр? Да и на филармонических концертах мы вряд ли встретим этих педагогов. А в ком же, как не в их учениках, будущий культурный уровень народа? Или он будет высок, или...

А. ТАТАРИКОВА,
актриса
Москва.