

ИСКУССТВО

ЛЕНИНГРАДА

1 89



Где мог бы мне остаться и разве,  
Весь часок впритык и ты,  
Но грустен, недолюман и немой  
Ты жалею и счастливый жемчуг.  
И сердце звалася перемена  
Мне сиб. своих ждали жемчуг...  
О, дай-ка по пути твоим  
Мне, Не забывай, мой жемчуг.

Тогда в Чехии, в Чехии, в Чехии  
Передо мной, передо мной жемчуг,  
И сиб. жемчуг, жемчуг жемчуг,  
Передо мной, передо мной жемчуг,  
Мне жемчуг, жемчуг жемчуг,  
О, дай-ка по пути твоим  
Мне, Не забывай, мой жемчуг.

И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг,  
И жемчуг, жемчуг жемчуг.





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛлюстрированный ОБЩЕСТВЕННО ПОЛИТИЧЕСКИЙ  
И ХУДОЖЕСТВЕННО ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР  
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

На первой странице обложки: композиция с портретом А. Ахматовой работы Э. Еропкиной (фарфор, 1989). Фото Б. Манушина.

На второй странице обложки: Т. Н. Глебова (1900—1985). Портрет А. А. Ахматовой. Х., м., 1934. Собр. семьи художника. Публикуется впервые.

## СОДЕРЖАНИЕ

- Г. Петров** **3** Начало пути
- 7** союз союзов  
Напутственное слово деятелей культуры
- М. Кралин** **12** К 100-летию Анны Андреевны Ахматовой  
Попутчица поэмы  
Несколько предваряющих замечаний публикатора
- А. Ахматова** **15** Пролог, или Сон во сне
- И. Наппельбаум** **36** Триптих. Стихи
- М. Золотоносов** **37** Музыка во льду
- В. Ганшин** **42** ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА  
«Спокойная» выставка
- И. Актуганова** **57** «Полторы кувалды»  
Проблемы ленинградского плаката
- Н. Вольман** **63** Мы не одни во вселенной...
- 71** РЕКВИЕМ
- М. Герман** **73** «Он человек был...»
- Т. Москвина** **77** Что отрицать будем?  
Спорные мысли о театре
- Ю. Алянский** **88** Задушенный талант
- 94** Премьера. Газета в журнале
- М. Мишин** **107** Практически народ. Рассказ
- С. Житинский** **110** АВТОРСКОЕ ПРАВО  
Что такое ВААП?

**Главный редактор**  
**Г. Ф. ПЕТРОВ**

Редакционная коллегия

**Р. С. АГАМИРЗЯН**  
**Ю. Л. АЛЯНСКИЙ**  
**В. К. АРРО**  
**А. В. ГРИГОРЬЕВ**  
**В. В. ИВАНОВА**  
**Е. Ф. КОВТУН**  
**А. Ф. МАЛЬКОВ**  
**Р. С. МИЛОНОВ**

**Е. Е. МОИСЕЕНКО**

**А. С. ПЛАХОВ**  
(ответственный секретарь)  
**В. Ф. ПОЗНИН**  
**В. Н. ПОЛУШКО**  
(зам. главного редактора)  
**С. М. СЛОНИМСКИЙ**  
**А. Н. СОКУРОВ**  
**В. М. ТРОФИМОВ**  
**В. Н. ЩЕРБИН**

Редакция:

**М. А. Золотоносов** (публицистика)  
**А. А. Кравцова** (театр, кино)  
**В. Г. Перц** (изобразительное искусство, архитектура, дизайн)  
**И. Г. Райскин** (музыка)  
**Т. Ф. Селезнева** (история и теория искусства)

**Макет и оформление ВАСИЛИЯ БЕРТЕЛЬСА.**

Художественный редактор С. О. Грудинин. Технический редактор Т. Д. Раткевич.  
Корректор С. А. Яковлева. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 19.02.89.  
Подписано в печать 06.05.89. М-31634. Формат издания 70×100<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная № 1.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,43. Уч.-изд. л. 11,3. Тираж 10 000 экз.  
Заказ № 1937. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2382. Ордена Октябрьской Революции, ордена  
Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение  
«Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомиздате СССР. 197136, Ленинград,  
П-136, Чкаловский пр., 15.

Диaposитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового  
Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Адрес редакции: 191194, Ленинград, ул. Каляева, 23, телефон 272—31—44



---

# НАЧАЛО ПУТИ

---

**У**важаемый читатель! Вы раскрыли первый номер журнала «Искусство Ленинграда». Надеюсь, Вы разделите волнение людей, готовивших его выпуск. Для нас это очень важный момент. Наконец-то начал выходить печатный орган, которого так долго не хватало! Ленинградская интеллигенция десятилетиями настойчиво добивалась его создания.

Люди старшего поколения, историки культуры знают: в Петрограде—Ленинграде с 1918-го до начала 30-х годов печатались, пользовались популярностью десятки журналов и газет, посвященных искусству. Они прекратили существование в разное время и по разным причинам, но о многих можно сказать с определенностью: их задушила мертвящая эпоха сталинщины, унифицированного мышления. Загубленные издания так и не вернулись к читателям.

До сего дня огромный культурный потенциал пятимиллионного города с его великими традициями и современными достижениями во всех областях искусства и искусствоведения не находил полного отражения на страницах периодики. Ведь у ленинградских газет и литературно-художественных ежемесячников не так много места для подобных материалов.

И вот Центральный Комитет КПСС, несмотря на нехватку бумаги в стране, на перегруженность типографий и другие трудности нашел возможность удовлетворить интересы деятелей культуры, принять предложение Ленинградского обкома партии — решил создать журнал «Искусство Ленинграда» и отнес его к категории центральных. В реализацию этого начинания вложили немало сил работники все-союзных и республиканских ведомств, областных и городских организаций, учреждений, предприятий. Министерство культуры Российской Федерации и творческие союзы полностью взяли на себя немалые расходы и обязались вносить необходимые дотации, пока новое издание не достигнет рентабельности. Большую помощь редакция получает от коллектива издательства «Аврора». Всем причастным к рождению журнала хочется в этот день от души сказать спасибо.

**Н**овый орган печати необычен: он наделен объединительной, синтезирующей функцией. Выпускаемые в Москве и других крупных культурных центрах издания, как известно, специализированы, чаще всего посвящены какой-либо одной ветви искусства. В отличие от них наш иллюстрированный ежемесячник призван охватывать жизнь всех восьми творческих союзов, множества разнородных коллективов, проблематику всех видов художественной деятельности, состояние ленинградской культуры в целом.

Да и не только ленинградской. Разве можно отгородить стеной процессы, развивающиеся в духовной жизни наших земляков, от происходящего в общесоюзном и мировом сообществе? Будем учиться глобальному мышлению не только в политике и экологии. Сама облагораживающая гуманистическая сущность искусства своей доброй властью ведет людей, народы, государства от вражды и недоверия к единению разноликкой, но кровно, генетически родственной семье человечества. Межнациональные, международные связи нашего города, первостепенного центра мировой культуры, станут постоянной темой журнала.

Пришла пора иными глазами, отбросив былые предрассудки, увидеть и наших соотечественников, оказавшихся в разные времена волею судеб за пределами Родины, но оставшихся носителями и продолжателями традиций русской культуры. Они — от Евгения Замятина до Михаила Шемякина — тоже наши земляки, и многими из них советский народ вправе гордиться. С их творчеством, их судьбами мы будем знакомить читателей.

Существует и другой богатый талантами пласт творцов искусства — так называемые «неформалы». Уничжительная эта кличка не может определять степень художественности. По-моему, бюрократическое, а порой снобистское или эпатажное деление мастеров на «чистых» и «нечистых», на официально признанных и якобы оппозиционных — лишь искусственный водораздел между поколениями и творческими манерами, лишь искаженное представление о новаторстве, которое невозможно без освоения и одновременно — без обновления, обогащения, а то и преодоления традиций, канонов, общепринятых стилей.

Есть искусство, а есть подделки под него, халтура, кич. По этому принципу мы и собираемся рассматривать результаты творческих усилий вне зависимости от званий и титулов. Ведь «неформал» — ныне тоже титул, порою более престижный, чем лауреатская медаль.

Будем откровенно говорить о модном и немодном, об удостоенном высоких отличий и отмеченном лишь хулой, опровергая, если придется, устоявшиеся репутации, стремясь воспитывать, насколько удастся, верный вкус, точное понимание эстетических ценностей.

**К**ак бы только в этом необходимом разговоре удержаться от размашистого тона, широко распространившегося в нашей прессе!.. Общественная мысль, истосковавшись по свободе слова, кипит в горячих спорах, и это само по себе прекрасно. Однако долгожданная гласность нередко выступает злой разрушительной силой, когда полемист забывает о границах нравственности, об уважительном отношении к иному мнению, к человеческому достоинству, хотя бы о корректности — неперменном условии дискуссий в цивилизованной среде. Некоторые глашатаи перестройки (а таковыми считают себя все), кажется, в пылу баталий упускают из виду смысл серьезной полемики: искать истину сообща. Напротив, оскорбляют оппонента, наклеивают ярлыки, проповедуют нетерпимость к инакомыслию, блокируют возможность публично, печатно высказать противоположную точку зрения.

О нездоровом состоянии художественной жизни страны свидетельствует существование «иолочного» искусствоведения. В кругах посвященных по рукам ходят серьезно аргументированные статьи, но годами не могут пробиться на страницы периодики. И лишь потому, что затрагивают имена, которые принято только превозносить. Подобная практика исключительно вредна, в том числе и для самих «неприкасаемых», ибо препятствует их саморазвитию. Столь же прискорбны для общего дела громкие крики «Наших бьют!», заглушающие попытки отметить изъяны авторского замысла и его воплощения. Между тем, сказать о них внятно, убедительно — не только право, но прямой долг критики перед искусством и литературой, перед обществом, перед миллионами читателей, зрителей и слушателей, которые во многих случаях вынуждены пользоваться ложными ориентирами, доверять беззастенчивой рекламе посредственности или, наоборот, шельмованию новаторских произведений.

Не грушковые пристрастия и не ослепительный блеск регалий должны, наконец, стать всеобщим критерием анализа, а исключительно художественная значительность созданного. Мы постараемся объективно рассматривать явления и тенденции искусства, литературы, общественной жизни, независимо от того, в каком «лагере» состоят те или иные авторы. Редакция и редакционная коллегия едино-

душны в стремлении избегать эмоциональных крайностей, которые не делают чести никому, особенно творческой интеллигенции, призванной насаждать культуру, а не бескультурье.

**Р**азумеется, не льщу себя надеждой, что оценки в наших публикациях окажутся приемлемыми для всех. Так давайте спорить — остро, принципиально, но на языке воспитанных людей. В сфере духовной жизни, более чем где-либо, разногласия естественны и даже необходимы, столкновения разных точек зрения весьма плодотворны. Только так можно выработать целостный взгляд на культуру, обновить теорию реализма, осмыслить кардинальные перемены в советском обществе... Разве есть готовые решения названных и множества других проблем? Они требуют обсуждения, обмена мнениями, коллективных усилий. Поиски ответов на трудные вопросы времени, социального и духовного бытия наших сограждан считаем своей задачей, не претендуя на изречение абсолютных истин.

Успех продвижения от искаженного до неузнаваемости к подлинному социализму возможен лишь в том случае, если все политически активные граждане наберутся смелости открыто называть не только прошлые ошибки, но и нынешние, совершаемые сегодня. В этом отношении гласность еще необходимее, чем в пересмотре истории. От ошибок никто не застрахован, но их можно вовремя заметить и исправить силой общенародного разума и воли. Замечу к слову: только то государство по-настоящему демократично, которое терпимо к критике действующих руководителей различных рангов и институтов управления, которое способно извлекать из обоснованной критики реальные уроки на благо общества и человека.

**И** все же строить новое невозможно без его сопоставления с минувшим, без исторической памяти. Считаем своим долгом участвовать в благородном деле возвращения народу его великого наследия: имен, школ, направлений, произведений искусства и литературы, документов, идей отечественной мысли, насильственно изъятых из духовной атмосферы поколений. Наша страна чуть ли не единственная в мире не имеет объективно написанной, достойной доверия истории, по крайней мере, за последние сто лет. Наше прошлое извращено, изуродовано прокрустами от идеологии, целые пласты вырублены и зияют пустотами. А среди развалин высятся ложные авторитеты. Еще многие деятели русской культуры предреволюционного и послеоктябрьского периодов не получили оценки, адекватной их творческому вкладу, не заняли своего места в общественном сознании, до сих пор находятся на положении лишенцев.

Чем скорее мы покончим с этим постыдным положением, чем полнее восстановим историческую память, тем неоспоримее подтвердим звание великого народа, обеспечим его право наследовать идейные и эстетические ценности, еще далеко не востребованные.

Вполне естественно в журнале с таким названием, с такой направленностью отводить большое место истории города на Неве, проблемам его современного развития как живого организма. Мы будем непримиримы к варварскому обращению с памятниками истории и культуры, с любым произведением искусства. Намерены выносить на широкое читательское обсуждение проекты реконструкции зданий, кварталов, микрорайонов и добиваться, чтобы коллективное мнение ленинградцев учитывалось проектантами и инстанциями, которым доверено принимать решения.

Проблемы эти сложны и болезненны. Но, надеюсь, Вы согласитесь, уважаемый читатель: в каждом случае можно общими усилиями найти разумное решение, можно избежать конфронтации между «отцами города» и «рядовыми» горожанами, подобно печальному случаю с гостиницей «Англетер». Гарантами безошибоч-



ности вмешательства в сложившуюся застройку, обоснованности и необходимости замены старого новым должны служить компетентность общественного мнения, зависящая от информированности, и квалифицированная ответственность исполнителей. Ответственность в первую очередь перед действительными хозяевами Ленинграда — прошлыми, настоящими и будущими его жителями.

**О**днако и население не менее ответственно за судьбу города, за его облик, за сохранение, развитие, возрождение традиций высокой культуры, которыми издавна гордились ленинградцы. Ныне эти традиции во многом утрачены. Почему так произошло? Что необходимо сделать, чтобы слово «ленинградец» снова стало означать для каждого не просто место жительства, а уровень развития, характер общественного поведения? Давайте размышлять и действовать вместе. Ведь никто за нас не воспитает в тех, кто рядом, чувств сыновней любви и бережности к Ленинграду, к Отечеству, к общему дому людей — празднично многоцветной и такой ранимой планете Земля.

Нам представляется, что в журнале «Искусство Ленинграда» следует вести хронику культурной жизни города, чтобы ни одно крупное событие не осталось не замеченным. Для этой цели внутри журнала задумана газета под названием «Премьера». К сожалению, публикуемые в ней новости будут сильно запаздывать, так как производственный цикл, по возможностям полиграфии, чрезвычайно длителен. Но смысл в сообщениях такого рода, думается, все равно есть: они будут печататься систематически и постепенно выстроится в летопись перемен, вечного обновления в мире искусств.

А еще хотим следовать мысли И. С. Тургенева: «Смешного бояться — правды не любить». Пытаемся создать такой отдел сатиры и юмора, который станет не довеском к серьезным публикациям, а даст возможность развернуться талантам, способным говорить о важном остроумно и весело.

**Б**ольшие задачи стоят перед журналом «Искусство Ленинграда». Редакции и редколлегии не решить их без активной помощи читателей. Кому полюбит новое издание — скажет время. Мы же в первую очередь адресуемся к профессионалам во всех областях искусства и искусствоведения, к практикам, историкам и теоретикам культуры.

В то же время надеемся, что отличительные особенности журнала привлекут внимание истинных любителей искусства. Тех, для кого оно — не просто развлечение, а работа души, желающей расти. Тех, кто не склонен, считая непреложными только собственные вкусы, объявлять непонятное, непривычное — «мазней», «ерундой» или, хуже того, «культурной интервенцией». Мы рады помочь всем, кто этого захочет, относиться к искусству вдумчиво и уважительно, сознавая, что разобратся в его законах не проще, чем в самом головоломном техническом устройстве и в премудростях современных наук.

Вот от таких читателей мы и ждем поддержки, советов, предложений. Мы ищем друзей. Не пожалеем сил, чтобы журнал «Искусство Ленинграда» стал для них интересным и полезным собеседником. Для Вас, уважаемый читатель, раскрявшийся сейчас наш самый первый номер.

Геннадий Петров

# СОЮЗ СОЮЗОВ

## напутственное слово деятелей культуры

**МИХАИЛ АНИКУШИН,**  
скульптор

**Н**аша сложная и интересная жизнь, естественно, должна быть показана во всех видах искусства.

Журнал, я надеюсь, станет объективным пропагандистом и защитником всего светлого, что появляется в художественной жизни города на Неве.

Искусство Ленинграда, как прошлого, так и настоящего, заслуживает объективного показа, и журнал обязан взять на себя миссию объединительную мастеров старшего и молодого поколений в создании профессионального искусства, так как искусство — общее дело всех, и тут нет молодых и старых.

Есть Искусство, развивающееся по законам красоты мира, основа которого — любовь к лучшему в человеке и природе.

Искусство призвано накапливать духовные ценности, а журнал — показывать их, показывать искусство, к которому мы стремимся — искусство созидания, а не разрушения. Пусть же журнал «Искусство Ленинграда» станет пропагандистом добра, веры в гуманизм советского общества и человека. Желаю успеха!

**ГЕННАДИЙ БУЛДАКОВ,**  
архитектор

**Ч**то сопровождает человека с момента его рождения и до его последних дней? Наверное — слово.

Оно является средством взаимопонимания людей на протяжении многих тысячелетий. Слово выражает зримую ценность мысли, тем самым говоря об уровне развития личности, и является показателем степени духовного потенциала общества. По признанию безупречных классиков, оно всеильно. Какими же будут слова, слетающие со страниц только что возникшего печатного органа всех творческих союзов Ленинграда?

«Искусство Ленинграда» — уникальный пока журнал. Целью его должна быть пропаганда достижений во всех областях творчества. Вместе с тем, он должен стать почвой, на которой вырабатываются общие точки зрения и происходит консолидация прогрессивных сил, способных решать возникающие в городе проблемы.

Журнал должен быть трибуной демократических идей, но не должен забывать облекать их в высокохудожественную форму. Все необходимо продумывать — от мысли, которую выражает слово, до характера его шрифта. В художественном

оформлении, в уровне полиграфии хочется пожелать стать «Искусству Ленинграда» с первых номеров библиографической редкостью, а не напоминать даже отдаленно некоторые безликие издания. В сотрудниках журнала хочется видеть единомышленников, коллектив высокого уровня профессионалов. Редколлегии остается пожелать построить свою работу так, чтобы обсуждался каждый номер. А всем, кто сотрудничает с редакцией — постараться сделать этот уникальный журнал одним из проявлений своих ярчайших творческих способностей. Пусть художники, писатели и критики, поэты и редакторы, публицисты и общественные деятели сделают журнал словом, которое несет в себе эталон духовных ценностей века, выражает идеалы гуманизма, мира, добра, красоты.

**А. Ф. МАЛЬКОВ,**  
начальник Главного  
управления культуры  
исполкома Ленгорсовета

**Ч**то хотелось бы пожелать новому журналу в день выхода первого номера? Во-первых, оправдать те, прямо скажем, немалые усилия, которые затратили для организации нового, столь необходимого Ленинграду издания

партийные органы, Министерство культуры РСФСР, творческие союзы, наш Главк.

Во-вторых, очень хотелось, чтобы одной из важнейших своих задач журнал считал координацию усилий творческих союзов по повышению уровня культурной жизни нашего города, целенаправленную концентрацию творческих сил на решение первоочередных, самых острых проблем. Думается, что успешному решению этой задачи поможет освещение на страницах журнала деятельности недавно созданного общественного совета по культуре и искусству, обладающего самыми широкими полномочиями. И наконец, мне, как начальнику Главка, хочется надеяться, что, занимаясь творческими делами и проблемами, журнал не будет забывать и о деятельности органов управления культуры. Мы перестраиваем сейчас свою работу, активно ищем замену прежним контрольно-административным функциям. Процесс этот идет сложно, много приходится экспериментировать, а значит, и ошибаться в чем-то. Так что критики нам, видимо, не избежать. Ну да объективная, конструктивная критика ничего, кроме пользы, принести не может. Но, кроме острых сигналов о недостатках нашей работы, хотелось бы прочесть на страницах журнала о положительном опыте, о новых формах деятельности организаторов культуры, получить научно обоснованные рекомендации и прогнозы. Название «Искусство Ленинграда» ко многому обязывает. Надеюсь, что содержание и направленность

журнала будут соответствовать богатству традиций и нынешнему многообразию ленинградского искусства, ну и, конечно, привлекут внимание всех ленинградцев, интересующихся культурной жизнью города.

**АНДРЕЙ ПЕТРОВ,**  
композитор

**Ж**очу надеяться, что долгожданный наш журнал станет таким же популярным и читаемым, как признанные лидеры современной журнальной печати.

И мне кажется, что сегодня это достижимо, ибо вновь обострено широкое внимание к проблемам современной культуры, к ее прошлому и будущему, к нашим духовным корням. «Искусство Ленинграда» является совместным органом творческих союзов, каждый из которых озабочен своими специфическими проблемами. Но важно не ограничиваться только узкопрофессиональными интересами, не замыкаться в «цеховой» скорлупе. Поиски точек и линий соприкосновения разных искусств, осознание единства культуры плодотворно и для нас — художников, артистов, музыкантов — и для наших «собеседников» — читателей, зрителей, слушателей. И еще — не стоит обижаться вслед за иными амбициозно настроенными руководителями, когда Ленинград именуют «великим городом с областной судьбой». В сфере культуры эта горькая правда, пожалуй, всего очевиднее. Вспоминая

лучшие времена в истории ленинградской культуры, читая о них, мы можем почерпнуть энергию для восстановления культурной славы нашего города. Возвращая людям забытые или насильственно изгнанные художественные ценности, восстанавливая попорченные нравственные нормы, «Искусство Ленинграда» будет способствовать этому культурному возрождению.

**ВЛАДИСЛАВ СТРЖЕЛЬЧИК,**  
актер

**Д**умаю, выскажу общее мнение членом Союза театральных деятелей, если подчеркну, что особые надежды в связи с появлением нового журнала мы возлагаем на то, что отныне каждый спектакль, любая интересная актерская работа на сцене ленинградских театров не канут бесследно в Лету, а останутся жить на страницах журнала «Искусство Ленинграда». Не побоюсь утверждать, что театр на сегодняшний день находится в особо сложном положении — книги можно достать из спецхрана, картины — из запасников, можно снять с полки киноплнки, но никогда уже не воссоздать спектакль, игру актеров, однажды прозвучавшие. И если это не остается в описаниях театроведов, критиков, значит история театра бесследно теряет целые страницы. Можно, конечно, говорить о том, что далеко не всегда и не каждая работа достойна того, чтобы остаться в истории. Думаю, и это спорно. Не говоря уже о том, что мизерные отзывы наша периодическая печать дает даже на те спектакли,



которые являются событием не только ленинградского, союзного театра, но и мировой сцены. И еще. Сегодня театр, как и все наше общество, переживает крайне непростые и неоднозначные процессы. Сегодня нам как никогда важен не только сценический образ того или иного театрального деятеля, но и его гражданское лицо, позиция. Я думаю, этот журнал должен предоставлять широкую возможность для высказывания личной точки зрения режиссеров, актеров, театральных работников на те или иные явления как в профессии, так и в общественной жизни.

**ВЛАДИМИР ТРОФИМОВ,**  
дизайнер

**П**режде всего хочу выразить радость, которую испытывают мои коллеги и товарищи из ленинградской организации Союза дизайнеров СССР и я по поводу рождения, создания, сотворения в Ленинграде такого журнала, который может предоставить свои страницы, и даже обложки, всем искусствам. А ведь эти искусства — Ленинграда, нашего прекрасного, любимого (и не только ленинградцами!) города! Объединение искусств в одном журнале дает возможность и представителям искусств, и читателям увидеть связь между различными видами искусств, единство Искусства как великого явления Культуры. Уверен, что комплексный взгляд на искусство, которому будет способствовать журнал, поможет найти пути перехода от слов к делу

единения (синтеза) искусств. Мы рады и благодарны нашим старшим братьям, что и наш юный творческий союз — Союз дизайнеров — фактом приглашения к участию в журнале так добро, по-родственному приняли в семью ленинградских творческих союзов.

Журнал профессиональный. Здесь должны вестись профессионально глубокие разговоры об искусстве, о его проблемах в самых широких диапазонах, его задачах, его кухне: обо всем, что касается искусства. Хотелось бы, чтобы на страницах журнала велись эти разговоры так, как в жизни в профессиональной среде — в той же терминологии, с тем же темпераментом, с той же заинтересованностью, знанием дела, с высказыванием «правильных» и бредовых идей, с множеством мнений и точек зрения. Но всегда профессионально. Мне думается, именно такой профессиональный язык и будет интересен читателю, причем, широкому читателю. Этим читатели будут приглашены к сопричастности с искусством. А это сверхзадача любого искусства. Не надо только назидать. Грамотную речь поймут и так. От имени всех ленинградских дизайнеров желаю новому нашему журналу стать подлинно явлением в культурной жизни Ленинграда.

**МАТВЕЙ ФРОЛОВ,**  
журналист

**Н**аш журналистский цех стал богаче: в нашей семье пополнение. Родился новый журнал, и это радует

всех ленинградских газетчиков, работников других средств массовой информации и, надеемся, читателей.

У журнала впереди интересный путь, широкая возможность разносторонне и ярко показывать успехи и нерешенные проблемы творческих коллективов, знакомить читателей с мастерами и молодыми деятелями театра и кино, литературы и архитектуры, музыки и живописи. Вопросы искусства и культуры регулярно освещают ленинградские газеты, радио и телевидение. Создание специализированного журнала даст возможность глубже, разностороннее, профессиональнее решать задачи, поставленные перед советским искусством новым временем — временем перестройки. Ленинградская организация Союза журналистов СССР, как и другие союзы, чьим органом является журнал, надеется, что деятели искусств Ленинграда и области, читатели журнала будут активно участвовать в его работе, своими советами, предложениями помогут сделать его любимым всеми ленинградцами. Хотелось, чтобы наряду с профессиональным анализом явлений искусства в журнале печатались публицистические, по-журналистски яркие и боевые выступления, больше привлекалась печатающаяся молодежь. Ленинградские журналисты желают «Искусству Ленинграда» доброго пути, плодотворной деятельности и на благо отечественного искусства.

**ИОСИФ ХЕЙФИЦ,**  
кинорежиссер

**М**ои пожелания связаны с моими тревогами. Тревожит, например, что размывается, утрачивается понятие «ленинградской школы» в кинематографе, с которой я связываю прежде всего пристальный интерес к человеческой личности, психологии, характеру; умение через индивидуальную судьбу высветить эпоху. С сожалением замечаю, что новое поколение ленфильмовцев часто теряет вкус к психологическому фильму, уходит от традиций студии, отказываясь от «великой простоты» во имя усложненного языка, во имя фильмов «для себя». За молодежью будущее, и поиск новых форм необходим. Но важно, чтобы стремление самовыразиться не оборачивалось эпигонством, а эпатаж не был самоцелью, как не был он ею для реформаторов советского кино 20-х годов. Всегда был убежден, что фильм должен адресоваться всем и каждому, должен врачевать, учить, будить доброе, гуманное — особенно сегодня, ибо не может не тревожить повсеместное проявление агрессивности, озлобления, зависти, которые мы обнаруживаем и в нашем

кинематографическом цехе. Хотел бы видеть на страницах журнала высокопрофессиональный анализ происходящих в киноискусстве процессов, здоровую, откровенную критику, яркие споры, дискуссии. Пусть он станет своеобразным полигоном, где режиссеры (молодежь прежде всего) учились бы формулировать и отстаивать свою позицию, не уходить в глухую оборону или конфронтацию к критике, а вступать с ней в диалог — с ней и друг с другом. Может быть, это объединит разные поколения на подлинно творческой площадке; нельзя, чтобы «распалась связь времен». Решительно протестую против обвинения ленинградской культуры в провинциализме. Надеюсь, журнал поддержит мои протесты, докажет обратное. Желаю журналу быть по-настоящему современным, принципиальным в своих позициях и оценках, сохраняя при этом традиционные ленинградские достоинство и интеллигентность.

**ВАДИМ ШЕФНЕР,**  
писатель

**К**ак коренной питерец я рад тому, что в Ленинграде стало одним журналом больше. Надеюсь и верю, что, благодаря этому журналу,

перед читателем шире раскроются творческие замыслы и свершения людей искусства, живущих и работающих в моем родном городе. Уверен я и в том, что журнал сумеет стать интересным не только для нас, ленинградцев, но и для всех жителей нашей обширной страны. Есть у меня одно конкретное предложение, быть может, в моих устах несколько странное, ибо я не юморист, а предложение касается именно юмора. Да, это не мой жанр, но я люблю смешное, и мне хотелось бы, чтобы в журнале был отдел юмора, причем, чтобы это была не куцая страничка на задворках номера, а полновесный, полноправный отдел — своего рода журнал в журнале. Помню, в 20—30-е годы Ленинград имел свои юмористические журналы, в разное время издавались «Бегемот», «Пушка», «Смехач»... Давно их прикрыли, прихлопнули — эти забавные, веселившие людей сборники остроумия. Так пусть ленинградский юмор — хоть частично — возродится, воспрянет в новом журнале. К сему добавлю, что в Ленинграде немало талантливых юмористов, и поэтому такой отдел будет весьма способствовать популярности нового ежемесячника.

**К 100-ЛЕТИЮ  
АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ**

11



*Анна Ахматова. Фото 1946 года.*



# ПОПУТЧИЦА ПОЭМЫ

(несколько  
предваряющих замечаний  
публикатора)

12 **П**ролог, или Сон во сне», несомненно, самое неразгаданное произведение в литературном наследии Анны Ахматовой. Если о «Поэме без героя» написаны сотни и тысячи исследовательских строк, количество которых во много раз превышает количество строк самой поэмы, то «Прологу» повезло значительно меньше. Причины для этого несколько, но основная, пожалуй, в том, что «Пролог» до настоящего времени неизвестен читателям, кроме стихотворных фрагментов, опубликованных частично самой Ахматовой («Новый мир», 1964, № 7), частично — автором настоящей публикации («Литературная Грузия», 1979, № 7). Однако по этим фрагментам совершенно невозможно судить о содержании трагедии в целом. Что касается целого, то его, к сожалению, не существует. Академик В. М. Жирмунский, который первым исследовал материалы, хранящиеся в конверте с надписью: «А. А. Ахматова. Пролог (Сон во сне), 1965» (ОриРК ГПБ, ф. 1073, ед. хр. 227), сделал неутешительный вывод: «Фрагментарный и незаконченный характер рукописного материала не позволяет восстановить произведение как целое...» (Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы БП, Л., 1976. С. 509).

Действительно, восстановление «Пролога» — задача невероятной сложности. Автор данной публикации вполне отдает себе отчет в том, что его попытка смысловой систематизации незаконченного и не систематизированного в каком-либо порядке текста, — довольно рискованный эксперимент.

Тем не менее автор сознательно идет на такой риск, рассматривая свою версию как первую и — вполне возможно — не самую удачную из версий. Подобные попытки, несомненно, будут делаться еще не раз и может быть следующие интерпретаторы, располагая большими возможностями, справятся с поставленной задачей лучше.

Как бы там ни было, задачу следует решать. К этому призывает не только юбилейная дата, но и та лакуна в ахматоведении, которая требует заполнения.

Трудность задачи состоит еще и в том, что публикатору по ряду причин не удалось свести воедино все имеющиеся рукописи «Пролога». Не только потому, что они рассредоточены по записным тетрадям Ахматовой, хранящимся в ЦГАЛИ, но главным образом потому, что существует, по-видимому, ряд не выявленных рукописей трагедии в частных собраниях. Не исключено, что они носят более законченный характер, чем те, которые были в распоряжении публикатора. Таким образом, будущее научное издание «Пролога» неизбежно столкнется с проблемой единого свода выявленных и гипотетических пока рукописей. При всем том предпринимаемая ныне попытка позволит наконец читателю хотя бы частично познакомиться с таинственным «Прологом». В основе данной публикации — материал, который Ахматова имела к 1965 году, когда она окончательно отказалась от мысли продолжать работу над трагедией. Правда, в интервью, которые Ахматова давала в последние годы, она охотно говорила о «Прологе», и на вопрос Е. Осетрова «Когда работа над произведением будет закончена?» ответила: «В настоящее время трагедия близка к завершению» («Литературная газета», 1965, 6 февр.). На самом деле это было далеко не так. И когда Дюссельдорфский театр, узнав о существовании трагедии, обратился к Ахматовой с предложением осуществить ее постановку, она, при всем желании, откликнуться на это предложение не могла. И дело было не только в том, что Ахматова «не успела» закончить «Пролог». Любопытна одна запись конца 1965 года, общий смысл которой сводится к тому, что Ахматова познакомилась с романом Ал. Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде», и этот роман «убил» ее трагедию. Очевидно, Ахматова усмотрела в книге французского создателя «нового романа» сюжетные или композиционные ходы, которыми она пользовалась в своей трагедии, и, увидев их художественно реализованными в произведении другого мастера, повторять не захотела. «Пролог» и остался, как я позволю себе выразиться, в «раздраженно-фрагментарном» виде. Отдельные листы рукописи как нарочно перепуганы в самом причудливом беспорядке, среди прочих встречаются и почти чистые листы с единственной записью наверху: «Смыто соленой

океанской водой». Ахматова в конце жизни как бы еще раз продемонстрировала верность акмеистической «непоправимо-белой странице».

Но все вышесказанное относится к «Прологу» 1960-х годов.

Между тем у этого «Пролога» существовал «протекст» — ташкентская драма «Энума Элиш», или «Пролог», о которой известно, в сущности, еще меньше. В записях о «Поэме без героя» (ЦГАЛИ) читаем: «В Ташкенте у нее (т. е. у «Поэмы без героя» — М. К.) появилась еще одна попутчица — пьеса «Энума Элиш» — одновременно шутовская и пророческая, от которой и пепла нет» (ф. 13, д. 104, л. 14). Тут мне кажется важным, и многое дальнейшее определяющим, слово «попутчица». Действительно, ташкентская редакция «Поэмы» и ташкентский «Пролог» создавались почти одновременно. (Из интервью Ахматовой: «Трагедия впервые была написана в сорок втором году в Ташкенте. Произведение состояло из трех частей, вторая часть была написана в стихах. Время действия — военная пора, тыловой город, куда неизбежно и неотвратно докатывается отзвук войны». («Литературная газета», 1965, 6 февр.). Более подробно Ахматова вспоминает о ташкентском «Прологе» в записных тетрадах (ЦГАЛИ): «Вместо предисловия. Когда после брюшного тифа в Ташкенте, в конце 1942 г., я вышла из больницы, все почему-то стало мне казаться родом драматического действия, и я написала «Энума Элиш». I и III действия были совершенно готовы. Оставался «Пролог», т. е. II действие. Он должен был быть в стихах и представлял собою кусок пьесы героини «Энума Элиш» — X. В этой пьесе роль Сомнамбулы исполняла сама X. Она спускалась по освещенной луной, почти отвесной стене своей пещеры — после каких-то темных блужданий, не просыпаясь молилась Богу и ложилась на козьи шкуры, служившие ей ложем. Гость из будущего под лунным лучом проступал на задымленной кострами стене пещеры. Их диалог...» Эта запись относится к 60-м годам и совсем не обязательно отражает действительное содержание ташкентского «Пролога». Во всяком случае, известно, что название «Пролог» уже существовало в ташкентской редакции трагедии (под таким названием Ахматова читала трагедию друзьям в Ташкенте, и один из них, композитор А. Ф. Козловский (1905—1977), даже писал музыку к «Прологу»). Что же касается «второго действия в стихах», и особенно «Гостя из будущего», который, вскоре появившись, накрепко породнил «Поэму» и ее «попутчицу», то всего этого в ташкентской редакции, скорее всего, не существовало. Во всяком случае, когда Ахматова вернулась в 1944 г. в Ленинград, она читала готовый «Пролог» некоторым знакомым. Одна из них, София Казимировна Островская (1902—1983), рассказывала мне, что тот «Пролог» был записан в коричневой тетради с клеенчатым переплетом, что никаки стихов в драме тогда не было, а услышанное запомнилось Островской как «острая гротесковая проза в манере сатир раннего Булгакова».

13

Ахматова сама отметила в «Списке утраченных произведений» (ГПБ), что она сожгла «Пролог» 11 июля 1944 года в Фонтанном Доме.

Не исключено, однако, что экземпляр рукописи уцелел от огня, скопированный кем-нибудь из друзей. Во всяком случае, В. Г. Адмони в беседе со мной достаточно категорично утверждал, что он и его жена Т. И. Сильман слышали «Пролог» в чтении Ахматовой, но не в 1944, а, скорее всего, в 1946 году. Так что не беспочвенным представляется предположение, что Ахматова продолжала работу над «Прологом» и в Ленинграде, после встречи с тем, кто стал прототипом «Гостя из будущего», и после постановления 1946 года — события, послужившего жизненным материалом для третьей части трагедии. Но во время сожжения «всего архива» в декабре 1949 года, после визита следователя, «Пролог» вряд ли смог избежать этой печальной участи.

Однако «рукописи не горят», и в 60-х годах Ахматова была всецело захвачена восстановлением «Пролога», а по сути дела, писала на полях памяти совершенно новую вещь. Об этом, властно захватившем ее замысле, она любила рассказывать друзьям, и их письменные и устные свидетельства хранят много вариантов, в том числе и не нашедших себе места в сохранившемся тексте. Вот запись из дневника художницы Антонины Васильевны Любимовой — преданного друга Ахматовой: «2.X.63. На мой вопрос, над чем теперь работает, ответила, что пишет драму. Первая мысль о драме пришла еще в Ташкенте: «После больницы, после тифов мне всё стало представляться как какое-то действие». Содержанием этого действия будет происшедшая с ней драма 1946 года.

I действие — «На лестнице» — автор написала пьесу и ее разрешили поставить, II действие — «Пролог этой пьесы». Главная роль в ней «Сомнамбула», она в ночной рубашке, живет в пещере, и играет ее сам автор. Другие действующие лица: «Человек на стене» и «Голос, который принесет беду», ручной орел «Федя», который также живет в пещере, иногда он вставляет какие-то слова; III действие — «Под лестницей», где происходит суд над автором «Сомнамбулы», так как пьесу все-таки не разрешили в конце концов.

Стоит стол под зеленым сукном, много народу, судит «самый толстый», его все время куда-то отзывают, он часто выходит, и в это время посторонние разговоры среди действующих лиц. Сказала, что не знает, будут ли судить Федю, и спросила меня, как я думаю. Я на это ответила, что надо судить и его, как судили козу вместе с Эсмеральдой. Засмеялась».

Молодые друзья Ахматовой Иосиф Бродский и Дмитрий Бобышев почти слово в слово запомнили прочитанную или рассказанную им сцену из «Пролога», в частности, эпизод, когда портрет Сталина по ошибке вешают на муху, та улетает, но портрет остается висеть из почтительного ужаса перед оригиналом.

14 Однако далеко не все «доверенные читатели» понимали и принимали «Пролог». В этом смысле он встретил еще большее сопротивление, чем «Поэма без героя». Достаточно процитировать высокомерно-презрительное определение позднего «Пролога» во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам: «...романтическая канитель с подозрительной вечностью в виде круговоротов и бесцельных возвращений на эту землю для страстей и тоски».

Истолкование, а тем более оценка столь сложного произведения, как «Пролог», не входит в нашу задачу, тем более при первой публикации. Наша задача — сделать «Пролог» доступным для читателя.

Фрагментарность стала своего рода невольным творческим принципом позднего творчества Ахматовой, но в «Прологе» Ахматова идет еще дальше. Она, по существу, отказывается от необходимости сюжета в трагедии. Отдельные сцены связаны между собой обстоятельствами творческой биографии автора, уже известными читателям по ее предыдущим произведениям, взаимосвязь отдельных сцен между собой подчеркнута условно. Отдельные сцены можно менять местами, как угодно варьировать, но от этих операций общее впечатление от «Пролога» остается, пожалуй, неизменным. Кажется, эту гибкую связь, существующую между отдельными фрагментами трагедии, можно назвать «калейдоскопической». Взятые в иных соотношениях, эти сцены приобретают какие-то иные оттенки значения, не видимые, к примеру, при той композиции, которая избрана мною для этой публикации.

«Пролог» — произведение насквозь автобиографическое и, вдобавок, работу над трагедией оборвала смерть, нанеся «визит» в Домодедово, 5 марта 1966 года. Поэтому «сор», из которого, по определению Ахматовой, «растут стихи», еще не вычищен в «Прологе» до конца. Это придает последней трагедии Ахматовой особый интерес: мы имеем редкую возможность войти в творческую мастерскую поэта. Как нам кажется, путешествие должно стать увлекательным.

М. Кралин



〈БОЛЬШАЯ ИСПОВЕДЬ<sup>1</sup>〉

Вступление

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,  
Цвет кожи, веру, день рождения  
И вообще все то, что можно скрыть.  
А скрыть нельзя — отсутствие таланта  
И кое-что еще, 〈а〉 остальное ж  
Скрывайте на здоровье.

1

24 августа 1963.

Но говорят — в разбомбленном когда-то,  
А ныне восстановленном строенье  
Нашли обрывки старого письма.  
Подумаешь еще — делов палата.  
Однако на поверку вышло так.  
Знакомым всем тот показался почерк,  
И всем мерещилось, что с ним такое  
Уже когда-то в жизни приключилось.  
(Диктуй, диктуй, я на коленях буду  
Тебе внимать — неутолимой жаждой  
И я больна — но это скроем мы.)  
И захотел тут даже повесть сделать,  
Но все заголосили: «Ни за что!»

2

Довольно нам таких произведений,  
Подписанных чужими именами,  
Все это нашим будет и про нас.  
А что такое «наше»? и про что там?  
Ну, слушайте, однако.

3

(Из Большой исповеди).

Все было очень чинно и достойно:  
Двадцатый век, Москва, весны начало,  
Друзья и книги, и в окне — закат.  
. . . . .

Нам бы тогда и сделаться врагами,  
Почувствовав, что что-то здесь неладно,  
Но почему-то мы не догадались  
И пропустили время. — Ерунда.  
Такое ли еще бывало в мире,  
А впрочем, я не знаю. Не из ада ль  
Повеял ветер, или дуновенье  
Волшебное вдруг ощутили мы.  
Все кончено. Корабль идет ко дну.  
И маски прочь — и я с тобой в плену.  
Еще я слышу свежий клич свободы,  
Мне кажется, что вольность — мой удел,  
И слышатся «сии живые воды»<sup>2</sup>  
Там, где когда-то юный Пушкин пел.

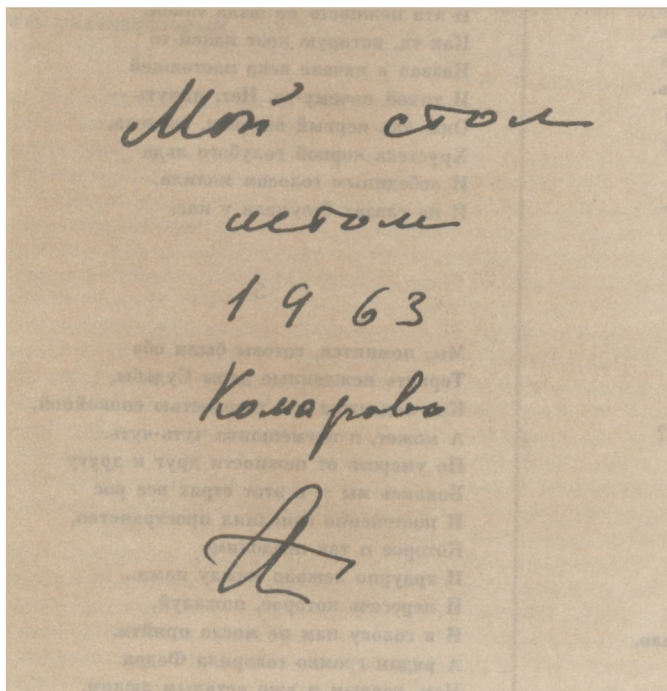
4

(Из исповеди).

И эта нежность не была такой,  
Как та, которую поэт какой-то<sup>3</sup>  
Назвал в начале века настоящей  
И тихой почему-то. Нет, ничуть —  
Она, как первый водопад, звенела,  
Хрустела коркой голубого льда  
И лебединым голосом молила,  
И на глазах безумела у нас.

5

Мы, помнится, готовы были оба  
Терпеть нежданные дары Судьбы,  
Как надлежит и с твердостью спокойной,  
А может, и насмешливо чуть-чуть.  
Но умереть от нежности друг к другу  
Боялись мы — и этот страх все рос  
И постепенно заполнял пространство,  
Которое и так неодолимо  
И траурно лежало между нами...  
И пересечь которое, пожалуй,  
И в голову нам не могло прийти.  
А рядом громко говорила Федра  
Нам, гордым и уже усталым людям,



**Письменный стол А. А. Ахматовой в Комарово. Фото Иосифа Бродского. 1963 г. Из собрания З. Томашевской. Публикуется впервые**

**Автограф А. Ахматовой на обороте фотографии И. Бродского. Из собрания З. Томашевской. Публикуется впервые**

**А. А. Ахматова. «Пролог» (!). Черновой автограф. Публикуется впервые. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина**



Свои невероятные признанья,  
И «больше не читавшая» Франческа  
О первенстве заботилась своим.  
Я понимаю, как все это сложно,  
Но все же попытайся уцелеть.

6

Так вот когда с тобой беда случилась.  
Беда случилась — ты ее познал.  
Теперь ты знаешь, что ни с чем на свете  
Ее нельзя сравнить и утолить,  
Ту жажду, что приходит раз в столетье,  
А может быть, и реже, бедный друг.

18

Ни ветрами свободных океанов,  
Ни запахом тропических лесов,  
Ни золотом, ни водкою кабацкой,  
Ни шкиперским крепчайшим коньяком,  
Ни музыкой, когда она небесной  
Становится и нас уносит ввысь,  
Ни даже тою памятью блаженной  
О первой и несознанной любви,  
Ни тем, что люди называют славой,  
За что иной согласен умереть.  
И только мы с тобою знаем тайну,  
Как утолить ее, но мы не скажем  
Под злою пыткой и друг другу даже,  
Особенно друг другу.— Замолчи.

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Пьеса «Пролог» — по-видимому, переводная и представляет собою вторую часть некой трилогии «Энума Элиш», обнаруженной в Ташкенте при довольно загадочных обстоятельствах в (смыто океанской водой) году.

Часть I — НА ЛЕСТНИЦЕ.

Часть II — ПРОЛОГ.

Часть III — ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ. (*Суд над автором «Пролога». Ее смерть.*)

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

- 1) Х (икс) <sup>5</sup>.
- 2) Секретарша нечеловеческой красоты.
- 3) Соиерница.
- 4) Баба (забадаю... <?>)
- 5) Редактор с ассирийской бородой.

Х. В фойе театра до сих пор висит (в ночной рубашке, с распущенными волосами) ее портрет в роли Сомнамбулы из пьесы «Пролог», запрещенной во время генеральной репетиции (II часть трилогии «Энума Элиш» неизвестного автора) <sup>6</sup> и реабилитированной в (смыто океанской водой) году. Другие ее портреты находятся в (смыто океанской водой) музее. По слухам, один из них (самый известный, в ярко-синем платье, работы художника А. <sup>7</sup>) ведет себя как-то странно — изменяется, иногда ломает руки и зовет кого-то по имени

(когда посетители музея отвертываются). Поэтому, хотя он и раньше находился в тайном хранении, было сочтено за благо поместить этот портрет в небольшой темный и крепко запертый карцер, где он не будет никому мешать.

Ввиду отсутствия законных наследников ей была подыскана вполне пристойная наследница — театральная буфетчица Клава. Но и тут дело обошлось не без недоразумений: Клава вдруг заявила, что просит ей книг, писем и в особенности стихотворных посвящений не передавать \*, что, хотя ввиду неграмотности за себя она ручается, но ее знакомые, которые часто засиживаются у нее до утра, и фамилии которых она никак не может запомнить, могут оказаться грамотными. Пришлось за письмами посылать грузовик, книги сложить в каком-то подвале, а Клаве строго предписать принять ванну, согреть воду в колонке стихотворными посвящениями. Свидетели утверждают, что колонка кипела.

---

\* Кроме того, Клава уже несколько раз (враги говорят — четыре, друзья — два) была на улице Радио, где лечилась от (диктую трудное латинское название болезни) по буквам: Зина, Аленушка, Петя, Ольга (прод.), что она согласна принять: а) драгоценности (таких не оказалось), платье (в нем увели Х.) и какую-то рухлядь красного дерева, которая вскоре вся рухнула, потому что ее съел жучок.



И Клава мило ныряла в венецианскую двуспальную кровать, на которой в прошлом сезоне Отелло душил не менее знаменитую Дездемону в комнате, в которой Х. даже одно время, когда случайно возникли затруднения квартирного характера, провела полтора года. Там ей было очень удобно и приятно, несмотря на жесткость бутафорского круглого диванчика и неожиданные ночные пробуждения, когда она, случайно кашлянув, слышала хрипловатый мужской голос: «Тут кто-то есть...» И нежное щебетание Клавы: «Это не имеет никакого значения. Не обращайтесь вниманья...»

## НА ЛЕСТНИЦЕ

〈Отрывки из I части〉

### План

1. Театральная уборная. Х., Х2 и Фрося. Х. — ломает руки — нет конца «Пролога». Входит Х2. Ей ведомы начала и концы... Двойники передеваются.
- II. Пещера. Подробное описание. Х2 в сомнамбулическом сне, за ней — вóроны. Молится, не приходя в себя, и ложится на овчину.

### 1

Театральная уборная. Х. и Фрося. Фрося гримирует Х. Та ломает руки.

Х. Нет, это невозможно. Я не успела кончить — там всего полпьесы. Будет скандал.

Фрося. Скандал все равно будет, и еще какой.

Входит высокая женщина в парандже, с корзиной фиалок.

Х. (почти плачет). Я не могу, не могу.

Женщина. Бери паранджу и иди в сквер продавать фиалки — я за тебя сыграю.

Х. Там играть нечего.

Женщина отбрасывает паранджу — оказывается двойником Х.

Х. (пятится). Кто ты?

Женщина. Я — ты ночная. (Фросе.) А ну, дай роль. (Та протягивает мятые листы.)

Х. Там полпьесы.

Женщина. Ничего, я сейчас сделаю конец.

Х. Там стихи.

Женщина. Стихи-то все равно я пишу. Какое там последнее слово?

Х. «Неизвестный становится на одно колено и со смертельным криком исчезает».

Женщина. Ладно. (Пишет.) Знаю.

Орел Федя. Беда!.. Слышна музыка.

Х 2. (Бормочет). Прощай, прощай! Ton époux court le monde, et ta forme immortelle Veille près de lui quand il dort...<sup>8</sup>

Нет, не так — так не поймут.

Мы оба будем знать, что за дверью гибель, но другая сила возьмет верх даже над страхом, даже над жестокостью, даже...

А теперь гуляй, мой лебедь,  
И три года жди меня...

Монолог — о их первой встрече.

### 2

〈второй вариант〉

Х. перед зеркалом. Ее гримирует Фрося.

Х. Не могу, все равно не могу.

Фрося. Брось трепаться. Все можешь.

Х. Никто не знает, что у «Пролога» нет конца. Я не успела. Его нельзя играть.

Фрося. У нас все можно.

Голос-эх о. Все можно.

Обе женщины в ужасе. Из зеркала выходит двойник Х.

### ДВОЙНИК

Мне ведомы начала и концы  
И жизнь после конца, и что-то,  
О чем еще не надо говорить.

Х. Кто ты?

Двойник. Я — ты ночная... Мне надоело во сне. Я буду делать все, о чем ты думала, но Фрейд тут ни при



чем. Я — все сделаю сном, а явь спрячу в мешок.

Х. А что же я буду делать?

Двойник. Наденешь паранджу и пойдешь в сквер продавать фиалки. *(Набрасывает на нее паранджу и выталкивает за дверь.)* (К Фросе.) Дай роль. *(Читает, бормочет.)* Слабо, в лоб, не то, я им сейчас покажу...

20

3

Х. Ты дописала до конца?

Х 2. Почти.

Х. Но до какого места?

Х 2. *(небрежно смотря в рукопись).*

Окровенная и пустая,

Но она должна быть, наша связь.

Х. А дальше?

Х 2. Я буду импровизировать.

Фрося. Воображаю.

Х 2. Ты всегда воображаешь. Заколи лучше этот шов.

Фрося *(закалывая)*. Ах, догуляйтесь обе.

Х 2. Значит, я играю тебя.

Х. Да.

В парандже и с фиалками уходит.

Вдали оркестр играет еще не слышанную увертюру. Фрося подает телеграмму. Х2 читает, роняет телеграмму.

Х 2. *(бормочет)*. Боже мой! Опять...

Помреж *(приоткрыв дверь)*. Ваш выход.

Х 2 уходит. Фрося поднимает телеграмму и читает вслух.

Фрося *(читая)*. «Поздравляю. Жду, как всегда, за поворотом».

Звонит телефон.

Фрося *(берет трубку)*. Слушаю. Театр. Передать в антракте? Слушаю. Записываю. *(Повторяет.)* «Я сижу в третьем ряду, когда будешь танцевать Чакопу<sup>9</sup>, брось мне розу». *(Про себя.)* Опять этот? И сколько раз я в глазок глядела. Третье место в третьем ряду всегда пустое.

4

Двое встречаются наверху. Видны только их тени.

Первый. Берегись, здесь дыра...

Второй. Вижу, с такой лунищей не оступишься.

Первый. Говорят, она где-то тут прячется. *(Заглядывает вниз. Вороны кричат.)* Да тут полно воронья.

Второй. Мне наш сосед рассказывал. Тот ее музыкой заманил. Что-то прежнее ихнее заиграл, она и прыгнула в окно.

Первый. А зачем сам-то за ней пошел?

Второй. Поди — узнай. Он — мертвый, а она ничего не помнит.

Первый. Ну, все равно — надо с ней кончать.

Второй. А как же, мой мальчишка, и тот туда же: «Я бы за ней всюду», — говорит.

Первый. Зараза!

Снизу голос Х.

Передо мною опять эта дверь его, Только в дом я его не войду, Пусть была из волшебного дерева Скрипка, что мне играла в аду.

Второй. Уйдем!

Первый. А я бы послушал еще!

Кто-то на стене. Часы твои сочтены...

5

Пещера с отверстием в своде. Оттуда зеленые беспощадные лучи луны. На полу остатки костра. Стены почернели от саксаульного дыма. Наверху появляется Х. Пляшет. Сходит вниз по почти отвесной стене. Молится и ложится на овчину в углу. Влетают вороны.

Орел *(Просыпаясь, спрашивает)*. Как, что...

Вороны *(хором)*. Плохо, совсем плохо.

Орел. Опять?

Вороны. Стреляли в нее.

Орел. Кто стрелял?

Вороны. Из толпы.

Орел. Зачем толпа? *(Старшему ворону.)* Рассказывай ты.

Старший. Она шла, как всегда, по карнизу и вдруг вошла в окно, где была музыка. Мы думали — ничего, и вдруг слышим — она плачет. Вышла и пошла дальше, за ней человек...

Орел. На смерть?

Вороны (*хором*). Конечно, конечно!!! Собрались люди — кричали: «Призрак-праведница!» Другие: «Религиозная пропаганда! Муллы подстроили».

Орел. А кто стрелял?

Вороны. Солдаты.

Орел. А что говорили?

Вороны. А мы почему знаем? — По-русски. Мы — узбекские вороны... А она идет, вся светится, ничего не слышит и как спустилась — непонятно, и все бормочет... Послушай, я запомнил. Хочешь, сыграю на бубне.

Орел. Тише, разбудишь.

Х. (*приподнимается на локте*). Да, да — это я. Можно.

6

Х., засыпая, диктует — Орел пишет.

...и никакого розового детства<sup>10</sup>  
ни добрых тетя, ни страшных дядя,  
ни даже  
товарищей из камушков речных.  
Себя чуть помню — я себе казалась  
событием невероятной силы  
иль чьим-то сном, иль чьим-то  
отраженьем,  
или ночным глухим пещерным эхом.

.....  
Уже в пять лет я двойников своих  
искать ходила, и казалось мне,  
что видела их сотнями повсюду.  
То мне казалось, что меня к чужим  
подбросили — я никого не знаю  
и злодеяние в себе несую,  
и что это вот-вот откроют люди.  
А в зеркале я за спиной своей  
так часто что-то лишнее видала.

7

Двойников своих она может считать дюжинами. Они появляются в разных пунктах земного шара и так же быстро отцветают, как расцветают, не успевая принести особого вреда. По словам ее

старых и кое-где уцелевших друзей она сама считает себя не то чьим-то двойником — не то чьим-то эхом, но чьим — старики и старухи забыли.

ПРОЛОГ

〈Отрывки из II части〉

21

1

По просцениуму проходят две тени. Полный мрак. В его руке карманный фонарик. Он ведет ее за руку. Оба в длинных черных плащах.

ОНА

Мир не видел такой нищеты,  
Существа он не знает бесправней,  
Даже ветер со мною на — ты  
Там, за той оборвавшейся ставней.

ОН

Ишь ты!

ОНА

Но за те восемнадцать строчек  
Подари мне «вдовый кусочек»,  
Расскажи им мою судьбу  
И к какому иду столбу.

Крик из зрительного зала:

Не она! Не она! Не та!

ОН

Ах, тебе еще мало по-русски  
И ты хочешь на всех языках  
Знать, как круты подъемы и спуски  
И почему у нас совесть и страх.

ОНА

Дорогою ценой и неожиданной  
Я пойму, что он помнит и ждет,  
А быть может, и место найдет  
Он могилы моей безымянной.

Он. Я что-то не вижу суфлерской будки. Хочешь, я войду с тобой в пещеру, стану за уступ и буду подавать тебе текст?

Она. Я Бога молю забыть хоть что-нибудь.

(второй вариант)

Гол <ос?> мел <одни?> 3 балл <ада?>  
Сен-Санса Шопена

ПРОСЦЕНИУМ

Две тени

ПЕРВАЯ

22 Мир не видел такой нищеты,  
Существа он не знает бесправней,  
Даже ветер со мною на ты  
Там, за той оборвавшейся ставней.  
Но за те восемнадцать строчек  
Подари мне «вдовый кусочек»,  
Расскажи всем мою судьбу,  
И к какому бреду столбу.

ВТОРАЯ

Ах! тебе еще мало по-русски  
И ты хочешь на всех языках  
Знать, как круты подъемы и спуски  
И почему у нас совесть и страх.  
Страх-то дешев, а с совестью  
худо.

Не достать нам ее ниоткуда.

.....

Проходят.

3

Пещера. Подробное описание. Х 2 в сомнамбулическом сне, за ней в о р о н. Молится, не приходя в себя, и ложится на овчину.

Некто<sup>11</sup> на стене. Ты звала меня?

Х 2. Ты кто?

Некто. Я тот, к кому ты приходишь каждую ночь и плачешь, и просишь тебя не губить. Как я могу тебя губить — я не знаю тебя, и два океана между нами.

Х 2. Узнаешь. Сначала ты узнаешь не меня, а одну маленькую книжку, потом...

4

(второй вариант)

На стене в пятне саксаульного дыма проступает  
Кто-то.

Кто-то. Ты звала меня?

Она. Да, я хотела сказать тебе, что

до нашей встречи осталось ровно три года.

Кто-то. Как долго, сделай, чтоб скорее.

Она. Я не могу, я ничего не могу.

Кто-то. Или все.

Она. Нет, я только все вижу.

Кто-то. Как я найду тебя?

Она. Ты сначала найдешь не меня, а маленькую белую книжку и начнешь говорить со мною по ночам во сне. И это будет слаще всего, что ты знал.

Кто-то. Это уже случилось, но в книжке нет твоего голоса. А я хочу так, как сейчас. А почему я пойду к тебе?

Она. Из чистейшего злого низменного любопытства, чтобы убедиться, как я непохожа на свою книгу.

Кто-то. А дальше?..

Она. А когда ты войдешь, то сразу поймешь, что все пропало. И ты скажешь мне те слова, которые мы оба так хотели бы забыть. Забыть, разве такое счастье бывает на земле!

Он. Увы! я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе, чтобы погубить тебя, не коснувшись твоей руки, не поглядев в твои глаза.

Она. И уйдешь, и оставишь дверь открытой таким бедам, о которых не имеешь представления.

Он. А ты?

Она. Я долго и странно буду верна тебе и холодными глазами буду смотреть на все беды, пока не придет Последняя.

Он. Какая?

Она. Та, что была за поворотом, и мне ее не показали, когда во время тифозного бреда я видела все, что случится со мной. Все... до поворота.

5

Пещера. Гость из будущего проступает, как тень, на каменной стене.

Х. (приподнимается, не открывая глаз, протягивает к нему руки и бормочет).

Знаешь сам, что не стану славить  
Нашей встречи горчайший день...<sup>12</sup>

Он. До нашей первой встречи осталось еще три года.

Он а. А до нашей последней встречи всего только год: сегодня 2-е апреля 1962 года.

Он. Ты бредишь. Ты всегда бредишь. Что мне с тобой делать? И всего ужасней, что твой бред всегда сбывается.

Он а. Сказать тебе, чего мы будем бояться, когда встретимся?

Он. Скажи.

Он а. Умереть от нежности друг к другу.

Он а. Это еще не самое худшее.

Он. Тот ужас, который возникнет от нашей встречи, погубит нас обоих.

Он а. Нет, только меня. Может быть, ты хочешь не появляться?

Он. Да — хочу. И чем больше хочу, тем несомненное появлюсь. Если бы не эта жажда. Позволь мне подойти к тебе...

Он а. Ты знаешь, что если подойдешь, мы оба проснемся. А где и кем окажемся?.. И это будет вечная разлука.

Он. Зачем ты такая, что тебя нельзя защитить? Я ненавижу тебя за это. Скажи, ты боишься?

Он а. Я боюсь всего, а больше всего тебя. Спаси меня.

Он. Кто тебя проклял? Будь проклят день, когда я взял в руки твою книгу. Ты знаешь, что ждет тебя.

Он а. Ждет... Ждет... Жданов...

Слетаются вороны и хором повторяют последнее слово. Адские смычки.

Что мне с тобой делать? И всего ужаснее, что твой бред всегда сбывается.

Он а. Это еще не самое худшее.

Он. Тот ужас, который возникнет от нашей встречи, погубит нас обоих.

Он а. Нет, только меня. Может быть, ты хочешь не появляться?

Он. Да — хочу. И чем больше хочу, тем несомненное появлюсь. Если бы не эта жажда... Позволь мне подойти к тебе...

Он а. Ты знаешь, что если подойдешь — мы оба проснемся, а где и кем окажемся... И это будет вечная разлука.

Он (*молча закрывает лицо руками*). Зачем ты такая, что тебя нельзя защитить. Я ненавижу тебя за это. Скажи, ты боишься?

Он а (*протягивая руки*). Я боюсь всего, а больше всего — тебя. Спаси меня!

Он. Будь проклята.

Он а. Ты лучше всех знаешь, что я проклята, и кем, и за что.

Он. Ты знаешь, что ждет тебя?

Он а. Ждет, ждет... Жданов.

Слетаются вороны и хором повторяют последнее слово. Адские смычки.

Он а. Я разбудила моих птичек. Смотри, не проснись и ты.

Он. Я проснусь только, если коснусь тебя. (*Выходит из стены и становится на одно колено.*) Все равно — я больше не могу терпеть. Все лучше, чем эта жажда. Дай мне руку.

Удар грома.

## ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС

6

⟨второй вариант. 1962. Москва⟩

Гость из будущего проступает, как тень, на каменной стене.

Х. (*сидится, не открывая глаза, протягивает к нему руки и бормочет*). Знаешь сам, что не буду славить...

Он. До нашей первой встречи осталось еще три года.

Он а. А до нашей последней встречи всего только год. Сегодня 28 авг⟨уста⟩ 1963.

Он. Ты бредишь, ты всегда бредишь.

7

⟨13 октября 1963⟩

Антракт (*за кулисами*).

Бах. *Re minor*.

Перед занавесом, упавшим в глубине сцены.

Младший. Видел, первую скрипку вперед ногами выволокли. Как без него и пьесу кончать будут!

Старший. А полковница в третьей ложе. Муж бушует, матерится, жаловаться, говорит, будет. Интересно, кому только?

Младший. Не очнулась? А иностранец...

Старший (*перебивает*). С пластырем на глазу?

Младший. Да. Лежит у директора. Сообщили кому надо.

Старший. А как же. Может, это условный знак. Время — военное.

Проходит безмолвно Фигура в парандже.

24

8

Гость. Ты устала?

Х. Да. Я говорила с ними.

Гость. Кто они?

Х. Мертвые.

Гость. Что они тебе сказали?

Х. (*молчит*).

Появляется вереница теней. Кому-то из них Х. кланяется в ноги. Другого целует в лоб. Шествие теней исчезает.

Гость. Я хочу быть твоей последней бедой... Я больше никому не скажу те слова, которые я скажу тебе.

Х. Нет, ты повторишь их много раз и даже мое самое любимое: «Что вы наделали — как же я теперь буду жить?»<sup>13</sup>

Гость. Как, даже это?..

Х. Не только это — и про лицо: «Я никогда не женюсь, потому что могу влюбиться в женщину только тогда, когда мне больно от ее лица...»<sup>14</sup>

Гость. И я забуду тебя?

Х. Да. Но дух твой без твоего ведома будет прилетать ко мне.

9

Она. И я ждала или буду ждать тебя ровно десять лет<sup>15</sup>. И ты не вернешься. Ты хуже чем не вернешься. Но вместо тебя придет ОНА.

Легконогая, легкокрылая,  
Словно бабочка, веселая,  
И не страшная, и не милая,  
А такая же, как была.

Он. Это ты про Музу?

Она. Да.

Он. Она заменит тебе меня?

Она. Да, так же, как она заменяла мне всех и всё.

Он. А я забуду тебя?

Она. Забудешь, но раз в году я буду приходить к тебе во сне — Ариадна — Дидона — Жанна, но ты будешь знать, что это я.

10

Он. Они убьют тебя? — Убьют ее?

Она. Нет, хуже. Сегодня они убьют только мою душу.

Он. Как же ты будешь жить?

Она. Никак. Я буду не жить, а ждать Последнюю Беду, а она придет не скоро.

Он. Хочешь, я совсем не приду?

Она. Конечно, хочу, но ты все равно придешь.

Он. Я уже вспоминаю наши пять встреч в страшном полумертвом городе в новогодние дни, когда ты из своих бедных нищих рук вернешь главное, что есть у человека, — чувство Родины, а я за это погублю тебя<sup>16</sup>.

11

Тень. Но как мы попадем туда? Ведь я за океаном, а ты здесь, в горах.

Она. Нас поведет туда та, для кого океан — лужа, а Памир не кровля мира, а крыша коровника. Гляди!

В пятне показывается Победа — худая, высокая женщина с сумасшедшими глазами, в кровавых лохмотьях. Гимны.

Она. Она приведет тебя с Запада, а меня с Востока, для самой главной встречи. И я молча буду молить тебя: спаси меня.

Тень (*с надеждой*). И я.

Она. И ты погубишь меня.

Тень. Я никогда никого не губил.

Она. И не будешь губить. Ты погубишь меня одну. И на твою сторону перейдут все, даже всегда мне верная Муза. Я десять лет буду одна. Десять лет и одна<sup>17</sup>.

Тень (*становится на колени*). Сделай, чтоб этого не случилось.



Она. Сожги книгу, что лежит у тебя на столе.

Тень. Так вот ты кто!

Она. Да.

12

Гость из будущего. Может быть, убить тебя?

Х. И ты тоже. Все они хотели убить меня. По этой фразе я узнаю, что ты еще не тот, кто это сделает, — это он будет за поворотом (он всегда за поворотом), это его я еще не видела (*закрывает лицо руками*), а может быть, не увижу.

Гость. Хочешь, я спрячу тебя от него?

Х. Меня никто не может спрятать от него. Даже он сам.

Гость. За что он убьет тебя?

Х. Не за что, а зачем...

Гость. Зачем ты бредишь, ты всегда бредишь...

Х. Нет, ты когда-нибудь прочтешь об этом на всех языках. Чтоб слышать завещанный ему стон...

Гость. Я найду на тебя немоту.

Х. Нет, ты изменишь мне в десятую годовщину нашей встречи. Так делали все.

Гость. А он?

Х. Не говори о нем — мне страшно, а вдруг он услышит.

Голос<sup>18</sup>. Ты спишь еще?

Х (*очень спокойно*). Вот чего я боялась всю жизнь. Сплю.

Голос. Дай мне сейчас талисман, по которому я узнаю тебя на земле.

Х (*покорно*). Слушай. (*Поет или проаносит.*)

Никого нет в мире бесприютней  
И бездомнее, наверно, нет.

Для тебя я словно голос лютни

Сквозь загробный призрачный

рассвет.

Ты с собой научишься бороться,

Ты, проникший в мой последний сон.

Проклинай же снова скрип колодца,

Шорох сосен, черный грай ворон,

Землю, по которой я ступала,

Желтую звезду в моем окне,

То, чем я была и чем я стала,

И тот час, когда тебе сказала,  
Что ты, кажется, приснился мне.

И в дыхании твоих проклятий

Мне иные чудятся слова:

Те, что туже и хмельней объятий,

А нежны, как первая трава.

Голос. А ты простишь меня?

Х. А ты не будешь просить прощения. По каким приметам я узнаю

тебя? 25

Голос. Ты знаешь...

Х. А все-таки скажи.

Голос. Ты знаешь...

Х. Я знаю только одно. Ты будешь тем, чего я больше всего боялась в жизни и без чего я не могла жить, — вдохновением.

Голос. Я был с тобой столько раз — и когда ты молилась Маргаритой и пласала Саломеей, изменяла Бертой \* Бовари, когда ты спасала душу и губила тело, и когда ты спасала тело и губила душу, и когда ты со своей знаменитой современницей колдовала, чтобы вызывать меня, и я даже начинаю подозревать, что ты и она — одно.

Х. Нет, только не это.

Голос. И я понял, что мне нужно только одно — твой стон, что без него я больше не могу, и пусть я знаю, что я один виновник всего, всего. Мне довольно тебя с другими! и твоих стихов — другим, и всего, всего твоего.

Х. Но ты во мне и я в тебе...

Голос. Неправда. Слушай.

Будь ты трижды ангелов прелестней,

Будь родной сестрой заречных ив,

Я убью тебя моею песней,

Кровь твою на землю не пролив.

Я рукой своей тебя не трону,

Не взглянув ни разу, разлюблю,

Но твоим невероятным стоном

Жажду, наконец, я утолю.

Ту, что до меня блуждала в мире,

Льда суровой, огненной огня,

Ту, что и сейчас стоит в эфире, —

От нее освободишь меня.

Какое-то замешательство. Сначала обыкновенный, затем железный занавес.

\* Так в рукописи. (М. К.)

Х. И ты придешь не в черный час беды, а когда жизнь, побежденная и усмиренная, будет стлаться мне под ноги ковром, и сам ты будешь как две капли воды — похож на счастье... А я буду тебя ревновать?

Голос. Мы будем все время испытывать одно и то же. И это, может 26 быть, будет трудней всего. И это будет та степень духовного слияния, о которой никто еще не имеет представления<sup>19</sup>. И в этом уже будет — преступление. Мое? Твое? Наше? В этом будет весь ужас и все отвращение кровосмесительного брака, то, от чего бежал Эдип...

Х. (*встает, протягивает руки*). Что я дам тебе, чтобы ты узнал меня: розу, яблоко, кольцо?

Голос. Нет.

Мне довольно слушать небылицы  
И в груди лелеять эту боль.

Мы будем делать все, что нельзя. Мы будем беспощадно уничтожать друг друга. Наша призрачная близость будет казаться чем-то ужасным, запретным и темным.

ОНА

Где б ты ни был, ты делил со мною  
Непроглядный мрак,  
Чьей бы ни была тогда женою,  
Продолжался (я теперь не скрою)  
Наш преступный брак...

Он. Но это только начало...

Она. Но я вдыхаю тебя с каждым глотком воздуха, пью тебя в каждой капле вина... и в смывках, когда они — ты знаешь, ты все знаешь... и в цветах, особенно в умирающих розах, и оттого в розариуме у меня до обморока кру-

жится голова, потому что тогда мне кажется, что ты зовешь меня.

Голос. Я никогда не зову тебя, я всегда с тобой и даже больше... Я знаю — я отравлю тебя, а ты меня, я становлюсь тобой, ты — мной, мы оба гибнем друг в друге, а Жажда все растет.

ОНА

Знаю, как твое иссохло горло,  
Как обуглен и не дышит рот,  
И какая ночь крыла простерла  
И томится у твоих ворот,  
И какими черными лучами  
Сквозь тебя грядущее текло  
..... пламя  
Как чрез задымленное стекло<sup>20</sup>.

Голос. Только твой стон может меня спасти. Не губи меня! Скорее, скорее!

Она. Что ты называешь моим стоном? Неужели:

Голос. Будь ты трижды ангелов прелестней...

.....  
Она приподнимается, протягивает руки и, не открывая глаз, бормочет. Все звуки замолкают.  
Черная тишина.

...А вот они опять передо мною  
Алмазные и страшные глаза,  
Какие и у музыки бывают,  
Когда она на самой грани  
Какой-то верной гибели скользит.  
И слушатель тогда в свое бессмертье  
Вдруг начинает верить безусловно.  
Он (*перебивая*). Нет, не то, совсем не то... Еще, еще...

ОНА

Лаской — страшишь, оскорбляешь —  
мольбой,  
входишь без стука,  
Все наслаждением будет с тобой,  
даже — разлука.  
Пусть разольется в зловещей судьбе  
алая пена,  
Но прозвучит как присяга тебе —  
даже измена  
Той, что познала и ужас и честь  
жизни загробной...  
Имя твое мне сейчас произнести  
смерти подобно...

Кто-то заглядывает в пещеру сверху. Гость из будущего возвращается в стену и меркнет. Луна.

Голос. Ты спишь?

Она (*очень спокойно*). Вот этого я боялась всю жизнь. Это ты был за поворотом?

Голос. Да. Скажи мне то, что ты не скажешь там — во время нашей встречи.

Она. Отчего я узнала тебя по голосу...

ГОЛОС

Оттого, что я делил с тобою  
Первозданный мрак,  
Чьей бы ты ни сделалась женою,  
Продолжался — я теперь не скрою —  
Наш преступный брак.  
Мы его скрывали друг от друга,  
От людей, от Бога, от конца,  
Помня место Дантовского круга,  
Словно лавр победного венца.  
Видел новобрачную во храме,  
Видел и живую на костре,  
Видел и побитою камнями  
И забавой в демонской игре.  
Отовсюду на меня глядела,  
Отовсюду ты меня звала,  
Мне живым и мертвым это тело  
Ты, как жертву Богу, отдала.  
Ты одна была моей судьбою,  
Знала, для тебя на все готов,  
Боже, что мы делали с тобою  
Там, в своем последнем слое снов!  
Кажется, я был твоим убийцей  
Или ты... Не помню ничего.  
Римлянином, скифом, византийцем  
Был свидетель срама твоего.  
И ты знаешь, я на все согласен:  
Прокляну, забуду, дам врагу,  
Будет светел мрак и грех прекрасен,  
Одного я только не могу —  
То, чего произнести не в силах,  
А не то что вынести, скорбя, —  
Лучше б мне искать тебя в могилах,  
Чем чтоб вовсе не было тебя.  
Но маячит истина простая:  
Умер я, а ты не родилась...  
Грешная, преступная, пустая,  
Но она должна быть — наша связь!

С каждым разом глуше и упорней  
Ты в незримую стучался дверь,  
Но всего страшней, всего позорней  
То, что совершается теперь.  
Даже эта полночь не добилась,  
Кто возлюбленная, кто поэт,  
Но погибла я, но раздвоилась,  
А двоим нам места в мире нет<sup>21</sup>.

27

ОН

Ты жажда моя, а она утление,  
Бессонница ты, сновиденье она,  
В тебе умирание, ужас забвения,  
В ней все, что зовется на свете Весна.

ОНА

Сколько б другой мне ни выдумал  
пытков,  
Верной ему не была,  
А ревность твою, как волшебный  
напиток,  
Не отрываясь, пила.

18

ОНА

Сколько раз менялись мы ролями,  
Нас с тобой и гибель не спасла.  
То меня держал ты в черной яме,  
То я голову твою несла.  
Оттого, что был моим Орфеем,  
Олоферном, Иоанном ты<sup>22</sup>,  
Той мечтой бездонною лелеем  
И своей не зная красоты...

19

Она (*продолжает*). Мы будем сидеть в моей полутемной комнате перед открытой печкой и, скрывая друг от друга, непрерывно вспоминать то, что происходит сейчас. А может быть, ты в театре и любишь себя собой наскальным.

В зале — замешательство. Крик: «Воды, врача...»  
Громкий стон...

Кабинет директора.

Помреж (*вбегает*). Не дать ли занавес?

Директор. А что?

Помреж. Да она не то говорит. Всех нас погубит.

Директор (*испуганно*). Политическое?..

28 Помреж. Нет, нет... бред какой-то любовный, и все стихами...

Директор (*успокоясь*). Стихами? Вздор! Послушать, разве? Я сам когда-то в молодости писал стихи. О публике не беспокойтесь. Кто это когда-нибудь заметил отсебятину на сцене?!

Подхалим. Как это верно.

ЕЕ ГОЛОС

Этот рай, где мы не согрешили,  
Тошен нам,  
Этот запах смертоносных лилий  
И еще не стыдный срам.  
Снится улыбающейся Еве,  
Что ее сквозь грозные века  
С будущим убийцею во чреве  
Поведет любимая рука <sup>23</sup>.

## ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ

(Отрывки из III части)

1

Неожиданно налетает вихрь дикой силы. Гаснут свечи на судейском столе. Пыль столбом. Минуту зритель ничего не видит, а когда свет снова загорается, за судейским столом рядом с самым толстым сидит Некто в голубой фуражке.

Некто (*очень громко читает*). Гражданка X. привлекается к ответственности, согласно статье Уголовного кодекса... пункт... по обвинению в убийстве...

X. (*перебивает*). Кого?

И все с ужасом видят, что она, наконец, открыла глаза, но ее огромная грива совершенно седая.

Некто в голубой фуражке (*грубо*). А вы сколько убийств совершили?

Соперница. Я, как общественный обвинитель, должна до начала разбирательства зачитать список ее жертв.

Лучшая подруга (*уже в прокурорском мундире; перебивает ее*). Я бы сначала хотела выслушать свидетеля защиты.

Двое конвойных выводят под руки слепого кривового Васю.

Вася. Вы чего меня держите? Я и так скажу. Она добрая, она мне яблочки давала.

Она (*кричит*). Вася!

Лучшая подруга (*в прокурорском обличье*). Тайно давала отравленные яблоки для раздачи населению. Число отравленных еще не выявлено. (*Конвою.*) Уведите подсудимого.

Васю уводят.

Свидетелями обвинения оказываются все находившиеся на сцене, кроме неподвижной и безмолвной Фигуры в парандже, продающей фиалки у входа в сквер. Ссоры в очереди свидетелей обвинения. Отдельные восклицания:

«При мне хвалила Джойса...»

«Некоторые думают, что заброшена к нам неприятелем и спустилась на парашюте...»

«Я сам видел, как что-то летело с неба...»

«Торговала на Алайском рынке паспортами...»

«Перебегала границу... Переплыла реку Пяндж...»

«Украла подводную лодку...»

Красавица. Увела у меня трех мужей.

Ханжа. У меня одного, который жил со мной пятьдесят лет. Мы ворковали, как голубки.

Новый муж ханжи (*в ужасе*). Боже, сколько ж тебе лет?

Двое убийц из первого действия (*к чьей-то спине*). Зайди, парень, в аптеку, достань кокаину. (*Показывая что-то блестящее.*) Хорош браслетик?

Некто в голубой фуражке (*подзывая их*). Если опознаете ее, катись дальше.

Они. Что вы, гражданин начальник. Мы разве что. А ее знаем как

облупленную. Она... это... Зайченко и Ахметова сманила<sup>24</sup>. Все показать можем.

Она. Кого я убила?

2

Недалеко от стола — высокая неподвижная женская Фигура в парандже. Продает фиалки.

Человек со скрипичным футляром. Дай мне, ане,<sup>25</sup> три (*Показывает пальцами.*) ...

Та протягивает ему цветы. Он платит. Пятится.

Человек. Боже мой, где я видел эту руку...

Женщина (*по-русски*). Ты ее еще увидишь.

Он. Скажи еще что-нибудь.

Она молчит.

Он. Хоть одно слово.

Она молчит.

Он. Кто ты?

Она молчит.

3

Секретарь. Как ваше имя?

Х. Все так же...

Соперница (*с места*). Какая наглость!

Соперница — еще не старая, красивая, очень нарядная дама. В глазах — беспокойство.

Х. падает.

Соперница (*с места*). Это ее любимый прием. Предлагаю продолжать собрание.

Из мрака вылетает огромная птица и опускается на грудь Х.

Соперница. Это ее дрессированный попугай.

Секретарь (*несколько смущенно*). Товарищи! Кто тут врач?

Входят шесть человек, трое мужчин и три женщины.

Секретарь. Посмотрите, что с ней.

Все шесть. Она умерла — оттого и упала.

Мордик-бородач. Товарищи! Через четверть часа начинается генеральная репетиция моей только что разрешенной и увенчанной премией пьесы «Прохор Сыч — сын партизана».

Все вскакивают с мест и бегут за Мордиком, перепрыгивая через труп Х. Сцена опустела. Выходит слепой. Ключкой нащупывает тело. Становится на колени, берет руку мертвой. Узнает ее по кольцам.

Слепой. Соседка... Упокой, Господи, душу усопшей рабы твоей... А имя-то ей как?

Занавес

(Пасха. 1943. Ташкент.)

4

⟨второй вариант⟩

Старый конец.

Сцена опустела. Над телом — Орел.

Неподвижная фигура в парандже (*подходит к телу*). Дешево отделалась, а я только сейчас начинаю.

Бросает на мертвую все свои фиалки.<sup>26</sup>

⟨1942—1965⟩

⟨ПОСЛЕСЛОВИЕ⟩

**ГАВАНСКАЯ НАХОДКА,  
или РУКОПИСЬ В БУТЫЛКЕ<sup>27</sup>**

(Нечто удивительное)

? Откроем собрание (в новогодний торжественный день)

После этих слов в приплывшей в бутылке рукописи не то балетного сценария, не то киносценария (фамилия автора музыки смыта соленой водой, но все же, кажется, Лурье) идет следующая Интермедия<sup>28</sup>.

**Интермедия**

На просцениум выходят арапчата и ведут себя примерно, как в «Дон-Жуане» 1910 г.<sup>29</sup>  
Факелы.





от этого предмета и перешел на вопросы собственной биографии и столь блистательной научной карьеры. С замираньем сердца читатель узнает биографии всех помогавших и мешавших найти рукопись, все его приключения в городке N, где ему так и не удалось ничего разыскать, несмотря на помощь милиций, трех пожарных частей и собак-ищеек во главе со знаменитой Лиджи (18 медалей)<sup>32</sup>.

⟨Продолжая разыскания покойного академика, нам удалось установить⟩, что сама рукопись по мощному таинственному ходатайству была снята, что Коломбину и Драгуна исполнили знаменитые артисты того времени, а Арлекина — некто, никогда не открывший своего лица и называвшийся одной буквой (смыта соленой водой). Говорят (on dit или la legende vent...), что Арлекин приезжал на репетиции в черной карете<sup>33</sup> с такого же цвета пуделем (что, однако, не невозможно), что он в жизни очень заметно хромал, а на сцене был воплощенной грацией, что вопрос о его смерти окутан столь непрозрачной тайной, что никому даже в голову не приходило постараться распутать его и т. д.

Гораздо страннее, что еще более необычная жизнь и ужасная смерть постигли всех участников этого невиннейшего представления...

Некоторые из них просто пропали — навсегда и неизвестно куда (примеры). Другие, как, например, редактор, сошли с ума и, кажется, еще до сих пор находятся в сумасшедшем доме. Ему чудится, что телефонная трубка приросла к его уху, и голос с грузинским акцентом пугает его. Но большая часть, как это ни странно, была казнена за совершенные ими в разное время преступления.

\* Жив, здоров и пользуется прекрасной репутацией один только Гость из будущего, выходящий из одного зеркала, чтобы войти в другое (в пьесе только мерещится на задымленной стене пещеры).

Со всем уж апокалипсическая судьба постигла автора колдовской музыки к «Интермедии»<sup>34</sup>. Кажется, что всё общество разделилось на две равные

части. Первая вставляет его имя в самые блистательные перечисления, говорит о нем слова, или, вернее, сочетания слов, не знающие равных; вторая считает, что из его попыток ничего не вышло, что это une existence manqué; tertium quid<sup>35</sup>, которая неизбежно образуется при разделе на две равные части, пожимает плечами и, — tertium quid всегда отлично воспитан, — спрашивает: «Вы уверены, что когда-то был такой композитор?» и считает его чем-то вроде поручика Кижее.

Выяснив эти факты, пишущий эти строки случайно наткнулся на вопрос о самом авторе либретто. Ему посчастливилось узнать, что в разное время либретто приписывалось семи разным авторам, все они опровергали печатно этот нелепый слух и намекали, что это просто перевод. Однако пишущий эти строки на этом не успокоился и поехал в город N. к знаменитому специалисту по истории балетного либретто (автору нашумевшего в свое время труда «Либретто и борьба с ним»). У Маэстро ответ был давно готов: «Тоже Кристофер Марло». Однако старый слепой — внук театрального суфлера остановил выходящего от знаменитости пишущего эти строки и проворчал: «Не верьте старику, у него микромаразм».

.....

Женских ролей там, как известно, было две. Одна из них (амплуа комическая старуха) в возрасте 61 года была зарезана из ревности матросом в загородном парке города N.

Другая (главная героиня) получила предписание покинуть театр и посвятить себя ухаживанию за собственной могилой. Каждый день зимой и летом, одетая в ничуть не театральное рубище, то с лопатой, то с граблями и какой-то рассадой, она проходит в сравнительно мало посещаемый угол кладбища и подолгу возится возле скромной, но пристойной гранитной плиты. Могила изредка посещают какие-то господа без шляп и пожилые дамы с целыми цветниками на голове, они почему-то становятся у плиты на колени, достают какие-то мешочки и наполняют их зем-

лей с могилы. Поэтому бывшая премьерша должна раз в месяц приносить свежий запас земли. Кажется, зимой в сильный мороз это не так уж просто, а нести на спине мешок с землей будто тяжело, но это уже детали.

У здания театра, где она когда-то играла, поставлен ее бюст работы знаменитого скульптора (стерто океанской водой), с теми же деталями, что и на 32 могиле; на всех 12 домах, где она жила — мраморные доски (на 13-м доме, где она живет \* сейчас, такой доски нет). Этим, кажется, посмертные почести и ограничиваются. В этой тринадцатой ее квартире нам побывать не пришлось, во-первых, потому что в такие районы ходить небезопасно даже днем, затем, по слухам, лестница кажется из известного фильма «Рим в 11

---

\* Пять из них, по-видимому, построены после ее «смерти». Но это ничего не меняет. Причина смерти варьируется в зависимости от собеседника, от кесарева сечения до блаженного успения, т. е. от старости.

Далее следуют все варианты самоубийств. Какой-то коллекционер-любитель собрал 18 способов, посредством которых она рассталась с этим миром. Мы не будем их перечислять. Напомним только: волны Черного моря, хотя, как известно, она плавает не хуже щуки, окно собственной комнаты (хотя она жила в полуподвальном этаже), кухонный газ (хотя в те отдаленные времена кухни отапливались только дровами).

часов»<sup>36</sup>. Тем не менее некоторые сведения нам получить удалось. Из документов самый интересный — жалоба соседей на то, что она поет ночью во сне и этим не дает спать другим (перегородка не доходит до потолка). Это бы ничего, но, как известно, такого второго голоса нет в мире, и если кому-нибудь злоумышленнику придет в голову поставить поблизости магнитофон, могут пойти насмарку все усилия знаменитого хирурга Р., так успешно сделавшего ей пластическую операцию, что ее и родная мать не узнает.

Специально занятые ее бытом соседи по квартире Самоваров и Васинович недавно сообщили, что она при свете луны пишет углем за печкой что-то на стене, а затем снова прикрывает написанное обоями. Пришлось выкрасить комнату масляной краской оранжевого колера. Очень мило! Что же касается ее «писанины», то это такой вздор, что мы его приводить не будем, однако Васинович подал «особое мнение» и просил обратить внимание на строки:

Трещотка прокаженного  
В моей руке поет<sup>37</sup>.

Может быть, у нее в самом деле проказа?

2 апреля 1962  
Ленинград

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «*Большая исповедь*». Общее название цикла дано публикатором. Черновые автографы стихов собраны без определенного порядка в конверте «А. А. Ахматова. Пролог (Сон во сне), 1965» (ГПБ.) Все автографы датируются началом 1960-х годов. Возможно, «*Большая исповедь*» задумывалась автором как стихотворное вступление к трагедии — на это указывает необычная для Ахматовой нарочитая «театральность» стихов, рассчитанных на произнесение со сцены. Впервые опубликовано мною в журнале «Литературная Грузия» (1979, № 7) и — в исправленном варианте — в сборнике «День поэзии 1979». В «Сочинениях» А. Ахматовой (М., «Художественная литература», 1986) перепечатано с добавлением стихотворений, не относящихся к материалам, хранящимся в конверте.

<sup>2</sup> «*сии живые воды*» — из стих. Пушкина «Была пора: наш праздник молодой...» (1836).

<sup>3</sup> «*поэт какой-то*» — Ахматова пишет здесь о себе и свободно цитирует свое раннее стихотворение «Настоящую нежность не спутаешь...» Это стихотворение из книги «Четки» было очень популярным у читателей и послужило предметом скрупулезного стиховедческого разбора в статье Н. В. Недоброво «Анна Ахматова» («Русская мысль», 1915, № 7). В нежелании называть свое имя чувствуется обычное для поздней Ахматовой критическое отношение к своим ранним стихам, своеобразная «автополемика».

<sup>4</sup> «*И больше не читавшая*» Франческа — в «Божественной комедии» Франческа да Римини, встреченная Данте в аду, рассказывает, как она вместе с ее возлюбленным Паоло читала роман о Ланчелоте:

«...Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем  
Прильнул к улыбке дорогого рта,  
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.  
И книга стала нашим Галеотом!  
Никто из нас не дочитал листа».

(«Ад», песнь V, 133—136. Пер. М. Лозинского.) Галеот — рыцарь, уговоривший прекрасную королеву Даксиневру поцеловать робкого Ланчелота.

<sup>5</sup> *X (икс)* (в дальнейшем также *X2, Она*) — образ автобиографический, пронизанный отсылками и намеками на реальные жизненные ситуации Ахматовой.

<sup>6</sup> «*Эпума Элиш*» — первоначальное название трагедии. «Эпума Элиш» — древнеавилонская теогоническая поэма (о сотворении мира и поколении богов), входившая в новогодний праздничный ритуал. Заглавие в переводе Ахматовой: «Там вверху» (более точно — «Когда вверху»). Поэму переводил на русский язык известный востоковед В. К. Шилейко (1891—1930), второй муж Ахматовой; полный его перевод до сих пор не обнаружен. Связь названия с содержанием трагедии требует специального исследования.

<sup>7</sup> Ахматова имеет в виду судьбу своего знаменитого портрета работы Натана Альтмана, дол-

гое время находившегося в музейном запаснике. Ныне портрет — в экспозиции Русского музея в Ленинграде.

<sup>8</sup> Цитата из стих. Ш. Бодлера «Мученица» («*Une Martyre*»)

Супруг твой далеко, но существом нетленным  
Ты с ним в часы немые сна...

(пер. В. Левика)

Вторая половина последнего четверостишия из «Мученицы» была использована Ахматовой как эпиграф (в ее переводе) к стихотворному циклу «*Cinque*» («Пять», итал.), посвященному адресату, который стал прототипом «Гостя из будущего» в «Поэме без героя» и в «Прологе»: «Как ты ему верна, тебе он будет верен И не изменит до конца» (Анна Ахматова. Стихотворения. М., 1961. С. 245).

<sup>9</sup> Баховская «*Чакона*» не раз упоминается в стихах Ахматовой. Обычно тематически связана с образом А. Лурье (см. ниже), который исполнил «*Чакону*» для Ахматовой в 1916 году.

<sup>10</sup> «...и никакого розового детства» — в переработанном виде стихи печатаются в составе цикла «Северные элегии» (см. Стихотворения и поэмы, БП, 1976).

<sup>11</sup> *Некто* (в дальнейшем — *Кто-то, Гость, Гость из будущего, Тень*) хотя и напоминает аналогичный персонаж в «Поэме без героя», но в трагедии усилен биографический момент, связанный с именем И. Берлина. Сэр Исая Берлин (род. в 1909 г. в Риге), с 1919 г. живет за рубежом. Английский литературовед и социолог. Знакомство с Ахматовой относится к 1945—1946 гг., периоду пребывания Берлина в СССР в составе английского посольства. Последняя их встреча — в Оксфорде в 1965 году.

<sup>12</sup> В трагедию «Пролог» Ахматова включила стихи, опубликованные при ее жизни. Приводим полностью стихотворение из цикла «*Cinque*»:

Знаешь сам, что не стану славить  
Нашей встречи горчайший день.  
Что тебе на память оставить?  
Тень мою? На что тебе тень?  
Посвященье сожженной драмы,  
От которой и пепла нет,  
Или вышедший вдруг из рамы  
Новогодний страшный портрет?  
Или слышимый еле-еле  
Звон березовых угольков,  
Или то, что мне не успели  
Досказать про чужую любовь?

6 января 1946

(Цит. по: Стихотворения и поэмы, БП. 1976. С. 237).

<sup>13, 14</sup> Ахматова приводит подлинные слова Берлина, которые хорошо запомнила и часто повторяла. (Сообщено автору наст. публикации покойной С. К. Островской.)

<sup>15</sup> «...буду ждать тебя ровно десять лет». В 1946 г. И. Берлин вынужден был покинуть пределы СССР. Вторично он приехал в Москву в 1956 г., но Ахматова отказалась от встречи с ним, ограничившись разговором по телефону. Об

этом — сюжет «невстречи» в позднем цикле стихотворений «Шиповник цветет».

<sup>16</sup> Встречи с И. Берлиным Ахматова рассматривала как одну из причин последовавшей в 1946 г. сталинско-ждановской расправы с нею.

<sup>17</sup> Ахматова намекает на то, что с 1946 г. она в течение десяти лет не писала стихов (на самом деле, конечно, писала, но печатали ее в это время «гомеопатическими дозами»).

<sup>18</sup> *Персонаж Голос* — образ безусловно собирательный, обобщенный, но память автора все-таки придает ему черты сходства с близким другом Ахматовой, поэтом и критиком Николаем Владимировичем Недоброво (1882—1919). Он умер в Ялте от туберкулеза; о его смерти сообщил Ахматовой О. Э. Мандельштам, прорвавшийся из Крыма в Петроград лишь в 1920 г. «Страдальческая тень» Недоброво, перед которым Ахматова испытывала чувство вины, неотступно преследовала ее всю жизнь.

<sup>19</sup> Ср. по этому поводу посвященные Н. В. Н. стихи Ахматовой «Есть в близости людей заветная черта» (1915) и др.

<sup>20</sup> В набросках к «Прологу» этот фрагмент имеет еще одну (начальную) строфу:

Отпусти меня хоть на минуту,  
Хоть для смеха или просто так,  
Чтоб не думать, что досталась спруту  
И кругом морской полночный мрак...

(Опубл.: Стихотворения и поэмы, БП. 1976. С. 315).

<sup>21</sup> О теме трагической неотвратимой раздвоенности женщины — одновременно «возлюбленной» и «поэта» — впервые написал Н. В. Недоброво в статье об Ахматовой («Русская мысль», 1915, № 7), которую она считала «лучшей из всего, что о ней написано».

<sup>22</sup> Ряд упоминаемых мифологических имен биографически связан с Недоброво, к которому обращены эти стихи. «Олоферн» — герой его трагедии «Юдифь», не традиционный Олоферн, а герой-любовник, добровольно подставивший голову под меч Юдифи; «Иоанн» — Иоанн Предтеча, предсказавший появление Христа. Согласно ахматовской автолегенде, Н. В. Недоброво предсказал в своей «пророческой» статье появление того Поэта, которым стала Ахматова. В то же время Ахматова отождествляет себя и с библейской Саломеей. Вообще в «Прологе» много параллелей с трагедией О. Уайльда «Саломея» (пер. К. Балмонта и Е. Андреевой), но это — тема отдельного исследования.

<sup>23</sup> «С будущим убийцею во чреве...» — этот монолог переключается с поэмой Н. Гумилева «Сон Адама».

<sup>24</sup> Имеются в виду, конечно, сама Ахматова («Ахметов») и М. М. Зощенко («Зайченко»), разделивший с ней «худую славу» после постановления 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

<sup>25</sup> «Ане» (тюркск.) — «мать», почтительное обращение к старшей.

<sup>26</sup> Сохранились наброски незаконченной «Седьмой элегии» Ахматовой, имевшей также название «Последняя речь подсудимой». Возможно,

Ахматова предполагала включить эти стихи в III действие трагедии:

А я молчу, я тридцать лет молчу.  
Молчание арктическими льдами  
Стоит вокруг бессчетными ногами,  
Оно идет гасить мою свечу.

Мое молчанье слышится повсюду,  
Оно судебный исполняет зал,  
И самый гул молвы перекричат  
Оно могло бы, и подобно чуду  
Оно на все кладет свою печать.  
Оно во всем участвует, о Боже!  
Кто мог придумать мне такую роль.  
Стать на кого-нибудь чуть-чуть похожей,  
О Господи! — мне хоть на миг позволь!

И разве я не выпала цыкнуту,  
Так почему же я не умерла  
Как следует — в ту самую минуту?

Нет, не тому, кто ищет эти книги,  
Кто их украл, кто даже переплел,  
Кто носит их, как тайные вериги,  
Кто наизусть запомнил каждый слог.

Нет, не к тому летит мое мечтанье,  
И не тому отдам я благодать,  
А лишь тому, кто смел мое молчанье  
На стяге . . . написать,  
И кто с ним жил, и кто в него поверил,  
Кто бездну ту кромешную измерил

Мое молчанье в музыке и песне  
И в чьей-то омерзительной любви,  
В разлуках, в книгах... в том,  
что неизвестней  
Всего на свете . . .

Я и сама его . . . пугаюсь,  
Когда оно всей тяжестью своей  
Теснит меня . . . надвигаясь.  
Защиты нет, нет ничего, скорей!

Кто знает, как оно окаменело,  
Как выжгло сердце и каким огнем,  
Подумаешь! Кому какое дело,  
Всем так уютно и привычно в нем.  
Его со мной делить согласны все вы,  
Но все-таки оно всегда мое

Оно мою почти сожрало душу,  
Оно мою уродует судьбу,  
Но я его когда-нибудь нарушу,  
Чтоб смерть позвать к позорному столбу.

<sup>27</sup> «Гаванская находка, или Рукопись в бутылке» — своеобразное прозаическое обрамление трагедии. Несмотря на недоработанность, это произведение — очевидный образец сатирической прозы Ахматовой. Она вложила в нее весь яд и сарказм человека, доведенного до предела теми писаниями о ней, которыми занимались «почтенные» литературоведы здесь, да и «за пределами нашей Родины». В 1960 году в альманахе «Воздушные пути», издаваемом Р. Гринбергом в Нью-

Йорке, впервые на Западе (без разрешения автора) была напечатана «Поэма без героя». В среде эмиграции поэма породила немало разных толков, нередко раздражавших Ахматову. Но прочитали ее и близкие Ахматовой люди, мнение которых о «Поэме» она хотела бы знать. Например, композитор Артур Лурье написал «Заклинания» — музыку к «Поэме без героя» (напечатана в альманахе «Воздушные пути»). «Пролог» напечатан не был. О нем на Запад попадали самые невероятные слухи. Тесная связь между «Поэмой» и «Прологом» самой Ахматовой не отрицается, наоборот, всячески обыгрывается.

<sup>28</sup> В «Рукописи в бутылке», побывавшей якобы за океаном и в поврежденном виде вернувшейся в родную Гавань, Академик находит «Интермедию» из «Поэмы без героя», но разобраться в ее содержании не может, переходя на вопросы «собственной биографии». После смерти Академика его литературоведческую деятельность продолжает его «самая верная ученица» Бэба, которой досталась тема «Пролог» и его последствия». Авторские симпатии в литературоведческих и иных розысках явно на стороне юной Бэбы — здесь сказалось стремление Ахматовой к тому, чтобы ее творчеством (по свидетельству С. К. Островской) занималась в дальнейшем «молодежь, только молодежь!»

<sup>29</sup> Речь идет о спектакле Вс. Мейерхольда в Александринском театре.

<sup>30</sup> «Моя биография (по Л. Л. Ракову)» — Ахматова имеет в виду биографа-мистификатора Льва Львовича Ракова (1904—1970), который, находясь в заключении, вместе со своими друзьями Д. Альшицем и А. Париним сочинил целый свод биографий, где черты реальных людей перемешаны с чистой фантастикой и мистификацией. Этот объемистый коллективный труд, названный авторами «Новейший Плутарх, или Воображаемые портреты», никогда не был издан, но, несомненно, читался Ахматовой, хорошо знакомой с Л. Л. Раковым.

<sup>31</sup> «Чтоб шею завернуть, я не имею шарфа» — неточная цитата из стих. О. Мандельштама «Мы напряженного молчанья не выносим». У Мандельштама: «Чтоб горло повязать, я не имею шарфа» (Сб. «Камень», М.-П., 1923. С. 45). Впоследствии

стихотворения, БП. 1974. С. 75).

<sup>32</sup> Колли Гитовичей, соседей и друзей Ахматовой по Комарову, звали Литжи (Ахматова ее любила и даже сфотографировалась с нею на память). У Литжи был много медалей, но она не была ищейкой.

<sup>33</sup> Коломбина, Драгун, Арлекин — все они не имеют отношения к «Прологу» — опять налицо путаница и мистификация. «Арлекин приезжал на репетиции в черной карете» — в строках, не вошедших в окончательный текст «Поэмы», существует поэтическая параллель к этим словам:

Ты приедешь в черной карете.  
Царскосельские кони эти  
И упряжка их à l'anglaise  
На минуту напомнят детство  
И отвергнутое наследство...

(Цит. по автографу).

<sup>34</sup> «Автор колдовской музыки к «Интермедию» — несомненно, Артур Сергеевич Лурье (1891—1966), не имеющий как будто отношения к «Прологу», но зато играющий заметную роль среди прообразов «Поэмы без героя». А. С. Лурье был завсегдатаем «Бродячей собаки». Многие ранние стихи Ахматовой связаны с его именем. В молодости считался одним из самых экстравагантных и подающих надежды блистательных петербургских художественных талантов. С 1919 г. по 1922 г. был Зав. музыкальным отделом Наркомпроса в Петрограде, в марте 1922 г. навсегда уехал из России. Умер в США, в Принстоне, в 1966 г. Духовная близость с ним у Ахматовой сохранилась на всю жизнь.

<sup>35</sup> «Неудавшаяся жизнь» (фр.) «нечто третье» (лат.) — Ахматовой предусматривается игра слов: tertium quid — нечто среднее, обыватель.

<sup>36</sup> В знаменитом фильме «кита» итальянского неореализма Дж. Де Сантиса «Рим, 11 часов» (1952) одним из наиболее драматичных эпизодов является тот, где обрушивается лестница, переполненная толпящимися женщинами.

<sup>37</sup> Строки из стих. Ахматовой «Пролог».

Публикация подготовлена Михаилом  
К р а л и н ы м, ст. научным сотрудником музея  
А. А. Ахматовой в Фонтанном Доме.

Автор благодарит за помощь и ценные советы при подготовке этой публикации А. Н. Анфертьева, А. М. Румянцеву, Т. Ф. Селезневу, В. А. Черных, а также работников отдела рукописей ГПБ.

Т Р И П Т И Х

36

I

А. А. А.

Три карты! Три карты!  
В них магии тайная сила...  
Три знака! Три знака!  
Судьба их стране подарила  
И вензелем в лиру вилела.  
Три взмаха, три всплеска весла,  
И триптих священного зала,  
Трилистник на глади нруда,  
Три льдины, три рейнских портала  
Ее троескратное А.

II

*Отпевание*

Прекрасною махою в черной косынке,  
Накрыта тяжелой парчей,  
В глубокой постели холодного цинка  
Нашла ты свой вечный покой.

Лампады светились, кадила качались,  
Священник тебя отпевал,  
Кого в дальний путь мы сейчас провожали  
Старик безразличный не знал.

Вдруг имя твое, как звезда засверкало  
(Поэзия вновь ожила),  
В нем голос органа, прозрачность кристалла...  
И спазма нам горло свела,  
И сердце раскрылось, как жаркая рана,  
Печаль разлилась глубока и пространна...  
О, Анна! О, Анна!

III

*Фонтанный дом*

Нет, не графским старинным гербом,  
Не узором ажурной ограды,  
Не убранством своей анфилады  
Будет в памяти жив этот дом.

Только тем, что она здесь жила,  
Сероглазая русская муза,  
Не сгибаясь под тяжестью груза,  
Высоко свою честь пронесла.

Пусть закатной зарей озарен,  
Дождь балтийский о стену пусть бьется,  
И Фонтанка к граниту пусть жмется —  
Ее именем дом освящен.

Ида Моисеевна Наппельбаум (1900 г. р.) — поэтесса, переводчик, мемуарист. Занималась в студии Н. С. Гумилева «Звучащая раковина». Член Союза поэтов, Всероссийского союза писателей, СП СССР (до 1935). Была репрессирована (1951—1954). Сборник «Мой дом». Л., 1927. Участник альманахов: «Звучащая раковина» (1922), «Город» (1923), «Костер» (1927), сборника «Гыняновские чтения» (1988). Печаталась в журналах: «Ленинград», «Нева», «Аврора», «Огонек». Живет в Ленинграде.



# МУЗЫКА ВОЛЬДУ

37

*Чем больше думаешь над ролью и местом интеллигенции в современном обществе, тем больше убеждаешься в том, что времена находятся в зацеплении, что все исторические «накопления», все сложности взаимоотношений социальных групп, имевшие место в прошлом, все эксцессы и все трагедии не исчезли без следа, а отложились в историческом «генофонде», став для интеллигенции ее судьбой.*

Мы были музыкой во льду.  
Я говорю про всю среду,  
С которой я имел в виду  
Сойти со сцены и сойду.

Б. Пастернак.  
«ВЫСОКАЯ БОЛЕЗНЬ» (1923)

Советская социалистическая интеллигенция — это принципиально новый социально-исторический тип интеллигенции, составная часть социально-классовой структуры общества.

«СОВЕТСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ».  
СЛОВАРЬ-СПРАВОЧНИК (1987)

# С

реди обычной газетной шелухи — сообщений о пленумах, о речах, награждениях, среди заметок об успехах свекловодов и победе нефтяников Эмбы — поместилось на краю листа и это «произведение поэтического искусства»: «Ты ел наш хлеб, целинный, полновесный. Ты с нами под одною кровлей жил, но за полвека даже скромной песни ты нашему народу не сложил. Твой идеал давно в кромешном мраке. Как больно нам, как стыдно, что меж нас еще живут и ходят пастернаки и выжидают свой продажный час. Ты не страдал, не строил, не любил, не создавал ни фабрик, ни совхозов. Во что ты метил и во что ты бил, — то грудью защищал своей Матросов. Восхищены тобою не друзья, а желтые продажные писаки... Нельзя простить и оставлять нельзя в литературе нашей пастернакип!»<sup>1</sup>

В прошлом веке такие опусы большей частью оставались анонимными, их стыдились. Под этим стоят две подписи: Андрей Семенов и Михаил Балыкин. Первый — писатель Андрей Алдан-Семенов, который был репрессирован и годы 1938—1953 провел на Дальнем Севере. Второй — поэт, баснописец, переводчик с казахского.

<sup>1</sup> «Казахстанская правда». 1958. 30 октября. № 253. Стихотворение помещалось рядом с перепечатанным из «Литературной газеты» за 28 октября 1959 г. материалом «О действиях члена СП СССР Б. Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя».

38 Феномен стихотворения интересен с самых разных точек зрения, и прежде всего, системой противопоставлений, оживающей и сегодня: поэт — народ, поэт — «наш хлеб», мрачный идеал поэта — «наш» идеал; в довершение ко всему Пастернак отождествляется с фашистами, с «врагами народа». Но еще больше впечатляет, что обличение производится не в жанре анонимного доноса и даже не в форме подписи иод коллективным письмом, а служит источником «поэтического вдохновения» для писателя, который сам в недавнем прошлом был репрессирован. В этом видится симптом некоего кардинального культурного сдвига, полная отмена таких категорий морального сознания, как стыд, честь, страх суда потомков, окончательный распад образа интеллигента. Однако интересно, что и отмену, и распад, и судьбу интеллигента сам Пастернак предвидел еще в 1923 году, когда написал первый вариант «Высокой болезни», из которой взято четверостишие для эпитафии. Хотя о предвидении, о прогнозе говорить неправомерно: в 1923 г. поэт уже *видел*, видел то, что мы но благоприобретенной привычке связываем сегодня с более поздними годами, со сталинщиной после 1929 г., но что существовало так рано, что никакой сталинщиной объяснено быть не может<sup>2</sup>. Нас ждет еще множество сюрпризов, которые принесет нам история русского коммунизма (воспользуюсь этим герценовским термином).

«Но вот молодцы отдохнули, автомобиль тронулся. Тогда они принялись «за работу». Ударом сшибли шапку с головы. Били по рукам и ногам рукояткой револьвера (у меня до сих пор болят пальцы, а первые дни мне было трудно держать ложку). Но этого показалось мало садистам. Началось настоящее истязание... Тяжело вспоминать об этом... Мне мяли и давили глаза и... половые органы... Я потерял сознание».

Нет, это не описание «будней НКВД» в 1937 г., это пишет левый эсер И. Шабалин, сидящий на Гороховой, дом 2, в камере-«пробке». Под письмом дата: 9 апреля 1922 г.<sup>3</sup>

Впрочем, речь в статье пойдет несколько о другом — о судьбе интеллигенции, судьбе, которая во многом была предопределена особенностями возникновения этой социальной группы в России и ее функцией в обществе, с одной стороны, и особенностями революции 1917 года, практически реализовавшей идеи теоретического социализма, с другой. В связи с этим объяснение того, что произошло в России с интеллигенцией в XX веке, — это объяснение может быть только историко-генетическим. Это тем более для нас важно, что по большинству исторических проблем, сохраняющих политическую и идеологическую остроту, у нас имеются типично мифологические решения: человек, событие являются готовыми, процесс их становления скрыт. Это касается пока и фигуры И. Сталина-политика (о марксистских и социал-демократических корнях которого разговор только начинается), и судьбы интеллигенции. Жестокое гонения, которые обрушились на нее в период сталинского правления, были подготовлены не только политикой в отношении интеллигенции, проводимой в 1917—1918 гг., но и, если забираться в глубь истории, некоторыми корневыми связями российской социал-демократии с народничеством 1870—1880-х гг.

Но предлагаемая статья — никоим образом не историческое и не философское исследование, статья возникла в результате изучения опальной прозы 1920-х гг. — произведений Е. Замятина, М. Булгакова, А. Платонова, ставших «зеркалами

<sup>2</sup> Об этом см.: Ципко А. Истоки сталинизма. — «Наука и жизнь», 1988. № 11. С. 47—55.

<sup>3</sup> Пути революции. Берлин. 1923. С. 334. Поневоле это письмо сопоставляется сегодня с письмом Н. Бухарина «Будущему поколению руководителей партии» (1937): «Нет Дзержинского, постепенно ушли в прошлое замечательные традиции ЧК, когда революционная идея руководила всеми ее действиями, оправдывала жестокость к врагам, охраняла государство от всяческой контрреволюции. Поэтому органы ЧК заслужили особое доверие, особый почет, авторитет и уважение». («Знамя». 1988. № 12. С. 168).

русской революции» (причем, отнюдь, как выяснилось, не кривыми). Попытка понять смысл их повестей и романов не может быть успешной, если не подключить к литературоведческому исследованию идеологический материал эпохи, ибо речь идет о сочинениях, материя которых соткана из политических идей, — это «идеологическая проза» в том именно смысле, в каком Б. Энгельгардт ввел это понятие в своей работе 1923 г. об идеологическом романе Ф. Достоевского. Так, в исследованиях прозы возник параллельный ряд, который по мере накопления фактов приобрел самостоятельное значение.

И в этом ряду автоматически выявилась своя «магистральная тема» — судьба различных социальных групп в 1920-е гг., отношения между ними. Скажем, «Чевенгур» демонстрирует разлад между пролетариатом и крестьянством, глубокие экономические и психологические противоречия, разделявшие эти классы; «Собачье сердце» — сложные взаимоотношения интеллигенции и народа. В обоих случаях обнаруживаются такие «сюжеты» социальной жизни, которые заставляют коренным образом переосмыслить сложившиеся представления, что в особенной степени относится к судьбе интеллигенции.

Как и рабочий класс, как и крестьянство, интеллигенция на сегодняшний день имеет лишь вымышленную, мифологизированную историю. Но если в отношении первых двух уже делаются какие-то попытки внести историческую ясность (особенно в отношении крестьянства), то применительно к «прослойке» этот процесс по-прежнему идет очень трудно. С одной стороны, действует страх перед необходимостью изучения периода 1917—1922 гг., ибо не исключены и расхождения с ленинскими оценками.

С другой стороны, проблема еще не отошла в холодную область исторических преданий, по-прежнему вопрос об интеллигенции и ее отношениях с властью и народом остается крайне болезненным, о многом тут еще не принято говорить и безопаснее умалчивать. Наверное, по этой причине разговор очень часто переводится с определения социальной сущности и функций интеллигенции на описание вторичных и часто необязательных признаков. По этой же причине, очевидно, понятие «интеллигенции» превращается в синоним «специалистов с высшим образованием» или в некую метафору, позволяющую отыскивать такую общественную группу даже в Киевской Руси. Скорее всего, в этом случае мы имеем дело с элементарной проекцией на ранний период понятия и явления, которые возникли много позже, в других конкретных исторических условиях. Если это и была интеллигенция, то совсем другая, с другой социальной функцией. Для современного общества с существующей в нем интеллигенцией (а может быть, и отсутствующей) решающее значение имели 1860—1870-е годы: именно они сформировали группу, которая осознала себя как *третью составную* часть общества, третью силу: не власть, не народ, а новая социальная группа, состоящая из образованных людей, которые пытаются воздействовать на власть и отобрать или ограничить принадлежащие ей прерогативы в интересах народа<sup>4</sup>. Именно таким образом сформированная социальная функция на многие десятилетия закрепилась за интеллигенцией, вошла в ее групповое сознание и в модифицированном виде дошла и до наших дней.

Одна из первых и самых знаменитых попыток обосновать необходимость такой социальной функции и возможность ее успешного выполнения «критически мыслящими и энергически желающими личностями» содержалась в небольшой

---

<sup>4</sup> В свое время П. Струве, еще опираясь на трагический опыт революции 1905 года, верно намечил одну из этих оппозиций: «Идейной формой русской интеллигенции является ее *отчужденность*, ее отчуждение от государства и враждебность к нему» (Струве П. Б. Интеллигенция и революция. — В кн.: Вехи. М., 1909. С. 131), но высокомерно отверг другую, хотя и не отрицал, что «интеллигенция как политическая категория объявилась в русской исторической жизни лишь в эпоху реформ...» (там же). О «народе» как «боге русской интеллигенции» верно писал С. Франк (см. там же. С. 158—160).

книге П. Лаврова «Исторические письма», легально выпущенной в Петербурге в 1870 г., но вскоре запрещенной. Книге суждено было стать катехизисом революционного народничества, однако сформулированная в ней программа оказалась чрезвычайно близкой тем принципам, на которых основался феномен российской интеллигенции как таковой.

М. Волошин в поэме «Россия» (1924) с исключительной пронизательностью определил тот корень, от которого «пошел интеллигент»: разночинец (точнее было бы сказать, народник), «отвергнутый царями» и впитавший «рабочий пыл Петра и утаенный пламень революций, книголюбивый новиковский дух, горячку и озноб Виссариона»<sup>5</sup>. Поэт не назвал книгу П. Лаврова, но достаточно прочесть статью 40 «Об интеллигентности» А. Лосева, чтобы убедиться: лавровские «Письма» были получены не только современниками, державшими их при себе вместе с динамитной шашкой и спиралью Румкорфа. Родившийся в год 70-летия П. Лаврова крупнейший русский философ писал (очевидно, в 1970—1980-е гг.), вольно или невольно повторяя отдельные мысли, высказанные за сто лет до него: «...Интеллигент тот, кто блюдет интересы общечеловеческого благоденствия. Интеллигент живет и работает в настоящее время так, как в будущем станет жить и работать человек в условиях общечеловеческого благоденствия... Культурную значимость интеллигентности, всегда существующей среди общественно-личных и природных несовершенств, в наиболее общей форме можно обозначить как постоянное и неуклонное стремление не созерцать, но переделывать действительность... Интеллигентность свойственна только такому человеку, который является критически мыслящим общественником. Интеллигент, который не является критически мыслящим общественником, глуп, не умеет проявить свою интеллигентность, то есть перестает быть интеллигентом»<sup>6</sup>.

В прежнее время повторение А. Лосевым крылатого лавровского выражения («критически мыслящие личности») было бы квалифицировано как лишнее доказательство его философского идеализма, так и непреодоленного. Я интерпретирую сходство иначе: программа П. Лаврова, претворенная в жизнь революционерами-практиками, послужила созданию и самоопределению российской передовой интеллигенции, заложив основы двух фундаментальных и «вечных» отношений: интеллигенция — власть и интеллигенция — народ. Кстати, именно в системе категорий «власть — народ — интеллигенция» и может быть понят специфический социальный смысл третьего члена триады, находящегося либо в оппозиции, либо в отношении сотрудничества с остальными двумя. Но и в этом случае, когда интеллигент сотрудничает с властью и почти сливается с ней, все равно остается момент нетождественности, который практически всегда осознается в виде оппозиции «я — они»<sup>7</sup>.

По сути дела именно эти два отношения — интеллигенция — власть и интеллигенция — народ — присутствуют и в лосевском определении, причем, как можно заметить, образовательный уровень, часто выдаваемый за основной признак интел-

<sup>5</sup> Примерно о том же самом писал Ю. Трифонов в «Другой жизни»: «Он говорил что-то путаное насчет своих собственных предков, беглых крестьян и раскольников, от которых тянулась ветвь к пензенскому попу-расстриге, а от него к саратовским поселенцам, жившим коммуной, и к учителю в туринской болотной глуши, давшему жизнь будущему петербургскому студенту, жаждавшему перемен и справедливости, — во всех них клокотало и пенилось несогласие... Тут было что-то, неистребимое ничем, ни рубкой, ни поркой, ни столетиями, заложенное в генетическом стволе... Какая могла быть связь между пензенским раскопом, жившим сто двадцать лет назад, и трудностями с диссертацией, с обсуждением в секторе? Он говорил, что связь есть». («Новый мир». 1975. № 7. С. 68).

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Дознание духа. М., 1988. С. 315, 316, 318.

<sup>7</sup> Интересный в этом смысле пример — воспоминания Ф. Бурлацкого «После Сталина» («Новый мир». 1988. № 10). Нельзя не согласиться с резким критическим откликом на эти мемуары «тайного советника» (см.: Третьяков В. Анонимная идеология. — «Московские новости», 1988. 27 ноября. № 48. С. 3), и все-таки перед нами пример интеллигентского сознания, хотя и слабо, но отстраненного от власть предержащих работодателей.

лигенции<sup>8</sup>, не является у А. Лосева определяющим. На первом месте стоят критическое умонастроение и интересы «общечеловеческого благоденствия» — современная трансформация интересов народа, которые защищали народники.

Трансформация сама по себе знаменательна: если в исходной редакции социальная функция интеллигенции состояла в оппозиции только власти и безоговорочной защите народных интересов, то теперь «оппонентами» являются и власть, и народ, а функция интеллигенции состоит в противостоянии обеим этим группам и защите общечеловеческих интересов и ценностей, что является прерогативой именно интеллигенции.

Такое определение, близкое тому, которое некогда дал Р. Иванов-Разумник<sup>9</sup>, на мой взгляд, единственно возможно. Постоянные неудачи в определении понятия «интеллигенция» заставляют сделать вывод, что «абсолютное» определение, основанное на наборе человеческих качеств, интеллектуальных и нравственных, просто невозможно. Возможно относительное определение в системе категорий «власть — народ — интеллигенция» (впрочем, существуют, наверное, и другие системы категорий, в которых понятие «интеллигенции» обретает смысл).

Особый вопрос — изменение отношения интеллигенции к народу. Процесс развития, который привел к такому состоянию, входит в историю интеллигенции, ту самую историю, которую в многочисленных книгах, специально посвященных этой теме, старательно обходят — если не молчанием, то по разным окольным путям. Один из них — критика сборника статей о русской интеллигенции «Вехи», бесконечно варьирующая несколько вскользь брошенных замечаний В. И. Ленина и не позволяющая увидеть конструктивные моменты в материалах этой книги; другой путь — изображение истории советской интеллигенции как истории высшего образования. Между тем рассматривать надо отношения интеллигенция — власть и интеллигенция — народ в их историческом развитии, ибо именно они наиболее существенны для понимания феномена интеллигенции.

Важнейший этап — совершившееся в первые два десятилетия XX века переосмысление образа народа, изменение отношения к нему со стороны интеллигенции. Чтобы понять позицию, занятую теми же авторами «Вех», нельзя не учитывать, что на ее формирование важнейшее влияние оказало вроде бы долгожданное соединение двух начал — «власти» и «народа» — в одно. Традиционная оппозиция передовой русской интеллигенции (а авторы «Вех» принадлежали именно к ней) к власти распространилась и на ее возможного носителя. «Народность» власти заставила изменить комплексу вины и преклонения, который испытывала значительная часть русской интеллигенции по отношению к «человеку из народа», обнаруживая этот свой комплекс в широчайшем диапазоне проявлений: от «ванькиной литературы» (выражение М. Горького) и жертвований в пользу бедных жителей взамен визитов по случаю Рождества Христова до «хождения в народ» и политических убийств.

Видимо, что-то серьезно сдвинулось в общественной атмосфере, в отношении к народу-Богу, если не только авторы «Вех», но и знаменитый народник, идеолог террора, больше двадцати лет просидевший в царских крепостях за «народную волю», Н. Морозов после февральской революции выступал и с трибуны, и в печати, утверждая, что «наша русская интеллигенция в последние десятилетия самодержавного режима и, может быть, под его непосредственным влиянием как фактора, вызывавшего недоверие ко всякой власти, а вместе с ней и ко всему, что так или иначе поднимается над общим уровнем, сделала своим богом простой серый народ... Но, господа, творя себе этого нового бога, русская интеллигенция поступила с ним

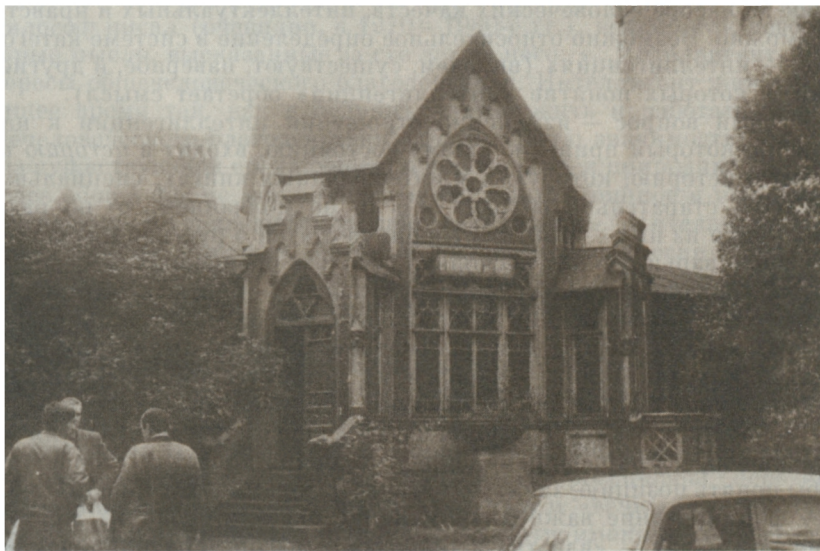
<sup>8</sup> См., например: Заславская Т. И. О стратегии социального управления перестройкой. В кн.: Иного не дано. М., 1988.

<sup>9</sup> См.: Иванов-Разумник Р. В. История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в. Т. I. СПб. 1907. С. 10.

# ”СПОКОЙНАЯ” ВЫСТАВКА

42

ЛЕТОПИСЬ  
ВАНДАЛИЗМА



**Н**аверно, это одна из самых трагических экспозиций, когда-либо виденных мною. Внешне она очень «спокойная», статичная: шаг, еще шаг — и с Выборгской стороны попадаешь за Невскую заставу, с Охты на Фонтанку, перевел взгляд — и оказался на Невском... На снимках — соборы, дворцы, жилые дома, амбары, мосты, монументы, ограды, фонари. Они появились в нашем городе в разное время, их авторы чаще всего известные зодчие, талантливые инженеры. Объединяет эти памятники архитектуры их драматичная судьба. Все они погибли почти в одно время — в 30-е годы, когда развернулось тотальное наступление на старину во всех ее проявлениях. Именно тогда погиб храм Христа Спасителя в Москве, а Ленинград, соревнуясь со столицей, мог бы — страшно подумать — расправиться, скажем, с Исаакиевским собором.

Сто пятьдесят адресов в экспозиции, созданной Ленинградским отделением Советского фонда культуры и показанный в залах Музея этнографии народов СССР. Сто пятьдесят... Это наиболее ценные в художественном отношении из разрушенных (деликатнее — «утраченных») зданий и монументов. Но это число может быть многократно увеличено: уничтожены многие постройки в центре города, дачи на его окраинах, погибло около пятисот церковных интерьеров, в создании которых нередко принимали участие замечательные зодчие и художники, огромные утраты понесли старые кладбища.



**Ротонда на Разночинной. Памятник петербургской архитектуры на Большой Разночинной (дом № 14) сломали осенью 1987 года на глазах у сотен ленинградцев... Фото А. Алексеева**

**Частный особняк в «готическом вкусе» был последней и, пожалуй, самой выдающейся работой архитектора Александра Романовича Гешвенда (1833—1905), автора проектов многих жилых домов и общественных зданий Фото Е. Шредер**



Отправимся на необычную экскурсию к памятникам, которых уже не существует. Сквер на площади Тургенева... Только старожилы могут вспомнить белостенный храм, прежде возвышавшийся здесь. Покровская церковь, которую Пушкин упоминал в поэме «Домик в Коломне», построена в 1798—1803 годах И. Старовым и стала последним детищем создателя Таврического дворца. В 1936 году храм, имевший богатое внутреннее убранство, был снесен.

Да, надо быть поистине старым петербуржцем, чтобы мысленно представить, как выглядела Троицкая церковь на нынешней площади Революции. Историческую святыню, многократно горевшую и перестроенную, но восходившую к поре основания города, не пощадили. Ураган «пяtilетки безбожия» был неостановим. Тогда же исчезла Вознесенская церковь, в создании которой участвовали А. Вист, А. Ринальди, Л. Руска и др. Она возвышалась на берегу Екатерининского канала. Сейчас проспект Майорова,

34 а — это адрес школы. На полотне Б. Кустодиева запечатлен облик Введенской церкви, что стояла перед окнами мастерской художника на углу Большой Пушкарской улицы. Бульдозер воинствующего атеизма сокрушил Сергиевский собор на углу улицы Чайковского и Литейного проспекта, Знаменскую церковь, на месте которой теперь наземный вестибюль станции метро «Площадь Восстания», Екатерининскую церковь на проспекте Газа, «уступившую место» кинотеатру «Москва».

43

На Загородном проспекте, примерно напротив станции метро «Пушкинская», стоял Введенский собор. Его возвели в 1837—1842 годах для Семеновского полка — одного из старейших в русской гвардии. Собор, созданный по проекту К. Тона, являлся своего рода «подступом» архитектора к работе над храмом-мемориалом Христа Спасителя в Москве. Построили подобный мемориал и в Петербурге — «Спас на водах». Он восходил своим силуэтом к знаменитым владимирским соборам. Храм-памятник являлся «символом братской могилы погибших без погребения героев-моряков» в русско-японской войне 1904—1905 годов. Проект создал М. Перетяткович, один из крупнейших зодчих начала века. Эскизы мозаик исполнили В. Васнецов и Н. Бруни, а каменные рельефы для фасада — Б. Микешин. Облицованный белым камнем, храм прекрасно смотрелся с Невы, замыкая перспективу Английской набережной (ныне набережной Красного Флота).



Нужно обладать недюжинным воображением, чтобы представить изящный храм на месте безликой проходной типографии имени Володарского на Фонтанке рядом с Домом прессы или мысленно восстановить вертикаль колокольни Новодевичьего монастыря на Московском проспекте. Другая высотная доминанта — бывшая Реформатская церковь, «превратившаяся» во Дворец культуры работников связи. Горькая судьба таких «перевертышей» выпала на долю многих культовых построек. Заводским зданием стала Алексеевская церковь на Чкаловском проспекте, 50. Сначала в клуб, а потом в столовую переделали Михайловскую церковь на проспекте Карла Маркса, 61. Этот храм в «русском стиле» с шатровой колокольней построили в 1905—1916 годах для лейб-гвардии Московского полка по проекту А. Успенского. Интерьер украшали бронзовые доски с именами павших офицеров, а в 1915 году к нему была пристроена усыпальница для погибших на фронтах первой мировой. Но и это не спасло мемориал.

Сокрушили церковь Скорбящей Божьей Матери. Помните, у А. Ахматовой:

Паровик идет до Скорбящей,  
И гудочек его щемящий  
Откликается над Невой...?

Она была первой в ряду нескольких храмов на Шлиссельбургском тракте (Проспект Обуховской обороны). Остальных, стоявших на этой старинной городской магистрали, уходившей на север, тоже нет.

Этот список можно продолжать бесконечно...

Да, в 30-е годы был нанесен сокрушительный удар по «ветхозаветным притонам», но санкционированная волна сносов продолжается. Ведомственный производ страшнее бульдозеров. В 1961 году взорвали церковь Успения на площади Мира (в экспозиции есть снимки этого преступления), десятилетием раньше уничтожили Покровский храм в Рыбацком, в 1975 году — Борисоглебскую церковь на Синопской набережной. «Удачно» было выбрано «пятно» для строительства Большого концертного зала «Октябрьский»: для этого пришлось снести Дмитриевскую церковь (чаще ее называли Греческой):

Теперь так мало греков в Ленинграде,  
Что мы сломали Греческую церковь,  
Дабы построить на свободном месте  
Концертный зал (...)  
Жаль только, что теперь издалека  
Мы будем видеть не нормальный купол,  
А безобразно плоскую черту.

Иосиф Бродский

Пострадало не только культовое зодчество, но и гражданская архитектура, инженерные сооружения, монументальная скульптура. Как не вспомнить неизвестно кем измененное Троице-Сергиево подворье (Фонтанка, 44)! В 30-е годы здание «очистили» от нарядного фасада, исполненного по проекту одного из создателей «русского стиля» А. Горностаева, опростили до безобразия. На проспекте Декабристов, 39 вы уже не увидите театра В. Комиссаржевской, кстати, здесь же находился в начале века знаменитый Луна-парк, связанный с именами представителей русского авангарда.

До начала 30-х годов перед северным портиком Измайловского собора высился величественный памятник в честь подвигов солдат и офицеров Измайловского полка, отличившегося в русско-турецкой войне 1877—1878 годов. Он был сооружен из 140 турецких трофейных орудий по проекту Д. Гримма и увенчан фигурой Славы. Уже несколько десятилетий томится во дворе Русского музея конная статуя Александра III — шедевр Паоло Трубецкого, упоминаемый во всех учебниках по истории русского искусства... Только знатоки города смогут указать место, где на Адмиралтейской набережной стоял памятник «Царь-плотник», изображавший молодого Петра Первого, постигавшего в Голландии корабельное дело. Наш памятник (автор — Л. Бернштам) снесен, а в Заандаме, ничего — стоит: голландцам повторение модели, видно, пришлось по душе.

Многое исчезло в облике нашего города: Путевой дворец Екатерины Второй на Средней Рогатке, Ново-Александровский рынок, Удельный ипподром, театр и сад «Аквариум», разнообразные постройки Сестрорецкого курорта, ограды вокруг Александровской колонны и памятника Николаю I на Исаакиевской площади, старые дома на Финляндском проспекте; здесь же, в связи со строительством гостиницы «Ленинград», снесли здание музея Н. И. Пирогова.

В 1980 году на Кировском проспекте, 62 разобрали дачу архитектора Воронихина — «готовились» к Олимпийским играм и обветшавшее здание могло скомпрометировать город, принимавший зарубежных гостей. Годом позже исчезла оригинальная постройка на Поклонной горе — дача знатока тибетской медицины П. Бадмаева, простоявшая здесь столетие...

Нужно пресечь любую попытку подобного вандализма и самоуправства. Об этом «кричит» внешне «спокойная» выставка, организованная ЛО Советского фонда культуры.

В. Ганшин

так же, как творцы прежних богов. Она наделила его своими собственными желаниями, мыслями, убеждениями и идеалами. Она не взяла его из реального мира, а сотворила в своем уме...»<sup>10</sup>

В брошюре же «Революция и эволюция» высказывания Н. Морозова о народе стали еще более резкими: «Лишь то поколение способно будет осуществить гражданственно-свободный, а не деспотический социализм, у которого угаснут в душах первобытные чувства корыстолюбия, зависти, злобы, ревности, самомнения, суеверия, честолюбия, властолюбия и т. д. Кроме того, гражданственно-свободный всенародный социалистический строй возможен только при высоком развитии человеческой умственности. При безграмотности и илуграмотности большинства и его духовной малоразвитости всякий социалистический строй будет иметь непреодолимую готовность вновь выделить из себя все прежние привилегированные классы частновладельческого строя и перейти в него»<sup>11</sup>.

Для Н. Морозова, рассуждавшего о народе как субъекте политической деятельности между февралем и октябрём 1917 г., в понятии «социализма» были ассоциированы «власть» и «народ». Именно по отношению к этой комбинации интеллигент-народник неожиданно испытал серьезное недоверие, эта комбинация вызвала настороженность, что может показаться удивительным только в том случае, если не учитывать родового свойства оппозиционности по отношению к любой власти, которое и создало в России интеллигенцию как особую группу. Это свойство определило и отношения между властью и интеллигенцией (не принадлежавшей к власти, но и не посягавшей на нее с оружием в руках) после Октябрьской революции.

К сожалению, численные данные по интеллигенции, принявшей и не принявшей революцию, репрессированной, расстрелянной, эмигрировавшей, согласившейся сотрудничать с новой властью, неизвестны. В литературе даются лишь сугубо приблизительные оценки («около половины» — любимое выражение, не создающее угрозы кого-либо обидеть), социологические данные вряд ли существуют. Поэтому поневоле приходится оперировать отдельными выразительными фактами (расстрел Н. Гумилева, эмиграция М. Горького и т. п.), вследствие чего всякие споры по этому вопросу принимают вполне безнадежный характер. И все же факты, наблюдения очевидцев впечатляют, позволяя говорить о Революции как о трагедии, трагедии, которая (хотя и в неравной мере) затронула все без исключения социальные группы, некоторые уничтожив полностью.

В рассказе «Дракон», опубликованном в газете «Дело народа», Е. Замятин приводил такой диалог с солдатом: «...Веду его: морда интеллигентная — просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает!

— Ну, и что же — довел?

— Довел: без пересадки — в Царствие Небесное. Штычком»<sup>12</sup>.

Рассказ обобщает многие реальные случаи (например, убийство матросами в январе 1918 г. бывших министров А. Шингарева и Ф. Кокошкина). Однако дело было не в эксцессах, в конце концов объяснимых и революционно возбужденностью, и политической незрелостью, и эмоциональностью классовой психики. Речь может идти о большем: о сходстве отношения к интеллигенции внизу и на социаль-

<sup>10</sup> Морозов Н. А. Наука и свобода. Пг., 1917. С. 7—8.

<sup>11</sup> Морозов Н. А. Революция и эволюция. Пг. 1917. С. 7; Н. Морозов почти повторял П. Струве, писавшего в «Вехах»: «Прививка политического радикализма интеллигентских идей к социальному радикализму народных инстинктов совершилась с ошеломляющей быстротой. В том, как легко и стремительно стала интеллигенция на эту стезю политической и социальной революции, пострадавших народных масс, заключалась не просто политическая ошибка, не просто грех тактики. Тут была ошибка моральная. В основе тут лежало представление, что «прогресс» общества может быть не плодом совершенствования человека, а ставкой, которую следует сорвать в исторической игре, апеллируя к народному возбуждению» (Струве П. Б. Интеллигенция и революция. — В кн.: Вехи. М., 1909. С. 141).

<sup>12</sup> «Дело народа». 1918. 4 мая (21 апреля). № 35. С. 5.

ном верху, причем об отношении отнюдь не к тем, кто боролся с оружием в руках против новой власти. Речь идет о безоружных, но несогласных.

Распространено мнение: «Старая интеллигенция, сформировавшаяся до революции, трудно принимала Октябрь. По некоторым данным, не менее половины ее эмигрировало. Многие из оставшихся революцию саботировали»<sup>13</sup>.

46 Однако такая картина игнорирует целый ряд обстоятельств: от традиционной оппозиционности интеллигенции в России по отношению к власти (причем, эта оппозиционность часто носила пассивный характер) до экстремальных и чрезвычайных мер, предпринимавшихся властью по ликвидации всякого несогласия и его носителей. Привычно утверждая, что «многие из оставшихся революцию саботировали», следует помнить и о действиях новой власти, которые этот саботаж прямо вызывали: от инструктивных статей в газетах, предлагавших лишить буржуазию (а интеллигенция была отнесена к буржуазии) всех средств к существованию, до высылки за рубеж наиболее влиятельных оппозиционно настроенных интеллектуалов — вероятно, с тем, чтобы за ними потянулись и другие. Последовательное уничтожение старой интеллигенции, ее замена новой (которую надо было «вывести» из рабочих и крестьян) представляется теперь глобальным социальным проектом, утопией, которую рискнули «принять к исполнению» уже в 1917—1918 гг.

Одна из первых попыток теоретически обосновать и сформулировать отношение к интеллигенции была обнародована в «Правде» 2 ноября 1918 г. К первой годовщине революции Н. Бухарин, редактор «Правды», опубликовал с пометой «дискуссионная» солидную «руководящую» статью «К вопросу об интеллигенции», в которой ее автор Ин. Стуков, исходя из априорного тезиса о том, что «основной, можно сказать, организационной ориентацией интеллигенции в силу ее мелкобуржуазного характера является ориентация на буржуазию, на господствующий капиталистический класс» и «базис ее существования как группы со всем свойственным ей внутренним психологическим содержанием — капитализм», делал вывод в духе «Умственного рабочего» В. Махайского: интеллигенция враждебна пролетариату по социальной природе, поскольку является мелкой буржуазией. Перевоспитать ее невозможно, следовательно... «Социалистическая революция с ее диктатурой пролетариата ставит вопрос не о «встречах» и т. п., а об уничтожении буржуазного и мелкобуржуазных класса и групп».

Наверное, не все в партии большевиков были согласны с таким проектом, особенно с учетом того, что в партию входило множество интеллигентов (в том числе во втором и в третьем поколении). Однако нужно учесть три взаимосвязанных обстоятельства, которые действовали помимо жестокой партийной дисциплины, заставлявшей подчиняться.

*Первое* — это идея классовой исключительности пролетариата, окрашенная беспрецедентной нетерпимостью: не только буржуазия, дворянство, духовенство, интеллигенция, но даже и крестьянство считалось негодным для социализма, его интересы учету также не подлежали, над ним также тяготела классовая вина. В брошюре комиссара земледелия Северной области В. Мещерякова нетерпимость и догматизм мышления заметны очень хорошо: «Везде и всегда твердили марксисты, что единственным *социалистическим* классом является один лишь пролетариат... крестьянство как класс самостоятельных (хотя бы «трудовых») хозяев никогда не являлось, не является и не явится активной, самостоятельной силой в борьбе за *социализм*... Кто протестовал, кто не соглашался с социалистической продовольственной политикой пролетариата? — Крестьянские делегаты»<sup>14</sup>.

Установление социального неравенства явилось одним из результатов революции. Не случайно левый эсер А. Шрейдер, посаженный в Бутырки, иронически

<sup>13</sup> Севастьянов А. Интеллигенция: что впереди? — «Литературная газета». 1988. 21 сентября. № 38. С. 10.

<sup>14</sup> Мещеряков В. Н. О сельскохозяйственных коммунах. М., 1918. С. 16.

восклидал в своей книге, написанной в тюрьме: «Счастье марксистам! Они *верят*, ... что мораль пролетариата есть последнее достижение человеческого духа»<sup>15</sup>, не случайно Н. Бердяев в книге «Христианство и классовая борьба» писал: «В XIX веке люди благородные, идеалистически настроенные, жаждавшие справедливости, призывали к жертвам классы господствующие, буржуазные... Они считали нужным проповедовать ту моральную истину, что рабочий тоже человек, что нужно уважать человеческое достоинство в низших трудящихся классах... Теперь приходится рабочим проповедовать ту моральную истину, что и буржуа, и дворянин тоже человек, что нужно уважать его человеческое достоинство и относиться к нему *человечно*»<sup>16</sup>.

В связи с этим нельзя не сказать об еще одной губительной идее, которую при- 47несла революция, идее классовой (в более широком смысле — групповой) вины, когда каждый представитель того или иного класса или группы, даже персонально ни в чем не виновный, должен был нести ответственность вследствие принадлежности к «провинившемуся» классу или группе (скажем, партии меньшевиков, эсеров, троцкистам и т. п.). Так возник весьма странный, с точки зрения традиционного уголовного права, процесс над партией социалистов-революционеров в июне — августе 1922 г. И характерно то замечание, которое сделала в своих воспоминаниях А. Ларина-Бухарина: в вину партии, пишет она, было, в частности, вменено покушение на В. И. Ленина Ф. Каплан, которая в 1918 г. была расстреляна<sup>17</sup>. Но удивления у А. Лариной такая логика не вызывает и сейчас.

*Второе* обстоятельство состоит в непримиримости оппозиции «интеллигенция» — «власть» после революции: большевики-интеллигенты, пришедшие к власти, перестают быть «критически мыслящими личностями» (если считать, что до того они были ими) по отношению к собственному политическому режиму, а следовательно и перестают выполнять специфическую функцию интеллигенции — быть в оппозиции. Функции Обладателя власти и Интеллигента-критика оказываются взаимоисключающими, а критическое отношение к самим себе оказывается недоступным, что убедительно продемонстрировал А. Кёстлер в романе «Слепящая тьма». Мысль лорда Биконсфильда о том, что политика есть искусство сначала овладеть властью, а потом ее распределить, если и была большевикам известна, то поддержки у них не получила. Отсюда ряд следствий: от чисто политических (введение цензуры, ликвидация многих оппозиционных изданий, запрещение фракций на X съезде РКП) до социально-психологических, которые выражались в отстраненно-враждебном отношении к интеллигенции, не вполне принявшей новый режим, и в самоотторжении от этой группы, пытавшейся выражать несогласие и претендовать на власть над умами. Достаточно прочесть, скажем, текст лекции А. Луначарского «Интеллигенция в ее настоящем, прошлом и будущем», с которой нарком выступил в саду «Аквариум» 18 марта 1924 г.<sup>18</sup>, или изложение доклада Н. Бухарина «Борьба за новых людей», прочитанного в Петрограде 5 февраля 1923 г.<sup>19</sup>, чтобы стало понятно, о чем идет речь.

*Третье* обстоятельство, активно влиявшее на осуществление глобального проекта по замене интеллигенции, — сильнейшая утопическая струя в русском коммунизме<sup>20</sup>. Вообще, как сказал Н. Бердяев, в XX веке любая социальная утопия,

<sup>15</sup> Шрейдер А. А. Очерки философии народничества. Берлин, 1923. С. 51.

<sup>16</sup> Бердяев Н. А. Христианство и классовая борьба. Paris. 1931. С. 137—138.

<sup>17</sup> См.: Ларина А. М. Незабываемое. — «Знамя». 1988. № 12. С. 125.

<sup>18</sup> См.: «Современник». 1925. № 1.

<sup>19</sup> См.: Бухарин Н. И. Борьба за кадры. М., 1926.

<sup>20</sup> Должно быть, не случайно в 1918 г. книгоиздательство Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов объявило о выпуске специальной серии утопических романов: Э. Беллами. «Через сто лет» и «Равенство»; Т. Кампанелла. «Государство солнца»; Т. Мор. «Утопия» (вышли только две последние книги). Утопические элементы содержали и брошюры Н. Бухарина «Всеобщая дележка или коммунистическое производство?» (М., 1918) и Е. Преображенского «Анархизм и коммунизм» (М., 1918).

любой социальный миф реализуем. В России в 1917 г.— тем более, ибо впервые в человеческой истории строй жизни со спазматической быстротой устанавливался искусственно, по данному в доктринальных книгах проекту, с чрезмерным доверием к этим книгам и этим доктринам. Упомянутая в романе Е. Замятина «Мы» Скрижаль — ветхозаветная ассоциация, имевшая в виду политические реалии 1918—1919 гг.: представление о новом учении об обществе как Библии, вечной и бесспорной. И действительно, для русского коммунизма характерна и религиозная схоластика, и догматизм, и неумное внедрение социальных гипотез Маркса, о чем подробно писал М. Горький на страницах «Новой жизни» уже в 1917—1918 гг., а Н. Бухарин говорил 17 февраля 1924 г. в докладе на торжественном заседании 48 Коммунистической академии, посвященном памяти В. И. Ленина. За бухаринскими словами о том, что «действовать можно хорошо тогда, ... когда теоретическая система, теоретическая доктрина не представляет из себя того, что тяготеет над вами и что вами владеет»<sup>21</sup>, — за этими словами, очевидно, стоял и бесславный опыт внедрения утопии бестоварной и безденежной экономики в период «военного коммунизма», и опыт социальной политики в отношении «чуждых» классов, приведший к середине 1920-х гг. к ухудшению отношений между пролетариатом и крестьянством (в 1924 г. это уже ощущалось).

Подчеркнув, что «Владимир Ильич владел марксизмом, а не марксизм владел Владимиром Ильичем», Н. Бухарин признался (хотя и в весьма обтекаемой форме), что у них, оставшихся руководителей партии, чрезвычайно силен навык «книжников», сильна «ограниченность узких специалистов: журналистов, литераторов или людей более или менее занимающихся теорией как своей собственной профессией».

Отчасти (но, думаю, только отчасти) за этим признанием стояла и полемика Н. Бухарина с академиком И. Павловым на страницах «Красной нови» в начале 1924 г. Академик в одной из публичных лекций сказал (Н. Бухарин цитировал стенограмму): «Догматизм марксизма или коммунистической партии... есть чистый догматизм, потому что они (коммунисты — Н. Б.) решили, что это — истина; они больше ничего знать не хотят... Марксизм и коммунизм — это вовсе не есть абсолютная истина, это — одна из теорий, в которой, может быть, есть часть правды, а может быть, и нет правды»<sup>22</sup>.

Разумеется, Н. Бухарин на страницах своей «Атаки» (а ранее в «Красной нови») легко опроверг академика. Однако 75-летний ученый исходил из собственного жизненного опыта, должно быть, немало обогатившегося за семь революционных лет: достаточно было сопоставить постулаты, содержащиеся в программной статье Н. Осинского «Огненная печь» пролетариата»<sup>23</sup> (у всей буржуазии предполагалось отнять «все личные средства к жизни, все блага ее... Обстановка буржуазных квартир должна быть обращена в общественную собственность. Буржуазные дома должны быть очищены от буржуазии... Часть буржуазии (и, может быть, большая), будет превращена в босяков, деклассирована, выброшена из общественной жизни. Над нею будет тяготеть неусыпный надзор, она будет закрепощена») с конкретными судьбами конкретных людей (например, кн. Е. Мещерской, рассказавшей о себе в воспоминаниях «Трудовое крещение», опубликованных в «Новом мире», 1988, № 4), чтобы убедиться в реализуемости *любой*, даже самой мрачной социальной утопии.

Особенностью общества, в котором пытаются практически реализовать утопический проект, является обязательная переделка человека: «...Человек в его прежнем виде воспользоваться счастьем не может — все формы его жизни оказались

<sup>21</sup> Бухарин Н. И. Атака: Сборник теоретических статей. 2-е изд. М., 1924. С. 258.

<sup>22</sup> Там же. С. 173.

<sup>23</sup> «Правда». 1918. 11 сентября.

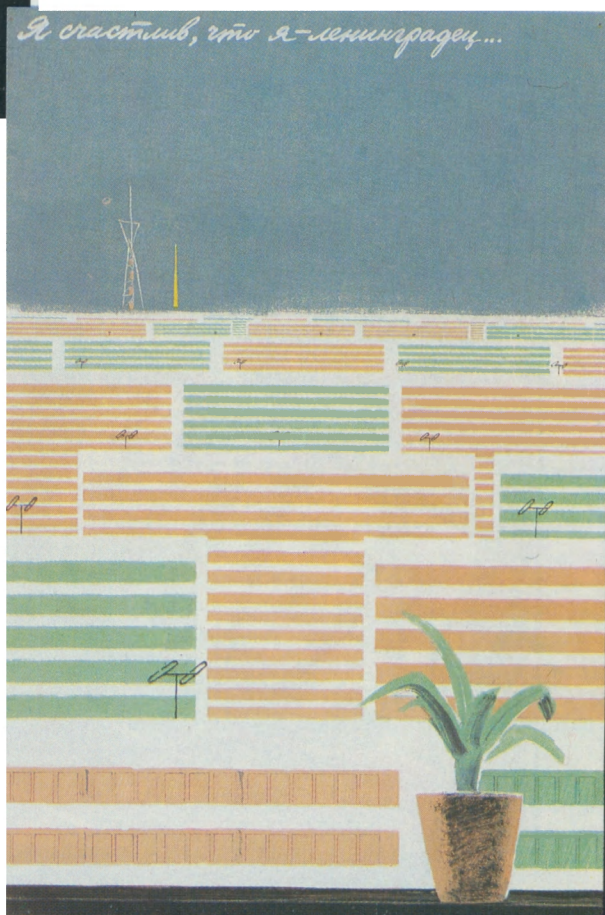
НОВЫЕ РАБОТЫ ЛЕНИНГРАДСКИХ ПЛАКАТИСТОВ







ВАСИЛИЙ КОВАЛЕНКО



МИХАИЛ ЦВЕТОВ

Ленинград... 80 лет

17 июня 1988 года  
в Программе «Вечер Ленинграда»  
показан был этот фильм.  
(Ленинградская телевидение-  
программа «Вечер Ленинграда»)



ВИКТОР КУНДЫШЕВ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОБЛАСТЬ



БОРИС ЕФРЕМОВ



1988

21 октября



ЗВЕЗДА

7-8

июль-август

\*

1946

1946

Виктор Кундышев

непригодным строительным материалом для возведения нового общественного здания... чтобы осчастливить человека, его надо в корне переделать»<sup>24</sup>.

В социальной практике «переделка» означала замену: смерть «бывших» людей и появление новых. Утопическое мышление со свойственным ему бесстрашием, вседозволенностью и торопливостью находило вполне допустимым и нравственным отождествлять принудительную замену одних людей другими с естественным жизненным циклом (в норме растянутым на многие годы) и всячески такую замену ускорять. Тем более это казалось естественным в отношении «малоценных» в социальном отношении групп (буржуазия и интеллигенция как ее составная часть).

Общественная деятельница начала века А. Тыркова-Вильямс вспоминала про М. Туган-Барановского, одного из первых русских марксистов: «Он мог наизусть цитировать Карла Маркса и Энгельса, твердил марксистские истины с послушным упорством мусульманина, проповедующего Коран. Экономический материализм был для него не только научной истиной, но святыней. И он, и Струве были совершенно уверены, что правильно приведенные изречения из «Капитала» или даже из переписки Маркса с Энгельсом разрешают все сомнения, все споры. А если еще указать, в каком издании и на какой странице это напечатано, то возражать могут только идиоты. Для этих начетчиков марксизма каждая буква в сочинениях Маркса и Энгельса была священна»<sup>25</sup>.

Эти особенности мышления, став несчастливой константой, неоднократно проявлялись в русском марксизме и позже: не случаен в этом смысле «Чевенгур» А. Платонова, показывающий в действии утопическое, марксистски ориентированное мышление в 1920—1921 гг. Что же касается священных сочинений, то утверждения в них встречались самые различные, и их практическая реализация в части социальных преобразований пугала реальностью и осуществимостью. В 1924 г. в Москве вышла первая книга журнала «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», где, в частности, впервые на русском языке были опубликованы письма Ф. Энгельса к Э. Бернштейну. Например, в письме от 17 августа 1881 г. Энгельс одобрял данную Бернштейном характеристику интеллигенции «как людей, которые, поскольку они на что-нибудь годны, сами приходят к нам, но поскольку нам приходится их привлекать, могут быть нам вредны остатками своей старой закваски». В другом письме (от 27 февраля 1883 г.) постулировалось: «Если образованные, вообще пришельцы из буржуазных кругов, не стоят *вполне* на пролетарской точке зрения, то они являются чистейшим злом. Но если они действительно усвоили себе эту точку зрения, тогда они очень желательны и полезны»<sup>26</sup>.

Можно представить, с какими тяжелыми предчувствиями читала эти постулаты российская интеллигенция, уже убедившаяся в том, что путь от проектов социальных преобразований до самих преобразований чрезвычайно короток. И наверняка не случайно это издание «Архива» упомянул М. Булгаков в пророческом «Собачем сердце», «замаскировав» его иод переписку Энгельса с Каутским, которую Швондер дал для изучения Шарикову, а профессор Преображенский отправил в печку.

Идеологический фон, на котором протекала работа М. Булгакова над повестью, тот фон, на котором повесть только и можно адекватно воспринять, — резко негативное отношение к интеллигенции. По-прежнему, как и в статье Ин. Стукова 1918 года, интеллигенция (точнее, то, что от нее к 1924 г. осталось, не расстрелянное, не высланное за границу или, скажем, в Соловецкий концлагерь — вспомним

<sup>24</sup> Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек: Опыт века в зеркале антиутопий. — «Новый мир», 1988. № 12. С. 220.

<sup>25</sup> Тыркова-Вильямс А. В. На путях к свободе. Нью-Йорк. 1952. С. 36.

<sup>26</sup> Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. Кн. I. М., 1924. С. 294, 341.

разговоры Преображенского и Борменталя<sup>27</sup>) определяется как *мелкая буржуазия*. В лекции об интеллигенции А. Луначарский говорил: «Не пролетарий, мелкий торговец работает самостоятельно, у него свои орудия производства. То же самое представляет из себя крестьянин-середняк или кулачок. Интеллигенция находится приблизительно в том же положении»<sup>28</sup>.

Любопытно объяснение слова «интеллигенция» и в «Кратком словаре непонятных слов», которое было приведено в «Календаре молодого рабочего» на 1925 год: «Интеллигенция — промежуточный класс в обществе, с одной стороны, как живущий на заработок от продажи своей рабочей силы, примыкающий к пролетариату, а с другой — усвоивший навыки и идеологию крупной и мелкой буржуазии. При-  
50 знаки — ее образованность»<sup>29</sup>.

По сути дела, такое «определение» почти ставило старую интеллигенцию вне закона, вполне однозначно предопределяя ее отношение к «Софье Владимировне» (эвфемизм, обозначавший тогда — по первым буквам — «Советскую власть»). Как считал Н. Бердяев, это делалось «по демагогическим соображениям, из лести дурным инстинктам рабочих, отчасти же по невежеству». Однако объяснять такую концепцию интеллигенции только этими двумя причинами вряд ли правильно. Безусловно, учитывался и родовой признак русской интеллигенции — *несогласие*, оппозиционность по отношению к власти, нейтрализации которых отлично служила классовая триада: пролетариат — крестьянство — буржуазия, в которой крестьянство находилось в промежуточном положении, частью своей относимое к пролетариату («беднота»), частью же — к буржуазии («середняк», «кулак»), а интеллигенции самостоятельного места не отводилось вообще, она оказывалась социальным изгоем. Методом исключения, по «остаточному принципу» (не пролетариат, не крестьянство) утверждалась ее принадлежность буржуазии.

«Из советского опыта я помню характерный случай, — писал Н. Бердяев. — Всероссийскому союзу писателей нужно было себя зарегистрировать и войти в профессиональные союзы для защиты своих жизненных интересов. И вот это оказалось невозможным. В советско-коммунистической схеме разных сфер труда творческий труд писателя совсем не был предусмотрен. Признавался лишь труд в отношении к производству... Пришлось зарегистрироваться в качестве печатников... Интеллигенция как социальная группа совсем не подходит к схеме социальных классов. Она признается исключительно как обслуживающая буржуазию или пролетариат...»<sup>30</sup>

Именно по этой причине ни разу в 1920-е гг. официально не ставился вопрос об интересах интеллигенции как самостоятельной социальной группы, о ее противоречиях с властью или, скажем, с рабочим классом. Права на противоречия интеллигенция была лишена (психологическое переживание противоречий и рефлексия относились на счет «гнилостности» интеллигенции), ее уделом в лучшем для нее варианте было *преданное служение*. Именно о нем говорил А. Луначарский в 1924 году, высказывая, как основное и главное, опасение по поводу того, что и новая, «наша» интеллигенция может выйти из-под контроля и подчинения диктатуре, т. е. власти: «Сейчас наиболее энергичные, наиболее умные, наиболее дальновидные выходцы из рабочих и крестьян наполняют наши рабфаки, вузы. На них мы надеемся в будущем. Они дадут нам кадры новых красных спецов. Хорошо это или плохо? Хорошо,

<sup>27</sup> Речь идет отнюдь не о тех, кто с оружием в руках пытался свергнуть власть Советов. В «Белой гвардии» М. Булгакова упоминается киевский клуб «ПРАХ»: поэты — режиссеры — артисты — художники. Характерно его возрождение в середине 1920-х гг. ... в Соловецком концлагере особого назначения: журнал «СЛОН», ныне знаменитый, в 1924—1926 гг. постоянно писал про клуб «ХЛИАМ»: художники — литераторы — артисты — музыканты. По какой причине их туда переселили?

<sup>28</sup> Луначарский А. В. Интеллигенция в ее настоящем, прошлом и будущем. — «Современник». 1925. № 1. С. 32.

<sup>29</sup> Календарь молодого рабочего. М.: Пг. 1924. С. 347.

<sup>30</sup> Бердяев Н. А. Христианство и классовая борьба. Paris, 1931. С. 33.

потому что это будет элемент родной, по происхождению своему близкий к массам, он воспитывается в революционную эпоху, он ясно сознает революционные перспективы. Хорошо, если он не уйдет из-под обаяния рабочей диктатуры, коммунистической партии и т. д. А ведь он может уйти от всего этого. Некоторые начинают это делать... Выделят ли рабочие и крестьяне интеллигенцию... сумеют ли удержать ее под своей гегемонией, кто окажется более сильным — НЭП в широком смысле слова или коммунизм? За коммунизм говорит то, что мы владем высшими учебными заведениями, университетами, институтами и т. д. И мы берем туда только рабочих и крестьян. К тому же это происходит в революционной атмосфере. А что против? Против говорит наличие мелкобуржуазных и кулацких тенденций... Мы стоим перед проблемой — что-нибудь одно: или интеллигенция знающая, могущая 51 руководить массами, не нужна, или же, если она нужна, то может оказаться, что будет особой группой, оторванной от народа»<sup>31</sup>.

Симптоматично, что дилемма, сформулированная А. Луначарским в 1924 г., в качестве одного из равновозможных, предусматривает тот вариант, который получил гипертрофированное развитие в период сталинщины (начиная с 1925 г., когда свержение «кремлевского горца» было уже невозможно): «интеллигенция знающая, могущая руководить массами, не нужна», ибо может оказать конкуренцию власти административно-командной системы. Между прочим, в условиях запрета на интеллектуальную оппозицию специфическую функцию интеллигенции (помимо некоторых писателей и все менее многочисленных групп интеллектуалов) в 1920—1930 гг. начинают выполнять различные группы внутри самой партии, начиная с Л. Троцкого (который по понятным причинам пытался бороться за осуществление «политического завещания» В. И. Ленина; его брошюра «Новый курс», выпущенная в 1924 г., представляет собой классический пример интеллектуальной оппозиции той административно-командной системе в партии, которая уже сложилась к этому времени) и кончая М. Рютиным<sup>32</sup>. В этот же период (1924—1932 гг.) идет интенсивное перерождение художественной интеллигенции, той самой, что некогда находила «комплекс несогласия в себе готовым, вместе с первыми проблесками сознания, как непреложную данность и ценность»<sup>33</sup>. Параллельно развивается и другой процесс: противопоставление интеллигенции (даже совершенно новой, «рабоче-крестьянской») и народа. Идеология и двадцатых, и особенно тридцатых годов последовательно развенчивает образ интеллигента, что сочеталось с «кадением» народу и натравливанием его на интеллигенцию. Парадокс состоял в том, что эту работу выполняла большей частью сама же переродившаяся интеллигенция, с мрачным весельем занявшаяся социальным самоубийством. В пьесе «Самоубийца» (1928—1930) от имени интеллигенции представлял некий Аристарх Доминикович Гранд-Скубик: он должен был смешить публику нелепой «бывшей» фамилией и репризами первого остроумца Москвы, который через несколько лет сам едва не разделил участь обреченного на вымирание «растленного интеллигента» Скубика<sup>34</sup>.

Давать характеристику политики в отношении интеллигенции в период сталинщины — дело сегодня излишнее: достаточно простого мартиролога. Пожалуй,

---

<sup>31</sup> Луначарский А. В. Интеллигенция в ее настоящем, прошлом и будущем. — «Современник». 1925. № 1. С. 47—48.

<sup>32</sup> См. данные о составе «группы М. Рютина»: «Юность». 1988. № 11.

<sup>33</sup> Гинзбург Л. Я. Еще раз о старом и новом: Поколение на повороте. — В кн.: Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига. 1986. С. 140.

<sup>34</sup> См.: Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов. — «Новый мир». 1988. № 9; Воздвиженский В. Бедствие среднего вкуса. — «Юность», 1988, № 11; Костиков В. О «феномене Лоханкина» и русской интеллигенции. — «Огонек». 1988. № 49.

лишь абсурд Д. Хармса в состоянии адекватно передать то, что делали в это время с интеллигенцией:

ПИСАТЕЛЬ. Я писатель.

ЧИТАТЕЛЬ. А, по-моему, ты г...о!

*Писатель стоит несколько минут потрясенный  
этой новой идеей и падает замертво.*

*Его выносят.*

ХУДОЖНИК. Я художник.

РАБОЧИЙ. А, по-моему, ты г...о!

Художник тут же побледнел, как полотно,

И как тростинка закачался,

И неожиданно скончался.

*Его выносят*<sup>35</sup>.

52

Таким же абсурдом проникнута попытка ряда идеологов оправдать в 1939 г. политику в отношении интеллигенции, проводившуюся начиная с 1918 г.: «Каждый общественный класс, действующий на исторической арене, всегда выделяет *свою* интеллигенцию — людей, овладевших знаниями», вследствие чего «в дореволюционное время большинство русской интеллигенции составляли выходцы из буржуазной и мелкобуржуазной среды»<sup>36</sup>. Не менее интересно — для характеристики умонастроений конца 1930-х годов — выступление И. Сталина с отчетным докладом на XVIII съезде партии 10 марта 1939 г. Сталин пожелал предстать на съезде как Демиург, как Творец Всего Сущего (точнее сказать, Ликвидатор), уставший от своих трудов и снисходящий к отдельным слабостям «малых сих» (чем-то неуловимым он — если судить по докладу — напоминал Воланда). Отметив, что «к старой, дореволюционной интеллигенции, служившей помещикам и капиталистам, вполне подходила старая теория об интеллигенции, указывавшая на необходимость недоверия к ней и борьбы с ней», Сталин подчеркнул, что «для новой интеллигенции нужна новая теория, указывающая на необходимость дружеского отношения к ней...» При этом Сталин, очевидно, раскрыл и подлинное отношение к интеллигенции — как собственное, так и партийных рядов, обновленных им: с деланным удивлением он заговорил о партийцах, которые считают, что рабочие и крестьяне, окончившие вузы и, следовательно, сразу ставшие интеллигентами, затем квалифицируются как люди второго сорта. «...После того, как рабочие и крестьяне станут культурными и образованными, они могут оказаться перед опасностью быть зачисленными в разряд людей второго сорта. (Общий смех.)»<sup>37</sup>

Время доказало: смех был лицемерным (или наивным?), «второй сорт» продолжал оставаться реальностью. Такие социальные мифо-конструкции, как «народный академик Лысенко», являются лишним тому подтверждением. И не случайно слова о том, что необходимо «выступать против дискриминации интеллигенции в разных сферах экономической и социальной жизни», оказались в «Программе Народного фронта Латвии», принятой в 1988 году (раздел VII, и. 9): «общего смеха» на этот раз эти слова не вызвали.

Выразительную и краткую характеристику всей идеологической ситуации с «народом» и «интеллигенцией» дал В. Тендряков в блестящем рассказе «Охота», написанном в 1971 г. и переносящем нас в осень 1948 года.

«Стихи и романы русских классиков, революционные лозунги, культура и политика, собственная совесть и государство — все изо дня в день, из года в год требовало от Юлия Марковича преклонения перед народом. Перед теми, кто пашет и стоит у станков, лишен образованности, но зато сохранил первозданную цельность, не философствует лукаво, не рефлексировать, не сентиментальничает, то есть

<sup>35</sup> Хармс Д. И. Полет в небеса. Л., 1988. С. 372; входит в цикл «Случаи», созданный в 1933—1939 гг.

<sup>36</sup> Ярославский Е. О старой и новой интеллигенции. Ростов-на-Дону. 1939. С. 6.

<sup>37</sup> Сталин И. В. Отчетный доклад на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б). М., 1950. С. 155—157.

не имеет тех неприглядных грехов, в каких погрязла интеллигенция. К интеллигенции как-то само собою ложатся непочтительные эпитеты, вплоть до уничтожающего — «растленная». Но чудовишно даже представить, чтоб кто-то осмелился произнести: «Растленный народ». Такого не бывает»<sup>38</sup>.

В 1971 году В. Тендряков не случайно написал эти строки, в которых раскрывались мысли бывшего работника Искуна, оказавшегося героем «скверного анекдота»: идеологический стереотип продолжал действовать. «Жизненная правда эпохи совпадает с правдой революционного класса, от победы которого зависит судьба человечества»<sup>39</sup> — так этот стереотип звучит в переводе на идеологический «новояз». Продолжает этот тезис действовать и сейчас, хотя явочным порядком и смягчен. Поэтому, чем больше думаешь над ролью и местом интеллигенции в современном обществе, тем больше убеждаешься в том, что времена находятся в зацеплении, что все исторические «накопления», все сложности взаимоотношений социальных групп, имевшие место в прошлом, все эксцессы, описанные когда-то М. Горьким на страницах газеты «Новая жизнь» в серии очерков «Несовременные мысли» (перепечатаны: «Литературное обозрение», 1988, № 9, 10, 12), не исчезали без следа и памяти, а отложились в историческом «генофонде» и присутствуют сегодня, причем в достаточно обостренном виде. Это касается взаимоотношений между властью, народом и интеллигенцией, которые надо рассматривать не столько как конкретные социальные группы или различные культурно-образовательные уровни, сколько в качестве *социальных функций*, исполняемых людьми с различным социальным происхождением (отсюда трудности нефункционального определения «интеллигенции»): как точно заметил С. Аверинцев, «отзывчивость интеллигенции — это, выражаясь на жаргоне, когда-то принятом у немецких философов, не столько данность, сколько заданность»<sup>40</sup>.

Отношение народ — интеллигенция обострено сегодня в той мере, в какой власти выгодно держать интеллигенцию на «вторых ролях» и в какой массовое сознание интерпретирует интеллектуальное неравенство как отношение раб — господин (являющееся, видимо, социокультурным архетипом, имеющим особенное и специфическое значение в России). Проявлений обострения достаточно: от подмены интеллектуального неравенства материальным и выдвижения «вечных» лозунгов «все равны» и «все поделить» — до плебейской ненависти к желанию свободы и персонально к пожелавшим свободу. Представление, выраженное в стихах А. Семенова и М. Балыкина, — «Ты ел наш хлеб» — также еще бытует: физический труд часто выступает синонимом труда вообще, а умственный оказывается разновидностью «ничегонеделанья». «*Интеллигент ест хлеб народа*» — этот стереотип по-прежнему живет.

На «образованном» полюсе оппозиции народ — интеллигенция образ народа по-прежнему, как и сто двадцать лет назад, вызывает размежевание (вплоть до «драк на меже»). «Неонародничеству», которое не умеет даже определить, что такое «народ» (а это действительно просто) и потому подменяет это понятие понятиями «нации» и «населения», такому «неонародничеству» противостоит куда более трезвое, но отнюдь не высокомерное, не элитарное отношение. Оно исходит из того, что прогресс общества невозможен лишь «сверху», без стоящего

<sup>38</sup> Ирония В. Тендрякова до сих пор для многих звучит кощунством. «И что уж совсем поразительно — обвинения непостижимым образом вдруг снова обращаются против народа...» — восклицает сегодня К. Мяло, вновь идеализирующая русскую крестьянскую общину (Мяло К. Оборванная нить: Крестьянская культура и культурная революция. — «Новый мир», 1988, № 8. С. 257).

<sup>39</sup> Новицкий П. И. Хмелев. М., 1964. С. 57. Тезис 1920-х гг. неистовый автор в неизменном виде повторил и в 1960-е гг., упрекая в своей книге о Хмелеве М. Булгакова за то, что он не мог понять «классовой истины». Но «понять» означало ни много, ни мало как признать справедливость собственного уничтожения! Кстати говоря, готовность к такому подвигу спародировал А. Платонов в «Котловане».

<sup>40</sup> Аверинцев С. С. Попытки объясниться. М., 1988. С. 37.

на стороне прогресса народа, но народа куда более культурного, грамотного и прогрессивного в политическом отношении, чем сегодня.

Аналогично двум образам народа существует и два образа интеллигенции. Один из них основан на ее откровенном уничтожении: «прослойку» определяют как интеллектуализированную толпу, которая источает ядовитый нигилизм и высокомерие пополам с цинизмом, а идеалом своим имеет полную безответственность, в пределе стремящаяся к анархии (отсюда связь нелюбви к интеллигенции с любовью к Сталину как символу «порядка»). Статья П. Палиевского «К понятию гения»<sup>41</sup>, один из символов доморощенной застойной философии, выражает указанные представления и предвосхищает многое из того, что в этом духе написано

54 впоследствии.

Другой образ интеллигенции «подпольно» существовал и в двадцатые годы (взять хотя бы «Я боюсь» Е. Замятина), и позже, но право на легальность получил лишь в самое последнее время. Наиболее полное и развернутое (хотя и несколько смягченное) выражение этот образ нашел в статье Л. Баткина «Возобновление истории». Задавшись вопросом: «Почему был свергнут Н. С. Хрущев?» и связав свержение с тем обстоятельством, что «иметь в руководстве кого-то левей себя Хрущев не догадался» (впрочем, были ли такие?), Л. Баткин вывел социокультурную функцию интеллектуалов (так — скромно — у Л. Баткина) следующим образом: «...Искренность, интеллектуальная честность, отвага ума... Ведь если мысль... не забежит вперед, то она будет безответственна... Между политиком и интеллектуалом — явное разделение функций. Интеллектуал додумывает, доводит до логической и экзистенциальной предельности и преобразует настроение и потребности общества через необходимые индивидуальное заострение»<sup>42</sup>.

Впрочем, функция критики власти с позиции должного (а не возможного), от имени культуры (а не цивилизации) затрагивает отношение интеллигенция — власть, которое по-прежнему остается напряженным.

«Какая сила, в чем она. Я ж говорю: им грош цена. Да, видно, жизнь подобна бреду. Пусть презираем мы таких, но все ж мы думаем о них, а это тоже — их победа. Они уселись и сидят. Хоть знают, как на них глядят вокруг и всюду все другие. Их очень много стало вдруг. Они среди муз и среди наук, везде, где бьется мысль России. Они бездарны, как беда. Зато уверены всегда, несут бездарность, словно Знамя. У нас в идеях разнობой, они ж всегда верны одной, простой и ясной — править нами» (Н. Коржавин, 1964).

Вопросы, поставленные в самом начале периода стагнации, интеллигенция задает по-прежнему и в той же редакции. Прежде всего, ее волнует, признает ли власть ее специфические социальные функции. В обществе экономического рационализма, каковым является наше общество, где поддерживается та «духовность», которая необходима данному обществу для приумножения материальных богатств», но отпускаются «по минимуму средства тем, кто не выполняет эту миссию»<sup>43</sup>, роль интеллигенции, особенно гуманитарной интеллигенции может быть лишь дополнительной. В соответствии с этим на первое место в обществе экономического рационализма выходят рабочий класс и класс бюрократов, как правило, остающийся в тени.

Но не следует забывать, что привычный порядок перечисления — рабочий класс, колхозное крестьянство, трудовая (народная, социалистическая) интеллигенция — означает социальную иерархию, сложившуюся в тот период, когда от имени рабочего класса активно действовала бюрократия, считавшая и считающая своим долгом настаивать на его классовой исключительности и гегемонии во всей

<sup>41</sup> См.: Палиевский П. В. Пути реализма: Литература и теория. М., 1974.

<sup>42</sup> Баткин Л. М. Возобновление истории.— В кн.: Иного не дано. М., 1988. С. 173.

<sup>43</sup> Гриблате М. Перестройка и национальный вопрос.— «Родник». 1988. № 10. С. 65.



социальной жизни (хотя с момента революции прошло более семидесяти лет и социальные группы изменились до неузнаваемости и по составу, и по численности, и по функциям в обществе).

Идея *равенства*, равноправного сотрудничества различных социальных групп, различия и вместе с тем равноправия их идеологий бюрократию всегда пугала. А ведь именно в интересах бюрократии социальное неравенство (при гегемонии рабочего класса), исторически возникшее в результате революции, было утверждено затем навсегда, а интеллигенции отводилось «третье место», интеллигенцию держали в узде, не давали консолидироваться, подключиться к управлению обществом и принятию решений, к руководству культурой (до сих пор даже культурой в абсолютном большинстве случаев руководят назначенные партийными и государственными органами чиновники, принцип отбора которых заключается в том, чтобы к производству культурных ценностей они отношения не имели, от творческой интеллигенции были бы «дистанцированы» и, не представляя самостоятельного значения, держались бы за свои места, стараясь быть лояльными по отношению к своему начальству, а не к тем, кем они руководят), а главное, не давали интеллигенции *соединиться с народом* (характерны и нынешние попытки остановить «хождение в народ», скажем, путем блокирования подписки на прессу).

55

В интересах бюрократии не признавали специфических потребностей интеллигенции (и в самом их наличии любили уличать «отрыв от народа»), не признавали за ней права на собственную идеологию, заставляя против воли выражать идеологию рабочего класса путем размещения «социальных заказов», превращаемых в социальные соблазны, и принудительного внедрения «метода социалистического реализма», под которым понимался ограниченный набор тем и способов изображения (классический пример — переживания несчастного М. Булгакова по поводу невозможности написать «коммунистическую пьесу»).

«Я думал: как могло случиться, что древним не бросалась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова — тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал — о чем ему вздумается» (Е. Замятин. «Мы». Запись 12-я).

Ситуация была исправлена, и, как писал некогда А. Синявский в статье про социалистический реализм, установилось «разнообразие в пределах единообразия, разногласия в рамках единогласия, конфликты в бесконфликтности».

«Ситуация не позволяет двигаться по той линии, где у человека расположены мысли, ценности и самолюбие»<sup>44</sup>, — замечала Л. Гинзбург в 1932 г. в дневнике.

Длительность и тотальность запретов привели к такому состоянию, когда в пору задаться неприятным вопросом: а есть ли у нас не только отдельные интеллигенты, но и интеллигенция как более или менее обширная и сплоченная социальная группа, интеллигенция в традиционном для русской культуры смысле?<sup>45</sup>

Впрочем, если ее и нет, если существует лишь «самая беззащитная мафия», то есть надежда на ее восстановление. Некоторое обнадеживающее изменение положения в течение последних двух лет основано на том, что, кажется, впервые в нашей истории в высших эшелонах власти, где и зародилась «революция сверху», возникло понимание и признание той самой социальной функции русской интеллигенции, которая сформировалась во второй половине прошлого столетия и которую так изящно сформулировал А. Лосев: быть критически

<sup>44</sup> Гинзбург Л. Я. Выбор темы. — «Нева», 1988, № 12. С. 147.

<sup>45</sup> Утверждение может показаться чересчур резким, но вот список подписей: Ч. Айтматов, Ю. Бондарев, В. Быков, Р. Гамзатов, О. Гончар, Н. Грибачев, С. Залыгин... и так далее... и так далее: функционеры и писатели вперемишу. Что же могло объединить столь разных людей, какой порыв? Оказывается, письмо в «Правду» (1973, 31 августа), безоговорочно осуждающее академика А. Сахарова. Можно ли говорить о преемственности по отношению к интеллигенции (разумеется, передовой) XIX века? Или тут преемственность по отношению к Семенову и Балыкину, которые в 1958 г. не могли смириться с «пастернакинью» в литературе?



мыслящим общественником, соблюдая при этом «интересы общечеловеческого благоденствия». Но уже на средних этажах власти вполне признать такую функцию оказалось делом трудным, ибо помимо всего прочего социальная функция интеллигенции обязательно подразумевает перманентную критику власти (влекущую за собой практические изменения в экономике, политике, идеологии, кадровом составе), как бы ни была власть сегодня прогрессивна на фоне вчерашнего дня — Административной Системы. Без критики власти, т. е. надежного механизма отрицательной обратной связи, когда кто-то, говоря образно, останавливает лавину замечанием о голом короле, общественная система функционировать не может, идет вразнос. История, увы, это доказала.

56 Уже через месяц после Революции русский интеллигент писал: «В чьих бы руках ни была власть, — за мною остается мое человеческое право отнестись к ней критически.

И я особенно подозрительно, особенно недоверчиво отношусь к русскому человеку у власти, — недавний раб, он становится самым разнузданным деспотом, как только приобретает возможность быть владыкой ближнего своего»<sup>46</sup>.

Несвоевременная мысль?

---

<sup>46</sup> Горький М. Несвоевременные мысли. — «Литературное обозрение». 1988. № 12. С. 90 (статья в газете «Новая жизнь» за 19 ноября 1917 г.).

# 1,5 кувалды

ПРОБЛЕМЫ  
ЛЕНИНГРАДСКОГО  
ПЛАКАТА

57

**Е**ще вчера общественно-политический плакат был всеобщим посмешищем и предметом страстного вожделения западных коллекционеров советской экзотики, а ныне он уже герой перестройки, любимец перидики и публики.

Возвращением интереса к жанру российский социальный плакат обязан прежде всего ленинградцам. Именно в их среде созрел и своевременно появился на свет новый проблемный плакат, который впервые мы увидели на охтинской выставке зимой 1988 года. Та выставка на две трети состояла из работ уже известных ленинградскому зрителю: театральных и концертных афиш, торговой рекламы и плакатов-афоризмов. И примерно треть экспозиции занимали социальные плакаты, из которых в свою очередь десяток листов, не более, серьезно говорили о наболевших общественных проблемах. Эти плакаты и были теми остросоциальными, что сорвали аплодисменты знатоков и вызвали отклики в большой прессе. Не будь этих работ Г. Терешонок, В. Кундышева, Г. Ковенчука, А. Лемехова, В. Корнилова, выставка осталась бы только клубничкой для публики и сюжетом для очередного выпуска «600 секунд».

Безусловным достижением этих авторов, а значит, и удачей всей выставки, были плакаты фотопублицистические. Их привлекательность заключалась не только в возрождении самого приема использования фотографии в российском плакате, не только в том доверии, что мы испытываем к документу, жизненному факту, говорящей за себя детали, а прежде всего, в принципе соединения документа с авторским вос-

приятием его. Поэтому документом могла быть не только фотография, но, например, сухая информация ЦСУ СССР о том, что «на каждого жителя нашей страны приходится 1,5 кувалды, 2 лопаты...» Важен именно момент сопряжения запечатленной детали нашей повседневности и характера авторской личности. В плакате «1,5 кувалды» таким соединяющим звеном стали летящие в космосе лопаты, кувалды и космонавты, в плакате «Уважение к минувшему...» — призрачные фигуры Достоевского и Дельвига, включенные в фотографии их обветшавших ныне домов.

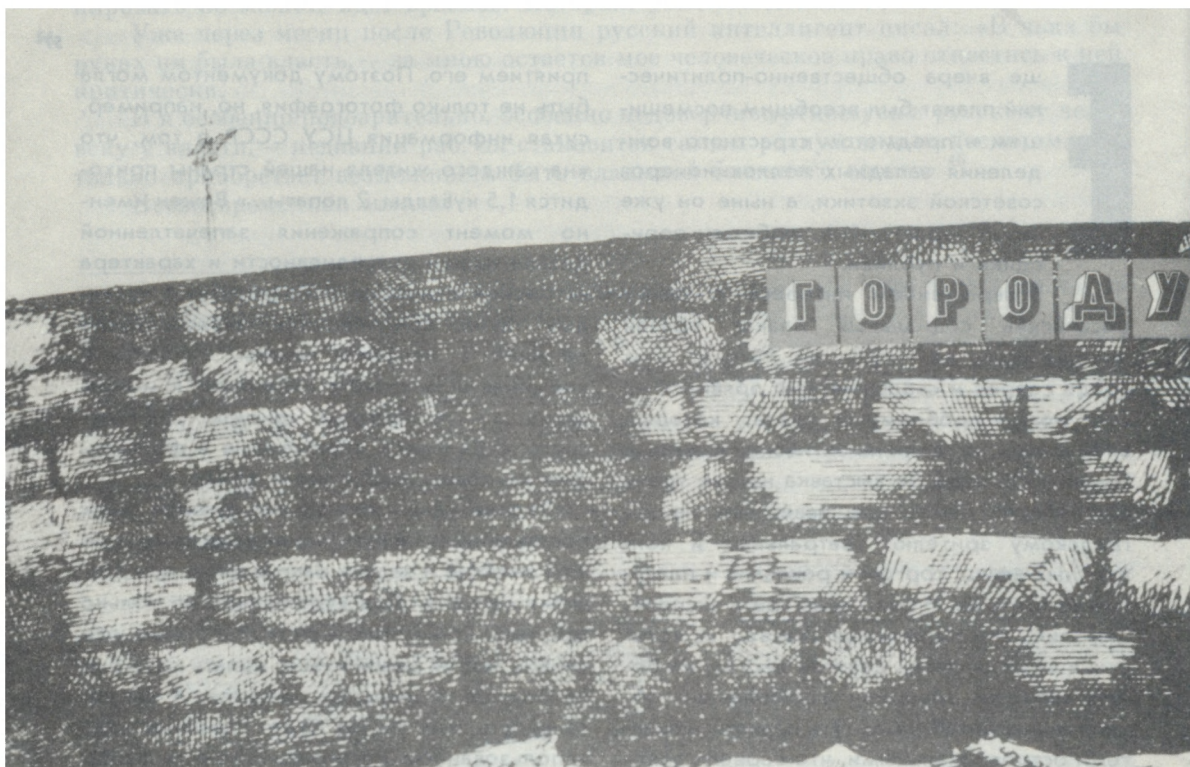
Редкие удачи нескольких авторов были поставлены в заслугу ленинградскому плакату вообще и задали направление его развития сегодня. Для художников не только местных, но и иногородних стало ясно, что теперь любой ценой нужно делать как можно больше социальных плакатов. А убедительность этих листов будет гарантирована использованием фотографии, то есть факта.

Так началось триумфальное шествие нового социального плаката по стране. Только эта первая охтинская выставка почти год кочевала по выставочным залам города, периодически выезжая на гастроли в Москву, Минск, Киев и другие города. Летом в залах этнографического музея демонстрировались новые плакаты с конкурса «Совесть». Ленинградские авторы участвовали во Все-союзном конкурсе «Плакат — перестройке», проходившем в Москве этим летом, где выяснилось, что плакат наконец полностью изменился, но опять стал... одинаковым.

Действительно, на смену вчерашнему общественно-политическому бодрячку при-

шел, казалось бы, серьезный собеседник, готовый говорить о молодежи и дамбе, культе и культуре, христианстве и милосердии. Казалось бы. Но «страшная семейная тайна» заключалась в том, что новый плакат хорошо знал своих родителей: папу — благоприятный ветер перемен от

съездов и конференций заговорили о тех же бедах, о которых на протяжении многих лет говорили люди в своих квартирах, то плакату просто ничего не оставалось делать, как мимикрировать вслед за средствами массовой информации, а прежде всего,



большой нужды, и маму, о которой говорить неловко — ибо мама его все та же застойная идеология.

Прежний канонизированный плакат, о котором в последнее время сказано столько язвительных слов и сделано столько тонких и остроумных замечаний, плакат, бывший трибуном официальной идеологии и подпиравший социальный миф о преимуществах советского образа жизни, стал сходить со сцены, по мере того как официальная идеология сама стала допускать в этот образ элемент проблемности. Проще говоря, когда с высоких трибун партийных

**Игорь Петрыгин**

конечно, вслед за своим хозяином — идеологией.

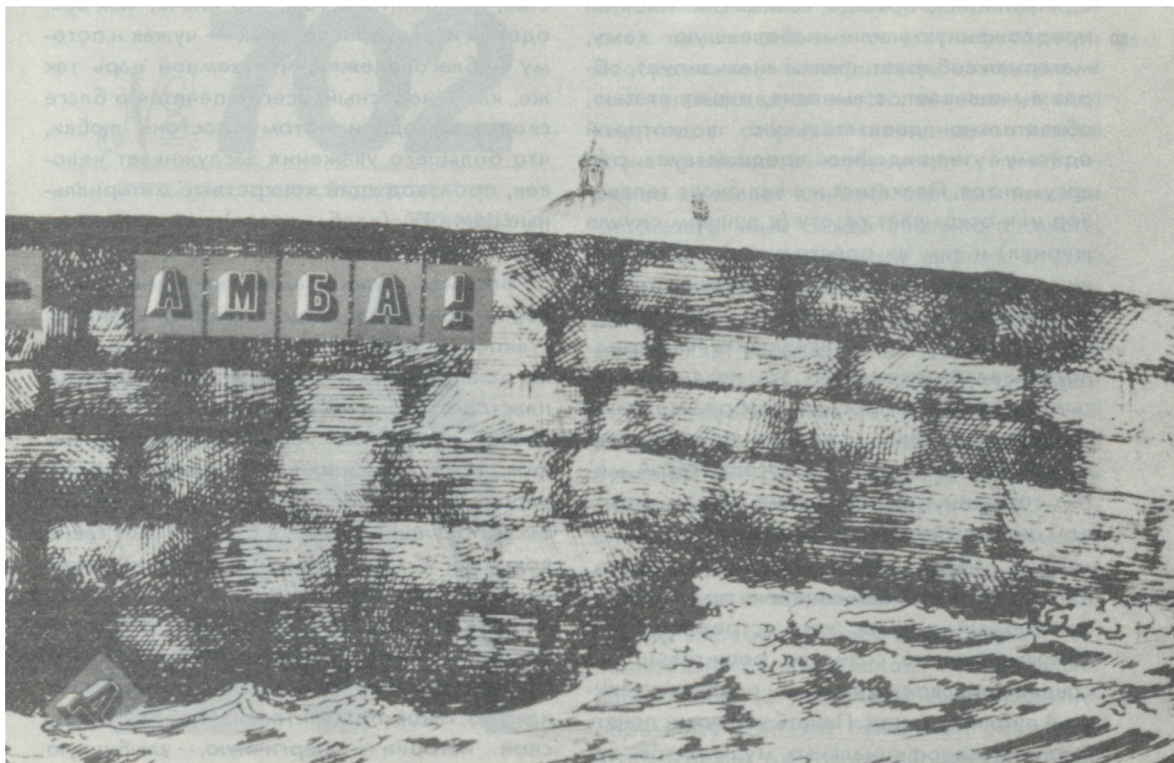
То, что плакат в основном именно мимикрировал, а не стряхнул с себя бремена идеологических уз, говорят два небольших наблюдения.

Наблюдение первое, историческое. В недавние времена в андеграунд ушли живопись, графика, литература, поднимавшие вопросы, на которые в официальном искусстве было наложено табу: социальные, национальные, религиозные. Лишь плакат

был послушен в своей официальности, несмотря на то, что весь практически был не печатным, а выставочным, а значит не связанным с полиграфией, тотально контролируемой государством.

Наблюдение второе, нынешнее. Все эти новые и смелые плакаты являются чаще

листы об охране памятников культуры и жертвах сталинских репрессий, о проституции и наркомании, алкоголизме и демократии. И получается, что плакат ставит только санкционированные сверху вопросы, апробированные в текущей прессе, а затем либо дает в открытую, либо подразумевает той



всего иллюстрациями тоже новых газетных лозунгов. Дальше газетных деклараций социальный плакат не идет. Появление многих работ по времени совпадает с очередными кампаниями в нашей печати. Серия публикаций о детях-сиротах и детских домах вызвала к жизни листы, условно делимые на две большие группы: «Где ты, мама?» и «Счет 707 — детям». Газетно-журнальные размышления на сельскохозяйственные темы стали импульсом для создания плакатов, рекламирующих арендный подряд и крестьянский труд. В прямой зависимости от периодики обоями выстреливаются

же прессой запрограммированные ответы. И в этой своей ограниченности и несвободе плакат солидарен с самыми инертными слоями нашей публики, теми слоями, что черпают свое «личное» мнение из газетных передовиц, телевизионной программы «Время» и городских сплетен. И куда, в таком случае, сможет позвать и чему сумеет научить такой социальный плакат требовательного зрителя? Только тому, чему он (зритель) и сам может научить плакатистов, и позвать только туда, куда зритель и сам дорогу знает. Его встречи с такими плакатами напоминают беседы с собствен-

ной тенью — со стороны смешно и совершенно бесплодно.

Плакат — это публицистический жанр изобразительного искусства, — говорят плакатисты. Может оно, конечно, и так, только у сегодняшнего ленинградского (и не только) плаката от публицистики — одна уязвимая злободневность.

60 Публицист, прежде чем высказаться на предложенную или наболевшую тему, материал собирает, факты анализирует, образ вынашивает, а выносив, пишет статью, обязательно доказательную, в которой одному утверждению предшествует ряд аргументов. Плакатист же включает телевизор или открывает газету (в лучшем случае журнал) и там из пространных размышлений публициста выхватывает пару-другую мыслей о том, что хозрасчет — это полезно, а бюрократизм — исключительно вредно. Далее он переводит эти незамысловатые сентенции в простые изобразительные символы, и плакат, а точнее публицистика по поводу публицистики готова. Такой метод создания плаката можно назвать методом иллюстрированного лозунга.

Существует иной способ работы над плакатом, когда его появлению не предшествует газетный импульс, когда стремящееся к самовыражению сознание решительно не совпадает в своих мнениях и оценках с текущей публицистикой. Печать убеждает понять и принять неофициальных музыкантов, художников и поэтов. А общественное сознание, проезжая в троллейбусе мимо «Сайгона», шипит: «Вот они — наркоманы и тунедцы!» Шипит, как шипело тридцать лет назад на гонимых стиляг. Шипит и ненавидит потому, почему вообще в любую эпоху человек племени не принимал иноплеменников и просто людей, имеющих облик и образ жизни, отличный от принятого в данное время и в данном месте за стереотип. И как борец за чистоту стереотипа выступает плакат «Здесь куют металл», где по заложенной в образном строе плаката антитезе, металлист представляется исчадием ада и вопиющим бездельником в противовес, скажем, рабочему кузнечного це-

ха. Подобные плакаты вообще любимы публикой (об этом свидетельствуют зрительские отзывы), любимы, вероятно, потому, что опираются не на зыбкие понятия, привнесенные в общественное сознание политикой, идеологией и даже религией, а на понятия фундаментальные, восходящие еще к родоплеменному устройству общества, на понятия о том, что иначе, чем все, одетый и живущий человек — чужак и потому неблагонадежен, что земной царь так же, как и небесный, всегда печется о благе своего народа и потому достоин любви, что большего уважения заслуживает человек, производящий конкретные материальные ценности (хлеб, металл), нежели неуловимые культурные.

Впрочем, нужно заметить, что не только некая константа общественного сознания становится опорой для плакатиста. Возможно отталкивание и от более подвижных его пластов. Например от живущих в этом сознании возрастных и идеологических мифов. Известна склонность людей идеализировать прошлое. В старину-то оно все было получше; и лещи в реке во-о-от такие водились и заяц из лесу выбегал жирный-жирный и кричал «зажарь меня!», и комсомолец был другой, настоящий, т. е. умный, бескорыстный, красивый и добрый. Плакат «С днем рождения, комсомол» предлагает как раз такой положительный образ советской истории — энергичную, улыбчивую старушку в красной косынке, без малейших следов компромисса на лице.

Кроме такого рода мифов плакатистами используются штампы, навязанные средствами массовой информации и искусством, а также простые человеческие слабости. К разряду подобных штампов относится суждение о том, что массовая культура — это дурное влияние Запада.

Плакатист, сравнивший массовую культуру с задницей с ушами, высказался с точки зрения зрительского большинства убедительно, т. е. в соответствии с навязшим в зубах представлением. Причем особое «обаяние» плаката заключено в метафоре — это пряное обая-



ние скабрёзного анекдота — от него делается смешно и чуть-чуть неловко.

Хорошо знаком мне также третий метод работы над социальным плакатом, который я бы рискнула назвать «методом интуитивного тыка». Выглядит же он приблизи-



**Нелли Лищинская**

тельно так: «А что, если сравнить кошку с мышкой, палку с елкой, Сашу с Машей; а если к кошке привязать мышку, а если посадить сверху, а если повесить табличку?» Наконец, после многочисленных комбинаций возникает просвет. Решено кошку наказать палкой и привязать к теме защиты животных при помощи слов Есенина: «...братьев наших меньших никогда не бил по голове». Когда художник не чувствует и не понимает сути социальных проблем, тогда полезен и даже незаменим такой, возможно творческий метод. В конце концов, художнику куда привычнее брести наощупь в

мире визуальных образов, нежели в мире социальных противоречий.

Впрочем, полноценного плакатного результата этот метод все равно не дает. Если даже удастся хоть как-то привязать изображение к проблеме, то связать все это с текстом не получается практически никогда. А ведь именно благодаря точному наложению текста и изображения рождаются самые сильные плакатные образы. 61 Изображение и текст должны находиться в том непредсказуемом столкновении, когда текст вдруг открывает невидимую прежде грань привычного изображения, а изображение вызывает к жизни скрытый прежде иносказательный смысл знакомого текста. Возникает так называемый эффект отчуждения (по Брехту), замешанный на божественной иронии, что для плаката является, на мой взгляд, интонационной вершиной, тем самым большим, на что способен этот жанр.

Если современный массовый социальный плакат является всего лишь пародией на публицистику, то из семьи муз его и вовсе можно вычеркнуть твердой рукой, ибо у социального плаката и изобразительного искусства в целом задачи и цели диаметрально противоположные.

Для выражения своей социальной и исключительно злободневной мысли плакат ищет наиболее доступный самому разнообразному зрителю банальный символ. В его арсенале расхожие афоризмы, самые поверхностные метафоры, самые популярные цитаты и соответственно самая привычная и понятная стилистика. Ее главный принцип — как можно меньше условностей. В ход идут натурализм, фотографизм, карикатура. Социальный плакат вынужден оперировать адаптированным художественным языком, т. е. языком, предельно упрощенным и вложенным в общественное сознание уже в потоке массовой культуры. Становясь же искусством, т. е. разрабатывая и совершенствуя свой художественный язык, плакат моментально отрывается от зрителя, становится ему решительно непонятным и потому неспособным донести заложенную в него социальную идею.

Так было с супрематическими плакатами К. Малевича и Э. Лисицкого еще в 1919 году.

62 Выделив в начале разговора о плакате из обильного ширпотреба листы нескольких авторов, я как бы предположила, что у социального плаката Ленинграда имелась возможность выбора пути. Но выбор был сделан поспешно и потому неверно. Будь ленинградские художники плаката людьми более зрелыми, то именно здесь мог бы родиться и укрепиться действительно свободный и независимый плакат, призванный в острой и оригинальной форме выражать глубоко личные и осмысленные суждения авторов как по социальным, так и по многим другим вопросам. Моя ошибка состояла в том, что я применила к плакату категории, ему совершенно несвойственные. Глубокий, неоднозначный плакат — абсурд, плод воображения. Ибо плакат — это не просто образ мышления, а образ мышления, присущий вполне определенному характеру человеческой личности, склонной всю сложность бытия впахивать в простейшие схемы, конкретные метафоры и банальные истины. Верность социальному плакату — это добровольное творческое рабство, это танец в кандалах (ни одного лишнего движения). Сковывающая сила социального плаката заключена в самой природе этого жанра и обусловлена господствующей в каждом смысловом листе жесткой связью между элементами образной структуры. Эта связь (она-то и делает плакат плакатом, а не просто символической картинкой) не допускает в плакат разночтений и толкований, она досказывает все недосказанное, ей в жертву приносится и богатство содержания и разнообразие форм. Поэтому и редкие удачи в социальном плакате — это не более, чем удачи на фоне, т. е. удачи относительные, а не абсолютные,

и свидетельствуют они не в пользу плаката как жанра, а в пользу самих авторов, способных жанр этот превозмочь. Преодоление плакатной ограниченности неизбежно приводит художника в обширные пределы соцарта, искусства, имеющего в России богатую полутораветковую историю.

Плакат, по определению, всегда ангажирован, т. к. берет жизнь из соцзаказа. Попытки вырвать плакат из сферы обслуживания привели в Ленинграде к появлению выставок плакатов-афоризмов. Плакат-афоризм — безусловная удача наших художников. Это легкая профессиональная игра, в которой не только реализуются особенности плакатного мышления, не только идет формальный эксперимент, но если повезет, игра эта дает блестящие образцы плакатного остроумия, иронии, без всякой ложной многозначительности и назидательности. Наконец, у плаката есть свои, независимые от какого бы то ни было заказа, проблемы. В условиях естественного художественного процесса плакат является полигоном для отработки пластических идей. Плакат всегда делали и делают большие, значительные мастера. И сегодня никто не спросит Малевича, Лисицкого или Родченко о публичности их плакатов, о том, чему они научили зрителя. Важно, чему они научили грядущие поколения художников. А чему научим их мы?

P. S. Когда верстался этот номер, в выставочных залах на Охте открылась очередная выставка плаката-афоризма. Печально, но факт — изначальная плодотворная идея выставки-игры оказалась загублена художниками. Эпидемия социальной злободневности охватила ленинградский плакат, превратив его в простейшую реакцию на окружающую жизнь. Хватит ли плакату сил преодолеть свой недуг, или он погибнет в неравной борьбе? Вот в чем вопрос.

# НЕ МОДЕЛЬНОЙ

63

## ЗАМЕТКИ О I ЛЕНИНГРАДСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ НЕИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ

**Н**а кинематографической карте мира возник еще один фестиваль-ный центр — Ленинград. Именно Ленинград, победив претендентов на эту почетную роль, стал местом проведения I Международного фестиваля неигровых фильмов.

Фестиваль позволит заложить основы международного центра неигрового кино — со своими просмотровыми залами, видеотекой, гостиницей и широкими возможностями информации в области, где без информации нет дела. Идея такого центра зародилась в Ленинграде. Здесь ему и быть.

Как ни странно, фестивали живут и развиваются подобно живым организмам — рождаются, крепнут, затем стареют и умирают. И у каждого из них, набравшего силу, есть свое собственное лицо, не похожее на другие. Каким будет лицо Ленинградского фестиваля, сказать пока трудно — черты его размыты, как у любого новорожденного младенца. Но каким бы мы хотели его видеть — известно точно, и об этом говорят: избранный девиз фестиваля — «Послание к человеку», его эмблема: две ладони, белая и черная, бережно обнимающие земной шар, и его замысел, провозглашенный во многих выступлениях организаторов этого форума.

«Когда мы только замысливали фестиваль, — говорил генеральный директор фестиваля режиссер-документалист Михаил Литвяков, — нами владело одно желание — сделать так, чтобы он отличался от узкой политической направленности уже существующих в мире киносмотров, — например Лейнцигского, или теперь уже бывшей неигровой части Московского МКФ. Такое кино стало неизбежным следствием сверхполитизации нашего сознания. Ведь люди сегодня, ведя региональные конфликты, за-

гоняя себя в экологический тупик, бессмысленно накапливая оружие, стали забывать потихоньку, что они люди. Разумный же человек должен остановиться и перестать рубить сук, на котором сидит. Поэтому сегодня нам нужно вернуться как бы к самим себе и реанимировать такие понятия, как доброта, порядочность, милосердие. И когда мы выбирали девиз фестиваля и я увидел в Евангелии слова «Послание к Богу», подумалось: если отвлечься от их чисто теологического смысла, то божественное — как знак некоей превосходной степени — есть в каждом из нас. Так появился фестиваль-ный девиз «Послание к человеку».

Такой замысел, казалось бы, ориентирует на картины вполне определенного склада. И их на фестивале было немало. Однако наш современный неигровой экран захлестывают волны горячей злободневной публицистики, порожденной сегодняшней жизнью. Естественные для кино документального, они проникают и в научно-популярный кинематограф, вызывая дружную ответную реакцию зрителей. В таких фильмах публицистический накал становится важнее и нужнее художественного совершенства, им с легкостью прощаются эстетические недостатки ради главного — их острокритического напора.

Один из самых острых фильмов фестиваля, обращенный к нашей общественной мысли, — «Встречный иск. Наблюдение» режиссеров А. Рудермана и Ю. Хашеватского (Ленинградская студия документаль-





ных фильмов). Он стал обладателем Главного приза — «Золотого Кентавра». И в этом, несомненно, сказались международные симпатии к происходящим у нас процессам демократизации и перестройки.

Всякий профессиональный разговор о фильме неизменно выходил — помимо его непосредственного содержания — на его судьбу: трудное прохождение, запрещение синхрона в эпизоде заседания «Мемори-

А рассказывает он о трагической истории рядового внутренних войск Артураса Сакалаускаса, расстрелявшего сорока пулями восьмерых в вагоне поезда, направлявшегося с солдатами в Ленинград. Видеозапись допроса Сакалаускаса — курносого бритоголового парня, с трудом выдавливающего слова, — позволяет восстановить детали. Был 14-й день рейса. После очередных побоев он топил печь на кухне. Остальные

64



ала» — с вырезанным звуком он и сейчас присутствует в фильме как зримый протест, — говорилось о съемке острейших эпизодов демонстрации, пленка которой сохранилась лишь по недосмотру милиции... Вспоминали и предыдущий фильм А. Рудермана, известный всем поклонникам документального кино, — «Театр времен перестройки и гласности», хотя и показанный почти полностью по Центральному телевидению, но до сих пор не вышедший на экран.

Так обсуждение фильма становилось разговором о жизни, о явлениях и проблемах, которые не могут не волновать.

На дискуссии в профессиональном клубе кинематографистов, где среди прочих обсуждался «Кирпичный флаг» литовского режиссера С. Бержиниса, речь опять-таки шла не столько о достоинствах и недостатках картины, сколько о том явлении и тех трагических событиях, которые легли в его основу.

Фильм посвящен тем солдатам, кто не вернулся домой из армии в мирное время.

#### Из фильма «Встречный иск»

играли в карты. Потом двое затащили его в туалет, избили, скрутили, стали насиловать. Потерял сознание. Очнулся от боли: горячей спичкой ему жгли ноги. «Теперь через тебя пройдут все!» — посмеивались они. Сакалаускас, вне себя, вырвался. Сейф с оружием в купе начальника караула был открыт...

Артурас Сакалаускас в больнице. По заключению врачей психиатров он действовал в состоянии физиологического аффекта: трагедия в поезде была заключительным актом долгих постоянных побоев и издевательств.

Явление это официально называется в армии «неуставными отношениями», а в обиходе зовется «дедовщиной». По трагической иронии судьбы инцидент, переворачивающий сложившиеся представления об армии как «школе мужества», произошел 23 февраля, в праздник Вооруженных Сил.

Собирая и показывая разные факты и мнения, — не минуя и семей пострадав-

ших, — авторы предоставляют зрителю самому сделать выводы. Это, однако, не значит, что позиция авторов скрыта. Нет, она заявлена убежденно: в этой истории девять пострадавших. Восемь человек, что мертвы, Артурас — еще одна жертва, девятая. Армия больна теми же болезнями, что и общество в целом, и, чтобы изменить что-либо в армии, надо перестроить всю нашу жизнь.

Судьба и этого фильма была нележкой. Полтора года в Литве об этом случае не вспоминали. А затем, как сказали авторы, им мешали работать многие люди — и военные, и штатские, — те, кому претит перестройка в армии. Ну, а помогали люди честные. Те, кому дорога судьба наших детей и внуков. Это и движение за перестройку «Саюдис», и клуб международников «Глобус». И прокуратура. И правительство Литвы.

«Кирпичный флаг», показанный на фестивале вне конкурса, получил приз прессы и был отмечен в числе лучших фильмов международным жюри кинокритиков, куда входило тридцать три человека из разных стран.

Понятно, что острокритический пафос совсем не обязательно должен облекаться в формы публицистического репортажа.

Фильмом, получившим в международном жюри критиков наибольшее количество баллов и далеко оторвавшимся от соперников, была картина рижского режиссера И. Селецкиса «Улица Поперечная». Формула предпочтения была краткой и точной: «За создание образа улицы, на которой все мы живем».

Каждый человек в этом фильме имеет свое различное, ярко индивидуальное лицо, свою неповторимую судьбу — чаще трудную, чем радостную. И взгляд авторов глубок, проникновенен, полон сострадания. Они видят все — и дурное, и хорошее, замечают смешное, трагическое, нелепое — и заставляют нас и плакать, и смеяться... Факты складываются в историю, настоящее оказывается неразрывно связано с прошлым, узкие тропинки ведут в будущее — станут ли они дорогами? Начиная в сегодняшнем дне, повествование уходит в сторону: рассказы жителей Поперечной раздвигают его, уводя вдаль, растягивая во времени и пространстве. Так проясняются судьбы тех, кто сегодня живет тут, на улице Поперечной. И оказывается, что все связано со всем, что причины и следствия нерасторжимы, и корни сегодняшних трагедий заложены в прошлом, а сегодняшние поступки должны породить будущее...

По мнению многих, «Улица Поперечная» стала наиболее глубокой работой И. Селецкиса (по сценарию Т. Маргевича), не похожей по манере рассказа на предыдущие.

Кто знает — удалось ли бы им достигнуть такого проникновения, такой сопричастности к материалу, не будь Поперечная родной улицей сценариста. «Это улица моего детства», — сказал он в интервью, — я провел на ней с четырех до шестнадцати лет». Это обстоятельство открыло доступ во все дома, где его помнили еще ребенком, облегчило доверительный контакт с людьми. Работа над «Поперечной» напоминала ему «Амаркорд».

Улица, о которой идет речь, — Шкерсиела на окраине Риги, или улица Поперечная. Поперек чего же пролегла эта улица? «Поперек представления о народе как единой массе, — считает режиссер. — Народ состоит из отдельных людей, неповторимых личностей». «Поперек нашей теперешней перестроечной словесности, — говорит сценарист, — когда наговорено столько, сколько раньше и не снилось, но лично у меня иногда возникает ощущение, что площади и конференц-залы живут своей жизнью, а окраина, периферия — своей». Поперек работающих стереотипов документального кино — утверждают критики. Как бы то ни было — фильм идет поперек казарменной системы, в чем бы она ни выражалась.

В картине нет особых драматических приемов, сюжета в его обычном понимании — просто в один из дней мы попадаем на Поперечную улицу, проживаем на ней какой-то отрезок времени среди тех, кто постоянно на ней живет, — и уходим, чтобы постоянно еще размышлять об их судьбах.

Это не картинка из семейного альбома, скорее «Сага о...» — повествование о сложной и многоликой реальности. И за непосредственным течением бытия, переданным в образных кинематографических формах, стоит высокий накал гражданского беспокойства за настоящее и будущее этих людей.

Фильм исполнен национального колорита. Нет, не в празднике Лиго, что празднуется под звуки оркестра тут же, на Поперечной улице. И не в развевающихся народных юбках от души танцующих жителей Шкерсиела... Фильм постоянно обращается к истории Латвии. Он проникнут прибалтийской неспешностью, которая, кстати, некоторыми была воспринята как недостаток динамики. Но эта неспешность только и позволяет взглянуть пристально в людей и подумать, и ощутить природный ритм жизни на окраинной рижской улочке. Вни-

мательно понаблюдать, как осторожно переходит эту улицу кошка — она ведь тоже здесь живет, и как уверенно, по-хозяйски разгуливают здесь вороны... Улица — как мир, она полна не только людьми, но и зверьем, имеющим на жизнь свои права. И это — единый мир, единая семья. Вот почему так старательно, как младенца, приподнимает на руках старушка свою кудлатую подслеповатую болонку — чтобы та тоже видела, как танцуют люди в общем хороводе прямо посреди улицы, чтобы тоже приняла участие в общем веселье...

В норвежском фильме «Деревня» режиссера Йона Йерстада особым образом нашла преломление всех нас сейчас волнующая идея милосердия, о котором так долго не принято было говорить в нашем обществе и которое сейчас, увы, с помощью много-речивых собраний, призывов прессы и телевидения едва ли не превратилось в моду. В фильме «Деревня» милосердие особое — без слов, без призывов, скромное, естественное, как дыхание, милосердие дела. Милосердным вниманием к людям, остро нуждающимся в нем, деликатной любовью и чут-



В фильме своеобразный, лукавый и добрый юмор и глубокая пристрастная заинтересованность в судьбе родной земли, улицы Поперечной — улицы, на которой все мы живем.

...Фильмы советские, американские, японские, израильские, польские, шведские. Следы давно минувшей войны, ее незаживающие раны: Хиросима, трагическая история детей еврейских беженцев, рассказ об израильских семьях, утративших родственников в фашистских концлагерях и хранящих память о них, обращение снова и снова к истории зарождения фашизма и его распространения. Проблемы сегодняшнего дня — сохранение культуры, забота об экологии, жизнь обычных людей с их радостями и горем... Случайно встретившись на фестивале, эти фильмы не давали возможности судить о школах и направлениях в современной документалистике, но порой поражали общечеловеческой актуальностью.

#### Из фильма «Улица Поперечная»

костью проникнут сам взгляд кинематографиста, само отношение автора к тому, о чем идет речь. Этому умно подчинено, кажется, каждое движение камеры.

История проста: в норвежской деревне Видраасен среди северных лесов и полей живет небольшая община — несколько семей, в которые наряду с остальными входят люди умственно отсталые, от рождения неполноценные. Они никому не в тягость. Эти молодые люди и девушки выполняют несложную работу: пекут хлеб, готовят, убирают, накрывают на стол — с удовольствием делают то, что им по силам. И потому, наверное, с их лиц не сходит удивительное выражение внутреннего достоинства. Они могут и пошутить, и добродушно поприветствовать съемочную группу. Несмотря на жестокость судьбы, они — люди. И живут среди людей как равные среди рав-



ных. Ничто человеческое им не чуждо, быть может только острее ощущают они обычные нехитрые радости бытия — удовольствие от хорошо выполненной работы, от песни, которую могут спеть в общем хоре, от возможности, усевшись в кружок, поговорить по душам. И только пристальное наблюдение камеры открывает нам, чего стоят им самые простые житейские действия, когда заварить чай или открыть бутылку прохладительного напитка становится едва выполнимой задачей. И тем не менее — они живут. Обсуждают серьезные

ных митрополитом Ленинградским и Новгородским Алексием, выбирало картину, достойную премии. «При выборе лауреата нашей премии, — сказал, начиная просмотры, один из членов этого жюри доцент Ленинградской духовной академии архимандрит Ианнуарий, — критерии прежде всего будут христианские. Фильм должен будет отвечать высшим этическим нормам, исповедуемым христианством, в частности православной церковью. Это должен быть фильм, в котором отражены общечеловеческие нравственные ценности и христиан-

67



вопросы жизни общины и такой, например, не менее для них важный, как необходимость каждому иметь немного своих собственных карманных денег, чтобы купить в местной лавочке что-нибудь из лакомств... Лишенные многих возможностей и соблазнов большого мира, эти люди в своем замкнутом кругу не лишены ни радости человеческого общения, ни любви окружающих, ни доверия и понимания. Все это заслуга тех, кто сделал милосердие своим образом жизни, своей повседневностью. Ничего этого не было бы без поистине покоряющего терпения здоровых, сильных и мудрых людей, включивших в свою большую семью людей, судьбой обездоленных.

И, как говорят, таких деревень в Норвегии уже несколько...

Ленинградский фестиваль был первым, в котором не только участвовала, но и оценивала фильмы Русская православная церковь. Жюри из трех человек, уполномочен-

ские нравственные ценности — любовь и милосердие к человеку. Это первое. Но, конечно, кино — это не проповедь. И от кинофильма требуются художественность, кинематографичность».

Таким фильмом-призером стала «Деревня». Награду — отличную изданную Библию — съемочная группа обещала передать жителям деревни Видраасен.

К этому фильму не остался равнодушным, по-видимому, никто — большое жюри присудило ему специальный приз, эту же картину отметила Ленинградская ассоциация молодых кинематографистов, «Деревня» — вместе с «Улицей Поперечной» — получила награду Ленинградского правления общества инвалидов, жюри кинокритиков включило ее в число трех лучших фильмов фестиваля. Многочисленные и весьма объемные призы увозили с собой участники съемочной группы, справедливо опасаясь возможных неприятностей с таможней...

О молодежных проблемах поведала американская конкурсная картина режиссера Кейт Дэвис «Девушки», а если перевести точнее — «Девичьи разговоры». И это — судьбы молодого поколения, людей, вступающих в жизнь, — тема, также объединяющая все сердца. Героини фильма — юные американки Пинки, Марс и Марта отнюдь не избалованы судьбой, наоборот, — это девушки из неблагополучных семей, с раннего детства столкнувшиеся с нравственными, моральными пороками. Сейчас они ушли из дома, живут одни и готовы рассказать, почему это сделали, что видели они в жизни.

Не прост был поиск и выбор трех героинь — ведь характерность судьбы должна была сочетаться с кинематографически выразительной фактурой, с готовностью раскрыться, рассказать о самых интимных переживаниях.

«В течение полугода я знакомилась с девушками-беглянками, ушедшими из дома, ночующими в парках, — рассказывала Кейт Дэвис. — Мои три героини не знали друг друга раньше. Одну мы снимали шесть месяцев, другую — чуть меньше, третью — всего пять дней. Им всем было трудно рассказывать о себе. Но каждая хотела, чтобы ее услышали, поняли. И самая маленькая четырнадцатилетняя беглянка, и та, что родила малыша и написала ему письмо, полное любви, и очень хотела, чтобы его тоже все услышали, и третья, что избрала своей профессией стриптиз, маленькая несчастная женщина с глазами ребенка...»

Можно только догадываться, как непросто было снимать все эти исповеди, какого они потребовали от документалиста чисто человеческого терпения и такта, какого тонкого кинематографического мастерства. И не будь режиссер того же поколения, что ее героини, возможно, результат был бы иной.

В фильме трогают не только судьбы трех девушек, но, главное, отношение к ним и к самой проблеме режиссера, то, что принято называть «авторским отношением к материалу». Не осуждение этих пострадавших, не оправдание их поступков, а лишь глубокое понимание, соучастие, уважение к их человеческому достоинству, надежда на их силу и стойкость.

Кейт Дэвис и ее фильм «Девушки» получили приз жюри Международной федерации женщин-кинематографистов.

Разумеется, не все фильмы погружали зрителя в гуцу сложных, печальных и трудноразрешимых жизненных проблем. Искрометный фильм «Не аплодируйте — лучше

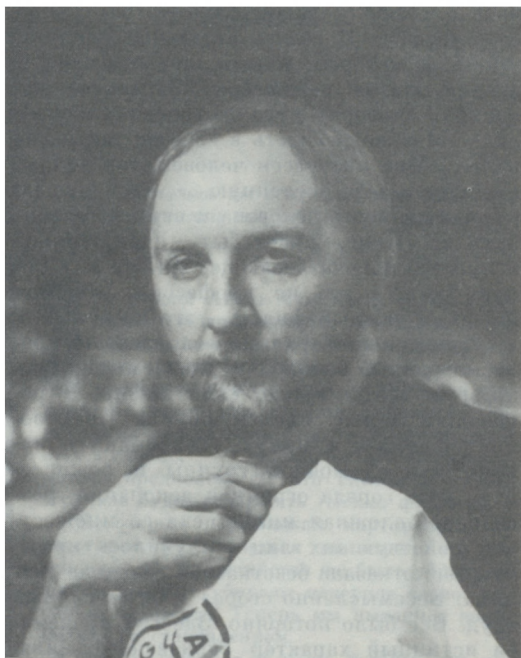
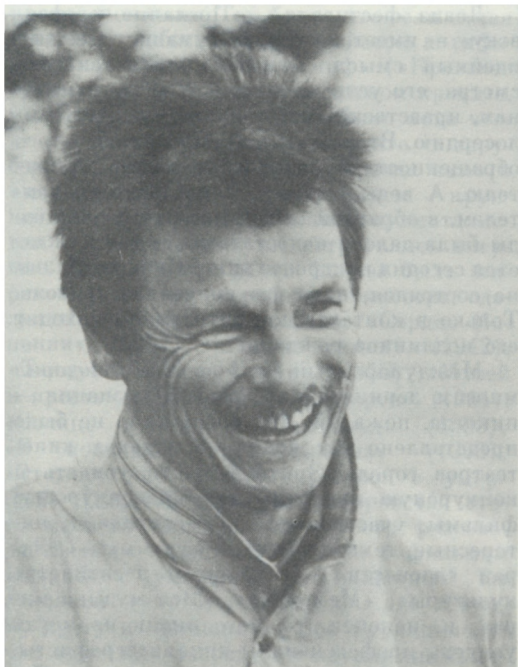
деньгами» — это картинки жизни нью-йоркских улиц, населенных музыкантами, фокусниками, танцорами, акробатами, магами, на каждом углу творящими своим искусством чудо, извлекающими радость как будто «из ничего» и щедро отдающими ее восхищенной толпе.

Как разноцветные стеклышки в калейдоскопе, сменяют друг друга яркие, изящные эпизоды. Небольшой 28-минутный фильм снимался почти два года, монтировался долго. И это придало ему отточенность, мастерство сделанности — некий кинематографический «шик».

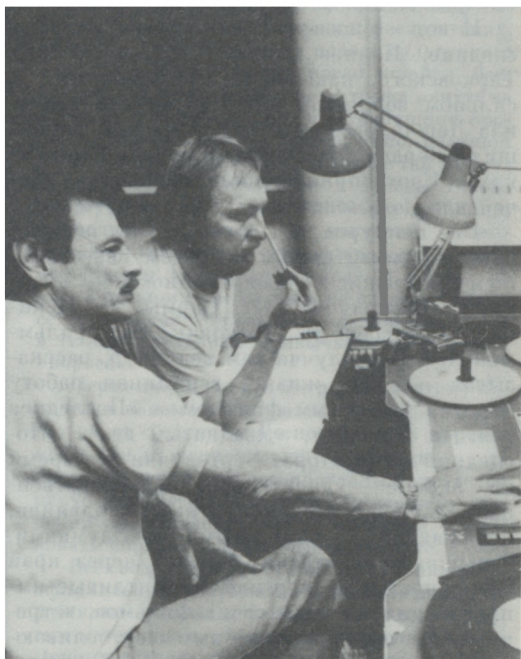
Карин Гудмэн, режиссер фильма, — представительница независимого кино, а это значит, что работать было непросто. «Фильм, — рассказывала она, — снимался в основном в выходные дни и когда была пленка. Когда начала работать над картиной — встретила человека, у которого камера была лучше моей. Вышла за него замуж, и мы продолжали снимать вместе. Он до сих пор думает, что из-за камеры...» Быть может, это обстоятельство и такой состав съемочной группы тоже повлияли на настроение этого солнечного фильма...

Творчество, посвященное творчеству, — экранный рассказ одного художника о другом всегда интересен, ибо каждый в другом видит черты, близкие ему самому. Портрет получается как бы двойным: портрет того, о ком рассказано, и того, кто говорит. Фестивальный экран был богат такими картинами. Фильм о художнике Марке Шагале, о блестящем пианисте Владимире Горовице, режиссере Юрии Любимове, снятый в Израиле «пять лет спустя»... Одна из таких картин — «Режиссер Андрей Тарковский» Михаила Лешчиловского — входила в конкурс и получила, наряду с «Улицей Поперечной» и «Не аплодируйте — лучше деньгами», «Серебряного Кентавра» и признание со стороны жюри критиков с грустной для нас формулировкой: «За умение любить талант при жизни».

Михаил Лешчиловский снимал этот фильм в Швеции, где он работает в Стокгольмском киноинституте. К Андрею Тарковскому он имел непосредственное отношение — был на его фильме «Жертвоприношение» режиссером по монтажу, был его другом. Картина Лешчиловского, простая, как ее название, — это кинонаблюдение за процессом съемки «Жертвоприношения» — последнего фильма режиссера Андрея Тарковского. Чуткая камера следит за поведением режиссера, его актеров и помощников, стараясь уловить малейшие нюансы настроения. Это нелегко: Тарковский погру-



69



**Кадры из фильма Михаила Лешчилоаского  
«Режиссер Андрей Тарковский» (Швеция)**

жен в себя, сдержан, закрыт, внутренне сосредоточен. И только отдельные реплики текста, в котором, кстати, использована и давняя статья режиссера «Запечатленное время», — говорят о его настроениях и мыслях: «Моя потребность в свободе так велика...», «Мне интересен человек, так как он вмещает в себя вселенную...», «Я ощущаю незащищенность человека и свою собственную...», «Кино, может быть, единственное искусство, запечатлевающее время...», «Для меня кино — это не профессия, это моя жизнь, и каждый фильм — это поступок...»

Кульминация фильма — эпизод, не предусмотренный сценарием, сцена, подбросить которую могла только сама жизнь. В решающий момент съемок финала «Жертвоприношения»; в минуты сильнейшего напряжения съемочной группы и режиссера — ведь горела огромная декорация, разводилась сложная мизансцена со множеством действующих лиц — случилось невозможное: отказала безотказная западная техника. Бессмысленно горел многомесячный труд. Все было потеряно. Здесь и проявился истинный характер Тарковского: никаких компромиссов, никаких сделок с совестью. Дом-декорация должен быть отстроен заново. Сцену необходимо переснять.

И вот — снова съемки. Теперь уже последние. Полное слияние чувств Андрея Тарковского, наконец-то раскрывшегося в сильном волнении, его портретиста Михаила Лещиловского и нас, зрителей, замерших у экрана... Несчастный случай на съемках «Жертвоприношения» обернулся удачей для документалиста.

Вне конкурса на фестивале был показан блистательный фильм о другом известнейшем кинорежиссере современности — «Бернардо Бертолуччи. От Пармы до Пекина», режиссер Ф. Москович. Это фильм-монолог. Бертолуччи сам ведет его, рассказывая о своей жизни, вспоминая работу над тем или иным фильмом — «Последнее танго в Париже», «Двадцатый век», «Последний император». Бертолуччи все время на экране — удивительно непосредственный, живой, темпераментный итальянец, поражающий внезапными выдумками, вспышками фантазий, бьющей через край одаренностью и энергией. Талантливые импровизации на темы своих фильмов, встречи с их персонажами, вымысел, сливающийся с реальностью, фантазия и жизнь, которые в его сознании — и на экране в виртуозном монтаже — неразделимы, способны приоткрыть процесс творчества в его тяжелых муках, психологической рефлексии, в его неожиданностях и тонкостях. Это

документальный «Восемь с половиной» — фильм, глубоко проникающий в почти неподдающийся экранизации внутренний мир художника.

Девиз фестиваля — «Послание к человеку» — имеет не только гуманистический, идейный смысл, отражая направленность смотря, его устремленность к вечным истинам, нравственным ценностям, добру и милосердию. Второй смысл «Послания» — его обращенность к каждому человеку, к зрителю. А ведь в этом — в контакте со зрителем, в обратной связи, которая долгие годы была далеко недостаточна, — так нуждается сегодня неигровое кино! Ни один фильм не состоялся, пока его не увидел зритель. Только в контакте со зрителем происходит его подлинное рождение.

Международный кинофестиваль подарил многим ленинградцам радость познания — никогда, пожалуй, неигровое кино не было представлено так полно на экранах кинотеатров города. Зрители могли увидеть и конкурсную программу, и внеконкурсные фильмы, участвующие в фестивале, и интересные тематические программы — «Экран гласности», «Всемирное десятилетие культуры», «Мемориал», «Вся музыка мира», и, наконец, то, чего никак не могли увидеть профессионалы-кинематографисты, прикованные к кинозалу гостиницы «Ленинград». Речь идет о ретроспективных показах фильмов «звезд» неигрового кино — известных режиссеров, гостей, приехавших к нам издалека — Эрвина Лейзера, Ричарда Ликока, Лео Гурвица. И если на иных тематических просмотрах зал был полон далеко не всегда, то гости вниманием зрителей не были обделены. Их фильмы смотрели охотно. И не только смотрели. С режиссерами вступали в беседу, горячо обсуждали картины, задавали вопросы, свидетельствующие о глубоком понимании кинодокументалистики. Желание общения было обоюдным. Недаром на вопрос: «Какие надежды возлагаете Вы лично на фестиваль?» Лео Гурвиц не задумываясь ответил: «Хочу встретиться со зрителями. Мне интересно было бы узнать, как воспринимают они мои картины, снятые более чем за пять тысяч миль от Ленинграда». И каждый день ездил на эти встречи. Что говорить — картины воспринимали прекрасно. И это обрадовало и удивило маститого документалиста. Такого качества восприятия он не ожидал и, как признался, зрителей такого уровня заинтересованности и пыливости не видел.

Жаль все же, что этой редкой возможности познать новое — встретиться с крупными мастерами иных направлений и



школ — были лишены участники фестиваля. Вдумчиво посмотреть их картины, поговорить, поспорить было бы полезно для всех, кто занимается неигровым кинематографом профессионально. Тем более, что если самая известная работа Эрвина Лейзера антифашистская лента «Майн кампф» («Кровавое время») когда-то была в советском прокате, а о Ричарде Ликое можно было хоть что-то прочесть в давней уже книге о зарубежной документалистике «Правда кино и «киноправда», то с Лео Гурвицем — крупнейшим американским кинодокументалистом и его фильмами мы встретились впервые. Меж тем программа показа была широкой. В нее вошли работы режиссера, сделанные им почти за полвека: «Сердце Испании» (1937), «Родная земля» (1942), «Танцует Джеймс Берри» (1955), «Музей и ярость» (1956), «Эссе о смерти» (1964), «Солнце и Ричард Липпольд» (1965), «В поисках Харта Крейна» (1966), «Этот остров» (1970), «Диалог с умершей» (1980). Разумеется, творчество этого мастера заслуживает особого разговора. Скажем лишь, что в связи с фильмом «Диалог с умершей», посвященным им покойной жене Пегги Лоусон, его верно другу и помощнику, Лео Гурвиц получил почетную награду Международной федерации женщин-кинематографистов «За умение любить и помнить».

Думается, 80-летний американский документалист не зря преодолел путь в пять тысяч миль. Его устремления в искусстве, его мысли как нельзя более соответствуют девизу Ленинградского фестиваля. «Люди всего мира сталкиваются с несправедливостью, люди всего мира ищут лучшее устройства жизни. Люди остаются людьми и в Нью-Йорке, и в Риме, и в Берлине, и в Ленинграде. Постичь человеческое в человеке, постичь самому и рассказать другим с помощью своих фильмов — вот, как мне кажется, моя задача на земле».

Что ж, пора готовиться к следующему, II Ленинградскому международному кинофестивалю неигровых фильмов. Отныне он станет традиционным и будет проходить раз в два года. И каждый раз, надо надеяться, будет давать главное — ощущение, что мы не одни во Вселенной: в огромных просторах неигрового кино у нас много единомышленников и друзей.

«Хотелось бы всех поименно назвать,  
Да откидал список, и негде узнать».

Эти строки Анны Ахматовой точно определяют задачу, которую мы ставим перед собой, начиная печатать мартиролог ленинградских деятелей культуры, репрессированных в годы сталинского террора. Их число нам сегодня неизвестно, но, исходя из оценки общего числа репрессированных в стране, — 40 миллионов (Р. Медведев), можно предположить, что список в нашем журнале будет содержать тысячи фамилий.

Некоторым персонажам мартиролога посчастливилось оказаться на страницах энциклопедий. Большинство же было убрано из жизни так, как убирают неверное слово: вычеркнуто, стерто. Теперь мы пытаемся заниматься восстановлением.

Много говорится об уроне, который сталищина нанесла обществу. Список, который мы начинаем создавать, показывает урон не только непосредственный, но заставляет задумываться и о катастрофических последствиях, вызванных уничтожением целого культурного слоя. Уничтожение не могло пройти бесследно, та социальная катастрофа ощутима и сегодня, воплотившись в сегодняшние проблемы ленинградского театра, кино, изящной словесности. Может быть, именно с той катастрофой связано отсутствие в нашем городе культурных гнезд, школ, значимых традиций, приводящее к тому, что искусство оказывается не «общим», а «личным делом», к тому, что Мастер «самозарождается» и уходит от нас, в большинстве случаев не оставляя после себя учеников? Может быть, дело в вошедшей в генный механизм привычке к регулярной «корчевке»?

Перед лицом смерти все равны, поэтому порядок, в каком публикуются справки, не зависит ни от степени известности, ни от партийности, ни от национального или социального происхождения репрессированных деятелей искусства. Поскольку работа по розыску сведений продолжается, мы не пытаемся публиковать справки в алфавитном порядке.

Все сведения установлены по публикациям, официальным документам о реабилитации, по рассказам родных и близких, а также по другим материалам, имеющимся в распоряжении Ленинградского отделения общества «Мемориал». В случаях, когда дата смерти установлена предположительно, рядом с ней ставится звездочка.

Материалы для раздела готовят члены ленинградского «Мемориала». Гонорар за публикацию переводится на счет этого общества.

# РЕКВИЕМ

72

**КОЛБАСЬЕВ**  
Сергей Адамович  
(1898—1938 \*).

Родился в Петербурге.  
Окончил Морской корпус.  
После революции служил в Астраханско-Каспийской и Азовской флотилиях, на Черноморском флоте, на Балтике.  
В 1922 г., по ходатайству А. В. Луначарского, направлен в издательство «Всемирная литература». Владел многими языками, в том числе английским, шведским, финским, фарси. Был на дипломатической работе в Финляндии и Афганистане.  
Занимался теорией джаза и радиоконструированием.  
Член Союза писателей с 1934 г.  
Автор широко известных повестей и рассказов, переиздававшихся в 50—80-е гг.  
Арестован в 1938 г. и решением «тройки» приговорен к 10 годам без права переписки, что означало расстрел.  
Реабилитирован в 1956 году.

**КУЛЛЭ**  
Роберт Фредерикович  
(1885 — после 1934).

Родился в Петербурге.  
Окончил Петербургский университет.  
Лингвист, переводчик, литератор.  
Специалист по западно-европейской и американской литературе. Владел почти всеми европейскими языками.  
Профессор в Ташкенте (1916—1922).  
Среди его учеников М. А. Ауэзов, Б. А. Лавренев, М. С. Лесман. Переводил Г. Уэллса, Э. Золя. Печатался в журналах «Новый мир», «Красная новь», «Звезда», «Сибирские огни», «Октябрь» и др.  
В его доме бывали Н. А. Клюев, С. А. Есенин, В. В. Маяковский.  
Встречался с Дж. Дос Насосом.  
Арестован в 1934 г.  
Место и дата смерти не установлены.  
Реабилитирован в 1956 г.

**ТАГЕР**  
Елена Михайловна  
(1895—1964).

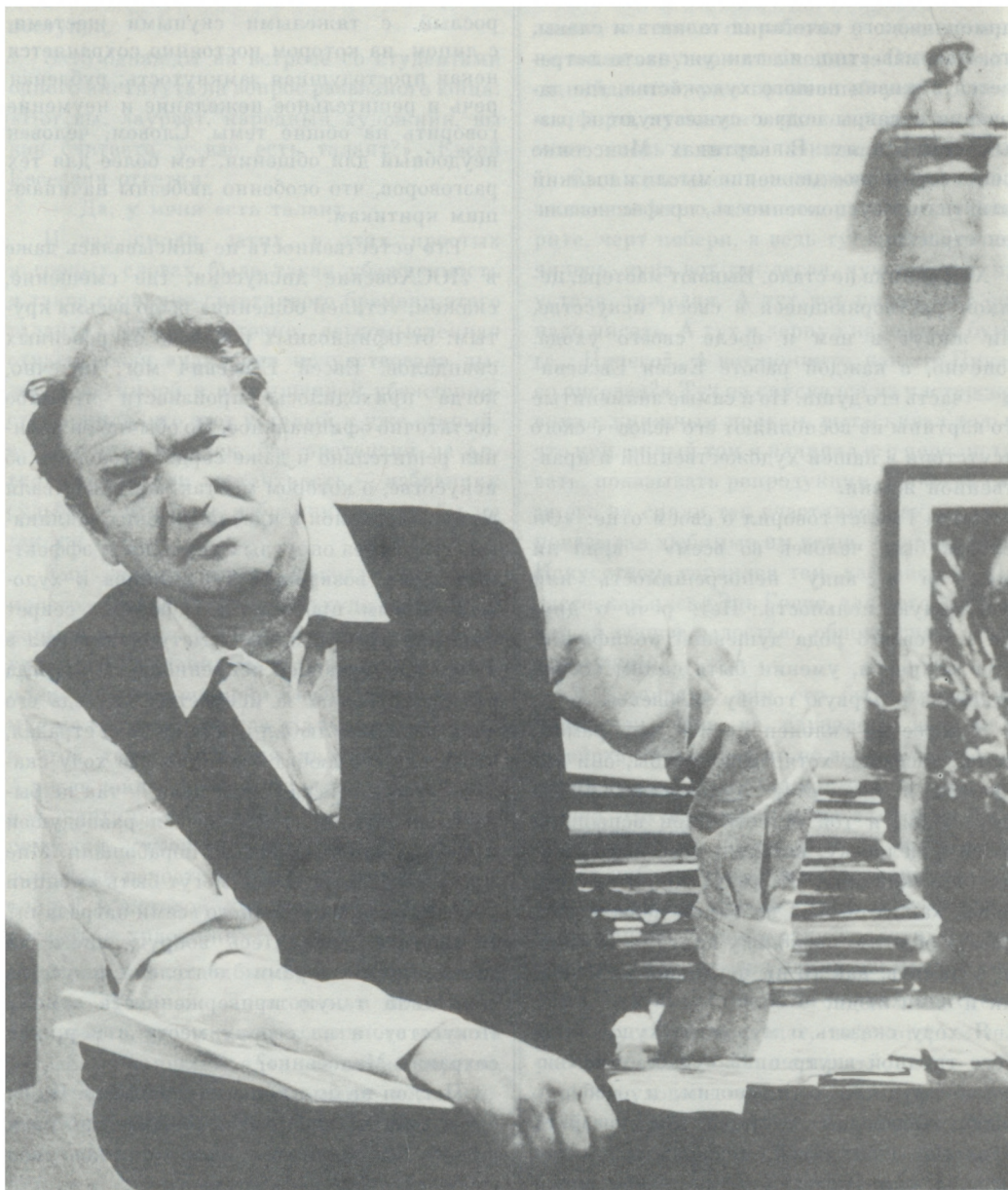
Родилась и умерла в Ленинграде.  
Окончила историко-филологическое отделение Бестужевских курсов.  
Переписывалась с А. А. Блоком, была близко знакома с О. Э. Мандельштамом.  
Первые стихи опубликовала в 1915 г.  
Член Союза писателей с 1934 г.  
Автор многих повестей, рассказов, очерков.  
Арестована в 1938 г.  
Десять лет провела в лагерях на Колыме, с 1948-го по 1954 г. в ссылке.  
Реабилитирована в 1955 г., вернулась в Ленинград.  
Цикл стихов «Лирический дневник», написанный на Колыме, издан за рубежом, в советской печати — отдельные стихи цикла.  
Неопубликованные произведения хранятся в рукописном отделе  
ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

**ВЕНУС**  
Георгий Давидович  
(1898—1939).

Родился в Петербурге.  
Был офицером в первую мировую войну.  
Служил в Добровольческой армии.  
Эмигрировал в Константинополь, затем в Германию.  
В 1926 г. вернулся в Советский Союз.  
Первая книга «Война и люди (Семнадцать месяцев с дроздовцами)» вышла в эмиграции.  
Член Союза писателей с 1934 г.  
Автор 7 романов, многих повестей, рассказов и очерков, посвященных первой мировой и гражданской войнам, разложению белой армии и зарождению фашизма в Германии.  
Арестован в 1935 г.  
и сослан в г. Куйбышев.  
В 1938 г. вторично арестован, умер в Сызранской тюремной больнице.  
Реабилитирован в 1956 г.

# ”ОН ЧЕЛОВЕК БЫЛ...”

73



Е. Е. Моисеенко. 1980. Фото Б. Манушина.



Об искусстве Евсея Евсеевича Моисеенко писали много. При жизни его справедливо называли крупнейшим художником страны, его творческий авторитет был подтвержден и действительно широким, искренним признанием зрителей и критики, и самыми высокими званиями и наградами. Имя его — синоним гармонического сочетания таланта и славы, что, как известно, не так уж часто встречается в жизни нашего искусства, где дарование и лавры подчас существуют в разных измерениях. В картинах Моисеенко всегда есть живое движение мысли и пылкий артистизм, неуспокоенность, профессиональная страсть.

Художника не стало. Бывают мастера, целиком растворяющиеся в своем искусстве, они живут в нем и после своего ухода. Конечно, в каждой работе Евсея Евсеевича — часть его души. Но и самые знаменитые его картины не восполняют его человеческого отсутствия в нашей художественной и нравственной жизни.

Когда Гамлет говорил о своем отце: «Он человек был, человек во всем» — вряд ли имел он в виду непогрешимость или абсолютную цельность. Нет, речь о другом — о своего рода душевной полифонии, естественности, умении быть самим собою, оставаясь в первую голову человеком.

Я вовсе не склонен писать дифирамбические пассажи, хотя, казалось бы, они оправданы и личностью художника, и его искусством, и той естественной вспышкой любви к человеку, которая, увы, сопровождает его кончину. Я хочу запомнить его таким, каким он был на самом деле, и рассказать об этом, поскольку картины остаются, а память, как то ни печально, не вечна, как и сами люди.

Я хочу сказать о мужестве художника, о его трудной внутренней судьбе, действительно трудной, хотя многим, и особенно недоброжелателям мастера, она казалась редкостно счастливой, поскольку, считая награды, они забывали о том, какой ценой оплачивались — нет, не звания и премии, а

каждый холст, каждый рисунок, каждый час у мольберта.

Я знал Евсея Евсеевича более четверти века. Бывало, мы не встречались подолгу, бывало, разговаривали почти ежедневно. Поначалу мне было трудно привыкнуть к тому, как непохож художник на свои полотна. Изысканно-суровая живопись, мощный романтический темперамент. А сам мастер — рослый, с тяжелыми скупыми жестами, с лицом, на котором постоянно сохраняется некая простодушная замкнутость: рубленая речь и решительное нежелание и неумение говорить на общие темы. Словом, человек неудобный для общения, тем более для тех разговоров, что особенно любезны начинающим критикам.

Его естественность не вписывалась даже в ЛОСХовские дискуссии, где смешение, скажем, «стилей общения» было весьма крутым: от официозных речей до откровенных скандалов. Евсей Евсеевич мог, конечно, когда приходилось, произнести что-либо достаточно официальное. Но обычно он начинал решительно и даже сердито говорить об искусстве, о котором мы так часто забывали в чаду перепалок и идеологических заклиний. И он, без округлых периодов и эффектных фраз, возвращал художников к художественным проблемам. Вероятно, секрет обаяния его публичных выступлений был в их завораживающей искренности. Он всегда говорил с болью за искусство, он ведь его действительно любил и мучительно страдал, что у нас его любят так мало. Не хочу сказать, что он всегда бывал прав — так не бывает, но он никогда не бывал равнодушен и личные амбиции его не поработали. Мне могут возразить: какие могут быть амбиции у художника, взысканного всеми наградами? Помилуйте, оглянитесь вокруг, много ли увенчанных лаврами деятелей искусства сохранили такую приверженность самому Искусству, а не своему месту в нем, как сохранял Моисеенко?

Нет, он не был лишен честолюбия. Но он его в себе не любил. Он вообще относился к себе не слишком ласково, знал свои слабости и судил себя строго.

Я бы сказал, что он верил в свой талант,

но не верил в свою славу. Понимал, что слава зависит не только от таланта, а талант — дар, которым он вправе гордиться. До последних лет он беспокоился: возьмут ли картину на выставку, повесят ли ее хорошо. Житейских благ, прилагавшихся к регалям, избегал и стеснялся. Единоразы попал в магазин для избранных, больше туда не пошел — ему было неловко. По-моему, это поступок.

Зато однажды на встрече со студентами одного института на вопрос развязного юнца: «Вот вы, лауреат, народный художник, вы как считаете, у вас есть талант?», Евсей Евсеевич ответил:

— Да, у меня есть талант.

И зал смолк, затих, в этих простых и гордых словах была такая убежденность и такое сознание счастливого бремени этого таланта, что достаточно легкомысленная студенческая аудитория почувствовала дыхание истинной и возвышенной убежденности, поняла, что этот усталый и уже старый, в сущности, человек, без претензий на артистичность или элегантность — избранный судьбы, и что быть избранным судьбы не так уж просто.

Ему действительно никогда не было просто. Счастливый взлет «художественной карьеры» вовсе не был адекватен движению внутренней жизни. Были годы фашистского плена. Об этом времени Евсей Евсеевич при мне не говорил никогда и в искусстве своем к этой теме обратился далеко не сразу. А после войны — блестящая защита дипломной картины. «Генерал Доватор» — эйфорическая, именно послевоенная работа, созвучная радости победы, но не той истине войны, к которой не скоро решился прикоснуться художник.

А ведь как легко было уже тогда — после успеха «Генерала Доватора», а позднее — бравадного, тревожно-праздничного полотна «Красные пришли», идти все той же дорогой, гарантировавшей стремительное восхождение, стать художником «романтически-революционной темы», раз и навсегда определив свое амплуа на самом вершине художественной иерархии.

Поэтому я и говорю о мужестве художника. Он не играл в поддавки с благосклонной фортуной, писал ополченцев — как в ту пору вовсе не было принято писать войну, писал людей на пашне («Земля») с удивительной для шестидесятых годов жесткостью и болью. Успех картины был огромным, но, право же, он не искал успеха, скорее успех его настигал. А художник метался. Не все знают, как много он работал — каждый день, 75 не ведая отпусков и выходных. Отказывался от найденной, уже принесшей успех, системы форм, пускался в рискованный эксперимент, вновь и вновь начиная все заново.

Свои холсты он показывал с трогательной застенчивостью и, вместе, радостью. «Смотрите, черт побери, а ведь тут красиво получилось, рука вот так легла, чувствуется, что устала, тяжелая. А тут вот никак, тут еще надо писать. А тут я дернул на черной бумаге... Ничего?.. А вот помните, как это Пикассо рисовал?» Тут он спускался из мастерской вниз к книжным полкам, вытаскивал только что купленный том и начинал его перелистывать, показывать репродукции. Никогда глаза его не сияли так счастливо, как когда он показывал любимые им вещи, — он гордился Искусством, гордился тем, как рисовал Пикассо, как писал Эль Греко, для него это было нашей общей радостью, общим счастливым открытием.

В сущности, дом его был совершенно аскетичен. Мне не случалось видеть ни в действительности, ни на экране телевизора столь скромных жилищ столь знаменитых людей. Ни малейшей позы в этом не было, ему просто не было дела до мебели или каких-либо «интерьерных роскошеств». Роскошные были только книги. В квартире не было картин — лишь один крохотный эскиз, в мастерской же, над двумя жилыми комнатами, картины стояли на полках; на стенах было пусто, даже холст, над которым шла работа, бывал обычно закрыт.

Он с удовольствием ел, пил и угощал гостей, но мог и обходиться без особых гастрономических радостей. В их доме — Евсея Евсеевича и Валентины Лаврентьевны Рыбалко — стыдно было думать о мелочах, хотя

житейские заботы вовсе не обходили стороной дни знаменитого живописца. Просто тут говорили и думали серьезно и несуетно, хотя Евсей Евсеевич к возвышенным речениям склонен вовсе не был. Мне кажется, чаще всего он говорил о том, что его мучило, жгло, и не только лично его (такое, конечно, тоже случалось), но и окружающих, задевало его достоинство как представителя и радителя нашей культуры. Он умел гневаться серьезно и по серьезным поводам, тогда он не выбирал слов и не деликатничал. Впрочем, «не выбирал слов» — неточно. Он действительно говорил более чем резко, но в его специфической, аритмичной взрывной речи была своя, почти грубая артистичность, напоминающая своей выразительностью художественную мощь камня, лишь вчерне обработанного рукой талантливого скульптора.

Как ненавидел он пошлость, салонное искусство, безвкусицу, кич. Ненавидеть — это ведь тоже дар, для этого надо иметь отвагу, убежденность, позицию. Бывало, я с ним не соглашался, но, как правило, много часов спустя. Его увлеченность, боль, с которыми он говорил о том, что ему казалось дурным, покоряли. Видимо, все мы истосковались по масштабным личностям, по людям серьезным и убежденным — ведь порой искренность и честность убеждают больше прохладной логики.

Масштаб личности — это очень много, гораздо больше, нежели число наград и почетных званий. Да, он знал себе цену, но ощущал свою малость в общем потоке мирового искусства, справедливо гордясь своей принадлежностью к нему. Масштаб личности ощутим во всем. В атмосфере дома, в умении видеть и писать жену с неиссякаемой «художественной рыцарственностью», в житейской незащищенности, удивительно сочетающейся с чувством профессионального и человеческого достоинства.

Все же получается нечто весьма панегирическое. А ведь Евсей Евсеевич не был легким человеком, далеко не со всеми говорил хоть сколько-нибудь доверительно, последние годы, особенно когда бывал нездоров, совершенно замыкался в себе. Мне очень жаль, что слишком много сил он отдавал ЛОСХовской суете, тратя нервы и здоровье на пустяковые союзовские конфликты, вырвавшиеся, как часто у нас бывает, в глобальные проблемы.

А с другой стороны, страшно представить себе в минувшие годы ЛОСХ без Моисеенко, без того очищающего начала, без той боли за искусство, которые всегда жили в нем. И все же, хотя ничего нельзя воротить в этой жизни, печально, что художник такого масштаба стал в какой-то мере и жертвой околхудожественных страстей, которым будто платил дань, тратя свое драгоценное время на часто пустопорожние заседания, советы, выставкомы. Это драма системы, не сумевшей оградить большого мастера от суеты. Хотя, быть может, и без этого он не был бы самим собой. Как, разумеется, и без своих учеников.

Останутся висеть картины, имя художника вписалось в историю нашего искусства — в подлинную его историю. Но мудрые трюизмы древних на тему о том, что «искусство вечно, а жизнь коротка», не сглаживают чувства невозвратной потери. Нет больше среди нас этого человека серьезных убеждений и честных страстей, имеющего свое и только свое мнение, умеющего стоять над жизненной суетой, как бы больно она ни ранила его самого. Он жил в трудные, скажем так, по-разному трудные времена, но очень многое в себе сохранил. Кто знает, чего это стоило ему. Может быть, только сейчас мы начинаем это понимать?

Михаил Герман,  
доктор искусствоведения



# ЧТО ОТРИЦАТЬ БУДЕМ? спорные мьшлы о театре

77



Фото В. Бертельса.



**П**исать о ленинградских театрах трудно. Недаром самые скучные по содержанию и тяготные по форме передачи Ленинградского телевидения, как правило, посвящены театру. Все более или менее реформировано, кроме основного жанра передачи о театре: это — беседа с Главным Режиссером. Журналист вежливо кивает, главный режиссер любезно делится своими мыслями — чаще всего какими-то специальными узкоцеховыми соображениями, но запеленутыми в публицистические трюизмы. Одна передача, например, была целиком посвящена проблеме «очередной режиссуры» — то есть тому, разрешают ли главные режиссеры ставить спектакли в своем театре еще кому-нибудь, кроме себя.

Не будь я театроведом, ни в жизнь бы не стала подобное смотреть. Какая мне разница, кто поставил? Пусть бы и сам главный сто лет подряд делал весь репертуар от начала до конца — ежели он в силе, ежели у него это выходит хорошо. А коли нехорошо, то разговоры об очередной режиссуре носят ярко выраженный праздный характер.

Не дают наши театры возможности развернуть какую-либо цепь суждений общеинтересных и общезначимых. Часто слово о театре мелко, пленно, по привычке оно все оглядывается, всё запинается.

Возьмем диалог журналиста А. Андреевой и критика Е. Марковой «На Малой сцене» («Ленинградский рабочий», 20 января). Он посвящен новым театрам, театрам-студиям, участвовавшим в конце 1988 года в смотре-фестивале. Заканчивается диалог такими словами журналиста: «Хорошо уже то, что для фестиваля были предоставлены малые сцены АБДТ и Театра имени Ленсовета. То есть ведущие театральные силы города как-то поддерживают студийное движение, во всяком случае, проявляют к нему интерес». Всё тут верно, соответствует принятым «расценкам». Но я вот думаю: так куда ведут нас ведущие силы города? Что это силы, не возражаю, и что ведущие — тоже, но куда? Ведь будучи

человеком ведомым, не могу же я этот вопрос себе не задавать.

О новых театрах-студиях журналист и критик беседуют с радующей душу степенью откровенности: это плохо, то скучно. Даже мелькает надежда — неужто вернется в лексикон театральной критики старое доброе выражение «полный провал». Но и тут хочется, например, услышать от них, определивших словом «скучно» свои впечатления от группы А. Адашинского и других, — а какой эпитет подобрали бы они к спектаклю АБДТ (ведущей театральной силы города) «На дне»?

В том и суть, что вопрос о новых театрах можно выделить из клубка других вопросов только с усилием. На деле все увязано крепко в единый клубок — качество театрального образования и система управления, уровень репертуара и запросы зрительного зала, способности существования актера и методы теакритики...

На так важно, где будут высказаны новые крупные сценические идеи — в рамках сложившегося театрального организма или в только что возникшем коллективе. Выскажет их главный режиссер или очередной. Молодые актеры их осуществят или зрелых лет. Речь идет о принципиальной возможности появления этих идей.

Вероятно, к числу коренных и непрременных свойств русской мысли стоит отнести гиперкритицизм. В любой точке нашей истории отрицается столь многое и столь многими (в том числе и в сфере рассуждений об искусстве театра), что диву даешься, как же все-таки успевают встать на ноги и сколько-нибудь оформиться все то, что затем отрицается. Конечно, можно сослаться на известный закон — за всяким отрицанием последует его отрицание, и все нормально...

Да, всякое новое явление в искусстве чему-то наследует, а что-то отри-



Татьяна Москвина

цает, самоопределяется путем этого отрицания — вплоть до вышеупомянутого гиперкритицизма.

Объяснить, что такое «я», возможно, называя все, что «не-я», все, от чего данное явление спешит отмежеваться. Для чего же тогда и новое, если годится старое?

Однако то, что отрицалось новыми явлениями в театре долгое время, было по-своему значительно, мощно и плодотворно. Мейерхольд отрицал Станиславского, а не Корша, поскольку у Корша никаких особых сценических идей не было. Таиров отрицал Мейерхольда, а не Евтихия Карпова по той же самой причине. Это и сообщало всем отрицаниям и живость, и силу; это двигало искусство, ибо мысль борется с мыслью, с пустотой мысль бороться не может, — «из ничего и выйдет ничего», как тонко подметил король Лир.

Сцена из спектакля АБДТ «На дне».  
Фото Л. Кудиновой

Нынче, созерцая карту русской культуры, на которой театральный Ленинград обозначен едва заметной точкой (да и та грозит исчезнуть), задаюсь вопросом: так что отрицать будем? Есть ли театральная эстетика настолько твердая и определенная, чтобы стать необходимой почвой для отталкивания и отторжения? За исключением Малого драматического театра, о котором речь впереди, и других, крайне мало-численных и скромных попыток создания такой эстетики, театральный Ленинград представляет собой вполне однородную массу.

Последние десять лет шел активный процесс размывания всяческого своеобразия, утраты всех особенностей, пусть даже маленьких, что привело к феноменальному итогу: границы театров, определенные какой-то общностью, — идейной ли, формальной ли, собственным почерком с характерными помарками, собственными стиливы-

79



ми особенностями — разомкнулись... Этому процессу мы ныне обязаны «великим переселением народов» — странствиями актеров из никуда в никуда. Актера, ушедшего из Театра комедии, мы встречаем в Театре имени Ленинского комсомола, а потом, не исключено, можем встретить на сценах Театра имени Пушкина, Театра имени Комиссаржевской и других, — и он с легкостью впишется в новые сценические условия, потому что они довольно безразличны к любому своеобразию.

Вернемся на десять лет назад. В 1979 году я, тогда студентка, сочинила небольшую статью о своих видах на будущее ленинградских театров. Так, для души, без надежд на публикацию.

Предлагаю читателю отрывки из нее, статьи 1979 года с комментариями 1989 года.

Название: **«Неладно что-то в Датском королевстве...»**

1979.

Скоро начнется театральное возрождение Ленинграда. Если в конце семидесятых годов Институт театра, музыки и кинематографии в экзаменационной лихорадке раннего лета сделал верный выбор.

Вот что я разумею под театральным возрождением: приедут ко мне гости из других городов и спросят, что можно в театрах посмотреть. А я не стану бормотать, что, в общем-то, лучше им сходить в Эрмитаж и Филармонию. Напротив, поспешу назвать десятка два спектаклей и множество актеров, встреча с которыми равносильна по эстетическому воздействию симфонии Моцарта или картине Рембрандта. Откровенно завидую своей будущей роли восторженной пропагандистки. Сейчас я уныло задаю тревожные вопросы и убеждена, что основания для тревоги есть.

Хотя бы потому, что, например, поступившим в этом году на театроведческий факультет (это будущие критики, историки театра, редакторы, за-

ведующие репертуаром театров) — им нечего помнить. Они знают легенды-сказки о БДТ шестидесятых годов, о театре Акимова, о Николае Симонове, о молодом «Современнике» и Таганке, по книжкам — о Станиславском и Мейерхольде, по журналам — о Бруке и Барро. Ничего подобного они не видели. Нет критериев, нет мерила. А значит, можно искренне возвести рядовой и даже плохой спектакль в интересный, любопытный, своеобразный.

1989.

Нет, не то. Хотя бедность впечатлений, даруемых ленинградскими театрами, несомненна и за прошедшие годы стала еще непригляднее (один приличный спектакль в сезон — такая у нас арифметика!), мерило есть. Все-таки не в тридесятом царстве живем, и к нам приезжали, и мы ездили, и вряд ли кто не понимает, что «Серсо» А. Васильева — это одно, а «Любовь до гроба» в Театре имени Ленсовета — немножко другое. Хотя и есть добрая традиция судить о ленинградских спектаклях по домашнему счету — учитывая общественные заслуги автора пьесы, преклонный возраст главного режиссера или тяжелую судьбу очередного, маленькую зарплату актеров, а также то, что критика легка, искусство трудно — традиция эта идет на убыль. Почти все знают, что в искусстве есть единственный счет. Единственный, он же высший.

Ну и что?

Впрочем, идея статьи была в другом. Речь велась о судьбе поколения, обучавшегося тогда в театральном институте.

1979.

А с чем пришло новое поколение на факультет драматического искусства?

«В старину учили попросту, и, кто знает, может быть, кое в чем и правильной, чем теперь». Хочешь в театр, быть актером? Иди в балетную школу: прежде всего необходимо выправить артиста. Выйдет из тебя танцор — лично. А заметим, что к танцам нет



ЕВСЕЙ ЕВСЕЕВИЧ МОИСЕЕНКО  
(1916—1988)



Купание. Х., м., 1983.  
Собр. семьи художника.



**Женщина в красном. Х., м., 1980.  
Собр. семьи художника.**





Натюрморт с кувшином. Х., м., 1986.  
Собр. семьи художника.



**Мелодия. X., м., 1988.  
Собр. семьи художника.**



способностей, а клонит тебя к опере или драме — переведем на выучку к певцу или актеру. Не подойдет — возвращайся, играй пажей, а то бутафором или чиновником в контору». (К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.) Нынче род театра, которым хочешь заниматься, приходится выбирать с самого начала. Это предполагает самостоятельность и умение разбираться в себе — кто ты: актер драмы, музыкальной комедии, эстрады или детского театра. На самом деле, просто валит валом народ на все отделения, а уж принимающие выбирают подходящих, по их мнению.

Отбрали. Прошел азарт поступления в вуз, перед которым бледнеют все остальные азарты. Человек учится год, другой. Быт театрального института похож, в общем, на житье-бытье других вузов. Разве что изредка кто-нибудь устроит пляску в коридоре или запоет во все горло. Спокойно идут дни, и, смотря на людей, которых обучают особой, сценической речи, танцу, вокалу и таинственному «мастерству актера», — уже и не задаешься вопросом: а почему эти люди решили стать актерами? Профессия выбрана, судьба запланирована этим выбором.

Их судьба — будущее театра. Оно зависит от их таланта и трудолюбия.

Это же мое поколение. Я на него надеюсь и обязательно буду придираюсь.

1989.

Так что, «мое поколение», (романтический бред в стиле горделивых иллюзий Кости Кинчева, — мол, мое поколение, мы вместе, мы идем, мы поем) — многие люди стали чище, глядя на свои недостатки в вашем исполнении? Поговорили с людьми на их собственном языке? Много нашли любящих искусство в себе, а не себя в искусстве?

Все мои рассуждения 79 года основывались на абсолютно ложной предпосылке. Мне почему-то казалось, что те, кто учились тогда на актеров и режиссеров, впоследствии просто должны как-то повлиять на театральное лицо



Рок-концерт во Дворце молодежи  
Фото Ю. Щенникова.

города. Чтобы молодые, способные люди за столько лет работы — и ничего не смогли? Такое мне и в голову не приходило,

В новых условиях оказались те, кто вместе с Л. Додиним пришли в Малый драматический (С. Бехтерев, И. Иванов, П. Семак, Н. Акимова и другие), и курс И. Штокбанта, образовавший Театрбуфф. Остальные влились в существующие театральные организмы и без особого труда были ими «переварены». Я имею в виду, конечно, актеров своего поколения потому, что режиссеров «съели волки».

Кто из молодых актеров за эти годы прославился, кроме команды Малого драматического, существующей тоже далеко не идилично? «Хорошая девочка», «способный мальчик» — о многих можно было сказать так, и говорили, говорили, и год за годом шел, и все «хорошая девочка» и «способный маль-

чик», и ничего больше. Творческая немощь режиссуры, да и общая инерционная бессмыслица театральной жизни города быстро выбили из головы смутные мечты студенческой поры. Началась реальная борьба за существование...

82 Некоторые мои наблюдения 79 года оказались верными — те, что касались «милой простоты» и склонности к легкому и шутивому у тогдашних студентов. Именно в легком жанре питомцы Театрального снискали некоторую славу — И. Скляр (в своей эстрадной ипостаси); Е. Александров и другие из Театра-буфф; И. Броневицкая; М. Леонидов и Н. Фоменко из «Секрета» — вся эта стилистика лирико-комической болтовни и инфантильных песенок, все это в нашей кузнице ковалось и в наших парниках вызревало. Решительно ничего худого в том не вижу, пусть цветут все цветы, но горько думать, что увядающей органикой шуточки и трюка исчерпывается духовный опыт целой когорты людей, призванной что-то сказать людям существовавшее, основное.

Могло ли быть иначе? Я сказала бы «нет», если бы перед глазами не было слишком дразнящего примера. Хорошо понимаю, отчего иной раз с таким раздражением говорят о нем деятели театра.

Если взять замкнутую ситуацию города, то ленинградский рок победил ленинградские театры в честной борьбе. Я имею в виду чисто театральный смысл рок-концерта, на него и обращаю внимание, а за музыкой, признаюсь, хожу по-прежнему к Баху и Шостаковичу.

У тех молодых людей, что нынче собирают стадионы, не было ничего — ни денег, ни помещений, ни разрешения творить. Ничего, кроме пороха в порохницах. Ничего, кроме таланта!

Добро бы Кинчева («Алиса»), Борзыкина («Телевизор»), Цоя («Кино») или Гаркушу («Аукционный»), например, не приняли в театральный институт. Можно было бы погоревать о несовершенстве отбора, да к тому же наши звезды, по счастью, прямо-таки во-

пиюще нестандартны. Но они туда и не собирались. И творят, сами себе драматурги и режиссеры, не зная никаких законов сцены — учатся им то интуитивно, то используя богатый опыт зарубежья, и ведут себя грамотнее многих профессиональных актеров — по части заразительности, остроты формы, чувства пространства, точности ритмов... Что-то есть в некоторых наших рок-артистах, кстати, от странствующих русских трагиков, с их взрывным темпераментом, тираноборческим репертуаром и культом вдохновения. Во всяком случае, они раскрепощены и свободны, что пленяет их зрителя; спасибо им — они удовлетворили потребность молодежи в зрелище, которую не мог удовлетворить театр.

Впрочем, это отдельная тема, добавлю, единственная. Ответ на вопрос «возможно ли иначе?» звучит так: стало быть, возможно. Совершив «жест отказа» от всего, что мешает творчеству. И — имея тот самый порох в порохницах, без которого вообще надо менять профессию.

Какой мощный механизм «переваривания» талантов создан в театральном Ленинграде! Создан — и так утоплен в тумане, что и не видны его составные части. Зато результат виден превосходно.

О крупных сценических идеях уже и неловко вспоминать перед лицом грозного явления — утраты основных, непреложных свойств сцены.

Таким свойством для актера, наверное, является заразительность, сила воздействия. Без этого все бессмысленно — остросовременность драматургии, новизна сценических форм, чудеса сценографии. Заразительность — природная основа таланта, но ее отсутствие в роли не доказывает еще бездарности актера. Эдак пришлось бы признать массу актеров неталантливими, что абсолютно несправедливо. Заразительность — основа, но эта основа может действовать, а может бездействовать, не работать.

Как расположить к действию живую творческую природу актера — об этом писали практики, и гениальные. Могут



**Антракт. Актеры Малого драматического театра.  
Фото. Л. Кудиновой**

сказать одно — беда, когда она молчит. Тогда ни актер, ни зритель не будут счастливы своим совместным проживанием спектакля. Более того, сколько бы голых женщин ни появилось на сцене, как громко ни читали бы со сцены тексты Булгакова, Набокова, Пастернака, Солженицына и др., и даже будь они сопровождаемы песнями Галича и Высоцкого — тот, кто испытал силу подлинной актерской заразительности, не может все вышеперечисленное воспринимать всерьез.

Театр — откликается ли он на официальную юбилейную дату или, наоборот, торопится как можно скорее вынести на сцену запрещенное прежде, — все равно остается наружным театром, ориентированным на внешность и поверхность. Театру надо обратиться внутрь себя и заново открыть собственные законы.

Ситуация театрального кризиса была проанализирована в статье Ю. Бар-

боя и Б. Фирсова «В ожидании шедевров» («Советская культура», 10 января). Это серьезное произведение вдумчивых людей, назвавших поименно многие беды сценического искусства. Авторы считают: «человек театра, актер в первую очередь, обладает сознанием человека, постепенно, но неуклонно отчуждаемого сперва от высоких, общественно-эстетических, художественно-творческих, а затем уже и от «низких», производственно-бытовых сторон его собственной жизни. Он еще творит — но вопреки собственным представлениям о том, что есть творчество. Он производит — но производит то, чего не желает производить».

Одним из виновников падения театра авторы называют публику. Она, по их мнению, «реальный тормоз в развитии театра». «Значительная ее часть, как оказалось, еще не успела «пересмеяться», другая не почувствовалась, глядя сентиментальные мелодрамы, а третья (театру, кажется, близкая и традиционно престижная) понуждает

театр гнаться за журналом и даже за газетой, то есть заталкивает театральное искусство в публицистический типик». Предложен и термин, по-моему, неплохой: «нехудожественное давление зала».

84 Нет, не могу согласиться — не с самой идеей давления зала, оно есть — но даже на руинах всех наших театров скажу: публика не виновата. Самые разные люди сидели в залах на протяжении жизни русского театра. Не все они были образованны и не все разбирались в тонкостях сценического искусства. Какой-нибудь купец или прикащик, пришедший в середине прошлого века в Малый театр или Александринку, имел об искусстве понятия, думаю, еще более смутные, чем любой из теперешних жителей города. Но театр побеждал его, приучал к себе, делался нужным ему. Ведь язык его, театра, может быть сложным, а может быть и очень простым, оставаясь притом именно языком театра.

Любое сколько-нибудь приличное зрелище посещается и поддерживается. Не было такого, чтобы театр творил высокохудожественное «нечто», а зритель не понял, не пошел и «нечто» сгнило. Зритель поймет — вы только сделайте!

В городе существует колоссальный запас прекрасной, образованной, восприимчивой публики — если она не ходит в какой-то театр, значит, он ее от этого отучил.

Если в зале сидит публика случайная и праздная, равнодушная к зрелищу, которое смотрит, — зрелище этого заслуживает. Действительно, по такой канве — да не вышивать узоры! И вышивают. Но ведь и эту публику можно приучить к настоящему театру! И даже быстро — был бы театр.

Идея ответственности публики, сама по себе верная, немислима без ответственности театра. По-моему, куда большей.

Если театр задумает вернуть к себе зрителя, он вернется к своему первоэлементу, к актеру, и неминуемо, по моему убеждению, займется его освобождением. Только освобождение ак-

тера вернет ему заразительность и приучит публику к языку сцены.

Освобождение актера вовсе не означает, что он, без всякой режиссуры, останется на сцене наедине с текстом и залом. Это и есть плен, неволя, и этого-то мы видим предостаточно. На разных сценах я видела, как актер измучен, скован, как ему плохо — как ему разнообразно плохо, — и никаких признаков свободного полета, счастья свободного творчества.

Читатель, наверное, уже заметил, что я веду речь «в общем и целом», и все-таки назову несколько очень разных примеров несвободного существования актеров.

...Что-то похожее на отчаяние овладело мною во время просмотра спектакля «На дне» в АБДТ. Нет, не монументальная архаичность его облика, не живописные лохмотья одежд, точно сошедшие с фотографий раннего МХТ, не распевная декламация, не медлительность и неподвижность актеров огорчили — в конце концов, это можно счесть за стиль, такой вот «воинствующий традиционализм». Дело в том, что я не увидела в этом спектакле единой, скрепляющей и воодушевляющей идеи, ради которой люди собираются вместе и играют спектакль. Они и не были — вместе. Одни — совсем декоративные, целиком стилизованные под старый быт, другие — менее декоративные, более нервно-современные (В. Ивченко — Сатин и А. Фрейндлих — Настя), но бесконечно далекие друг от друга. Концертное исполнение пьесы Горького в гриме и костюмах, притом в этом концерте каждый актер подыгрывал давно сложившемуся представлению о себе. Скажем, зная В. Стржельчика, совсем не трудно представить его себе в роли Актера, зная С. Крючкову — вообразить, как она будет играть Василису и т. д. Получается ситуация как будто благополучная, вплоть до успокоительной драмы, сна без сновидений — зритель, желающий видеть увиденное, его и находит; актеры, не растревоженные новыми, рискованными задачами, тоже производят уже произведенное. Но эту мертвенную

тишину то и дело нарушает интонация внутреннего мучения, стон подавленной творческой природы других замечательных актеров, собранных в спектакле...

Трюизм, но все несчастья театра исходят от актера (в конечном итоге) и бьют по нему же. С какой стороны ни заходи в деле реформы театра — упреешься в человека на сцене.

А. Андреев, новый главный режиссер Театра юных зрителей, оказавшись в ситуации, бесспорно, весьма сложной, для своего дебюта выбрал не «Трех поросят», а пьесу Жана Жироду «Ундины». Грустная и изящная пьеса Жироду не лишена основного свойства всех французских интеллектуальных драм — веселой остроумной болтливости. Ловко, поэтично, красноречиво и остро говорят в этой пьесе все — от героини Ундины, воплощенной природы, до безмянных крестьян. Актерам, затрудняющимся сыграть простой, бытово правдоподобный характер, существовать в ней трудно, хотя от прямого провала они надежно застрахованы галльским красноречием Жироду и чудесами сценографии. Да, главный герой этого спектакля — его художник Э. Капелюш, создавший обаятельный, нарядный, сверкающий, таинственный мир, который живет сам по себе, постоянно меняясь, пленяя глаз.

На фоне этой отвлеченно-красочной, но безукоризненно художественной среды, полной собственного, странно-прекрасного и жутковатого смысла, актеры не знают, по каким законам им существовать: по законам тюзовской сказки, поэтизированной истории «про любовь»? Что делать с огромными, отполированными до невозможного блеска монологами, с их легкими ритмами, не имеющими никакого отношения к обыкновенной человеческой речи? Как сочетать иронию с грустью, драматическое напряжение с милыми шутками, рассыпанными по всей пьесе? Текст Жироду стоит перед актерами, как огромная гора из диких плодов и редкостных цветов, которые они только-только начинают есть и рассматривать, сами себе удивляясь. Текст суще-

ствует как-то отдельно от них, он им не принадлежит.

Роль Ундины, полюбившей и погубившей человека, играет А. Введенская. Роль эта такова, что вполне освоить ее могла бы, наверное, молодая Бабанова. Введенская очень способная актриса, она нервна, темпераментна, обладает множеством качеств того, что в старину именовали характерностью; но в ней нет ничего утонченно-надмирного, идеально-духовного... Конечно, можно было бы вовсе отрешиться от сказочного, фантастического происхождения и играть просто женщину, наделенную исключительным даром любви, искренности и самопожертвования. Но подобная трактовка шла бы вразрез со сценографией, дающей ощущение сверхъестественной стихии, тайны. В результате — постоянное нервное напряжение актрисы, повышенная экзальтация, доходящая до истерики.

В первых сценах рыцарь Ханс (Н. Иванов) простодушен, обаятелен, но дальше роль рассыпается на кусочки, эпизоды, реплики, и понять логику образа трудно. Иной раз Иванов как бы глядит на героя со стороны, рассказывая о его судьбе с собственным к нему отношением. Это могло бы скрепить роль, но не скрепило, потому что режиссер не установил единые законы существования актеров на сцене. Он выбрал умную, оригинальную пьесу, пригласил художника, способного творить чудеса, разработал многообразные и достаточно занимательные мизансцены. Одного не было найдено — логики сценического существования главных героев. А это, говоря известными словами и в шутку, разумеется, «вовсе не мелочь или такая мелочь, которая может иметь решающее значение»...

...Что ни говори, у Малого драматического есть главный режиссер, к тому же, обладающий основами творческого метода. После «Братьев и сестер» его можно было определить как «модернизированный Станиславский с элементами шок-натуры». Все задачи, которые ставил Лев Додин своим акте-

рам, были и творческими, и сложными, а результат убеждал: режиссер этот настолько значителен, что его стоило бы отрицать. То есть творческий спор с его эстетикой был бы продуктивен, ибо в таком случае спорить пришлось бы не с пустотой, а с интересной сценической определенностью. «Повелитель мух» У. Голдинга, «Звезды на утреннем небе» А. Галина и «Старик» Ю. Трифонова показывают, на мой взгляд, очевидные слабости додинской эстетики и додинских взаимоотношений с актерами. Его режиссерская воля не освобождает духовную сущность актера, а искажает, даже придавливает ее. Для сценических композиций ему нужны сильные эмоции, исходящие от актеров и заражающие зал. Эти эмоции не выращены органично, для этого в спектаклях нет условий. Актеры как будто насильственно исторгают их из себя; эти эмоции напоминают мне кровавые куски мяса, которые в «Повелителе мух» раздает на сцене озверевшему племени его вождь... Сознание актеров целиком поглощено тяжелой задачей постоянного извлечения из себя эмоций, притом далеко не радужных (гнев, страх, ненависть, раздражение, злоба, отчаяние и чаще всего — страдание); бессознательно они то и дело пытаются ускользнуть из этого плена.

«Повелитель мух» был ведь задуман, как можно догадаться, грандиозно: притча о человечестве, демонстрирующая чудовищный процесс зарождения, укрепления, разрастания и, наконец, всепоглощающую пульсацию зла. Но актеры вскоре внутренне «сбежали» из спектакля, превратившегося в приключенческую историю о неурядицах в одной молодежной компании, разыгрываемую к тому же в бодром механическом темпе, поразительном для сложно-ритмического почерка Додина.

«Звезды на утреннем небе» (Додин — руководитель постановки), этот шок-парад явз социализма, местами напоминает концерт по заявкам работников легкой промышленности. Актрисы то жирно обозначают типические черты обитателей социальной помойки, то

воспевают страдальческую женскую долю: типические «эстрадные» вульгаризмы чередуются с потоками слез, ручьями крови и экстазами нервнопсихических перенапряжений. По идее тут должен был образоваться особенный, трагикомический способ существования актеров, проработанный до мельчайших стилистических нюансов (это же камерная пьеса). А получилась, по-моему, смесь вульгарного комизма и сентиментальной жестокости, смесь, похожая на дешевый одеколон, ошеломляюще действующая на многих зрителей.

Додин будто потерял часть внимания к свойствам актеров. Кажется, он торопит их, подгоняя под нужный ему результат, заставляет работать «машинку эмоций» — и у самых одаренных актеров труппы она работает. Но малоопытные студенты, сыгравшие в спектакле «Старик», обнаружили въявь, как ков конец этого пути: они не смогли в большинстве своем наполнить чувственными бурями и эмоциональными вихрями режиссерский чертеж, и этот чертеж остался в голом одиночестве, скудный и бессильный сам по себе что-либо выразить.

Я видела все спектакли, поставленные Додиним в Ленинграде, и не могу согласиться с концепцией его судьбы как торжественного марша от победы к победе. Говорю так с подлинным сочувствием к режиссеру и театру. Ведь одна из первых постановок Додина — «Свои люди — сочтемся» А. Островского в ТЮЗе, — это был праздник свободного и счастливого существования актеров. Столько умного веселья и острой печали было в удивительном актерском дуэте Ирины Соколовой и Рэма Лебедева (чета Большовых), сколько мне не привелось увидеть потом никогда в интерпретациях Островского. А теперь я не вижу в спектаклях Додина такого понимания актера, такого бережного и любовного к нему отношения...

Пусть не прочтутся мои заметки как обвинение режиссуре: режиссура ведь не только причина, но и следствие. Следствие различных трагических про-

цессов театральной, культурной, общественной жизни. Перерождение творческой воли произошло повсеместно, затронуло природу всякого искусства, всякого творчества. «Нехудожественное давление зала» — это, в сущности, разновидность нехудожественного давления времени.

Однако время создается и воспроизводится всеми и сообща. Слишком часто человек испытывает давление того, что сам же и произвел, в чем сам же и участвовал. Странно, но факт: каждое утро все дружно воспроизводят то, что было вчера, что так мучило и угнетало. Всем, кто кровно заинтересован в расцвете нашего театра, стоило бы подумать о невоспроизведении в дальнейшем многих его структурных элементов.

Кое-что может даваться без особого труда. Например: если молодые режиссеры не станут искать льстивых речей (худший вид наркомании), то в дальнейшем не придется и отвыкать от них...

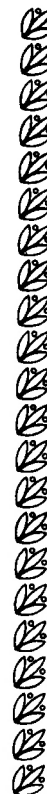
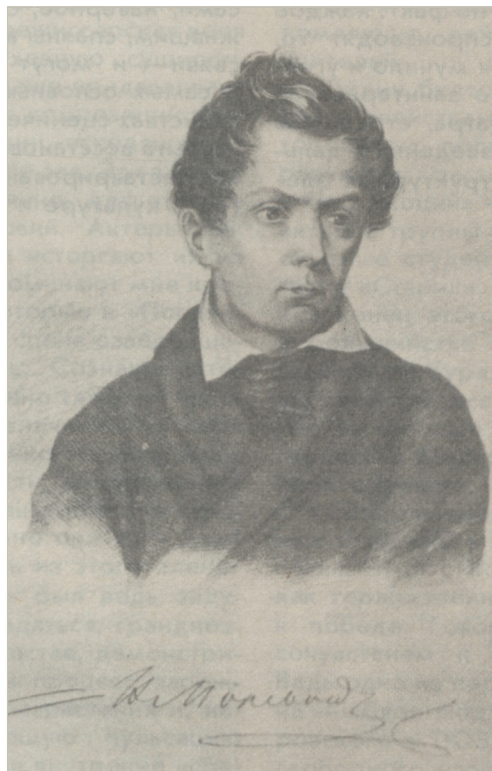
Да, к этому велось: отрицать у нас, в театральном Ленинграде, почти что и нечего. Потому и судьба новых театральных начинаний, по моему мнению, изначально драматична. Они крепко-накрепко спаяны с тем, что сами, наверное, считают старым и отжившим, спаяны в силу закона взаимосвязи — и могут не понимать этого. В самых основных, в самых коренных свойствах сценическое искусство должно быть восстановлено, воссоздано, даже реставрировано, как и многое другое в культуре и жизни.



# ЗАДУШЕННЫЙ ТАЛАНТ

88

## *Письмо Николаю Алексеевичу Полевому*



**Николай Алексеевич Полевой**

Милостивый государь Николай Алексеевич!

Почему я пишу Вам это письмо?

Нас с Вами, вопреки непреодолимой пропасти полуторавекового минувшего времени, сблизила женщина по имени Варвара Николаевна Асенкова. Погружаясь в атмосферу этой близости, я обнаружил, что мы с Вами, как это ни странно, кое в чем похожи. Нет, мне не пришлось пройти подобного Вашему драматического пути сверху – вниз, от вершин известности – на самое дно жизни. У меня нет ни особой известности, ни тех бед, какие привели бы к нищете и безысходности. Но есть иная общность: свойственное многим лю-

дям стремление к справедливости, постоянная недостаточность способов ее достижения, утрата оптимизма и веры в будущее, все более для меня короткое... И все же главная наша общность — Варвара Николаевна. Именно поэтому пишу я Вам. Именно поэтому и становитесь Вы одним из главных персонажей моего повествования.

Многих из нас, и Вас, конечно, тоже нередко, особенно на склоне жизни, посещала горькая мысль, что после смерти мы будем всеми забыты. Жизнь всегда торжествует дарованную ей победу. И даже дети наши, недолго оплакав нас, без уныния возвращаются к своей жизни, своим заботам и своим детям. Так устроен мир. И нет смысла обсуждать «правильность» или «неправильность» такого устройства. Невозможно, чтобы люди постоянно горевали об ушедших. Ни одна семья не смогла бы тогда существовать естественной жизнью: работать, любить, смеяться, читать и писать книги, проникать в тайны природы, сочинять стихи. Все это понимали и Вы. Увлечаясь историей, Вы в какой-то мере были философом.



Юрий Алянский

89

Прославили Вас главным образом три начинания: знаменитый журнал «Московский телеграф», созданный Вами и погубленный правительством, перевод «Гамлета», несомненно лучший в минувшем столетии, и серьезный многотомный труд «История русского народа». И журнал, и «История» навлекли на Вас безудержные гонения. Журнал раздражал просвещенностью редактора и авторов, стремлением просвещать читателей — к чему это чиновным невеждам? А исторический труд выглядел крамолой: он звучал противопоставлением «Истории государства Российского» Карамзина. Двенадцать ее томов признали тогда в России каноническими, хрестоматийными.

Трудом Карамзина дозволялось только восхищаться. Критиковать же его решительно запрещалось. Карамзин превратился в полубога. «И горе дерзкому, — писал один из современников, — который бы осмелился поставить свой алтарь подле божества».

Таким «дерзким» оказались Вы. Будучи человеком совсем иного сословия, нежели Карамзин, — Вас часто пытались задеть тем, что происходили Вы из купеческой семьи, — Вы и на поприще отечественной истории заняли иные позиции. Вы заметили, что главными действующими лицами «Истории» Карамзина, особенно первых ее томов, были государи. Может быть, поэтому Вы и назвали свой труд «История русского народа». (Интересно, что в «Толковом словаре» Владимира Даля, изданном значительно позднее описываемых событий, еще отсутствует слово «государство»; это понятие трактуется лишь как одно из производных понятия «государь»; Карамзин именно так и понимал дело).

Однако имелось в многотомном труде Карамзина и немало положительных сторон — ну хотя бы обширный свод фактологического материала. Не рискуя уже Вас огорчить, скажу, что в мое время его «История» переживает второе рождение, к ней вернулись, ее издают заново. Общественный интерес к ней снова велик. Один из наших журналов, вновь перепечатывая Карамзина, обеспечил себе с его помощью подписчиков на целых два года: голь на выдумки хитра... А Ваш исторический труд, пусть и не бесспорный, пока еще мало известен читателям.

Среди тех литераторов, кто резко критиковал Ваше историческое исследование — разумеется, в пользу Карамзина — был и Пушкин, а к каждому его слову мы привыкли относиться с безоговорочным доверием (впрочем, неодобрение поэта относилось, главным образом, к первому тому Вашего труда). Кстати сказать, отно-

шение Пушкина не было однозначным и к Карамзину. Помните его знаменитую эпиграмму:

В его «Истории» изящность, простота  
Доказывают нам, без всякого пристрастья,  
Необходимость самовластья  
И прелести кнута.

90 Эти споры уже отшумели. Но есть у великого поэта в статье об «Истории русского народа» постскрипtum, который и сейчас звучит — как многое у Пушкина — поразительно современно. Дело в том, что и наша журнальная полемика конца двадцатого века резко обострилась. В некоторых журналах «критика» противников носит нередко характер безудержной брани. Поэтому и вспомнил я этот постскрипtum к пушкинским статьям, где работа Ваша, повторяю, подвергается серьезной, резкой и, наверное, обоснованной критике. Вот он:

«Сказав откровенно наш образ мыслей насчет «Истории русского народа», не можем умолчать о критиках, которым она подала повод. В журнале, издаваемом ученым, известным профессором, напечатана статья, в коей брань доведена до иступления; более чем в 30 страницах грубых насмешек и ругательства нет ни одного дельного обвинения, ни одного поучительного показания, кроме ссылки на мнение самого издателя... Ужели так трудно нашей братье критикам сохранить хладнокровие? Как не вспомнить, по крайней мере, совета старинной сказки:

То же бы ты слово  
Да не так бы молвил».

Не буду вдаваться в подробности той яростной полемики вокруг трудов по отечественной истории, из которой Вы вышли с поражением. Оно видно и во впечатляющих жизненных финалах — Карамзина и Вашего. Когда весной 1826 года великий придворный историограф заболел, врачи посоветовали ему отправиться для лечения в южную Францию и Италию (врачи всегда посылали своих пациентов за границу, когда не знали, как их лечить; так они поступят и с Асенковой). И тогда император Николай I предоставил Карамзину для этой поездки... фрегат. Только смерть помешала придворному историографу отправиться в приятное путешествие — она увлекла его в иной, безвозвратный путь.

Когда оканчивали свой земной путь в нищете и страданиях Вы, — Бенкендорф на Ваши отчаянные призывы о помощи прислал Вам... 5 рублей. Личный фрегат — и 5 рублей — это, как говаривал известный Вам Скалозуб, «дистанции огромного размера».

В дни Вашего расцвета — он был всем хорош, кроме одного: Вы жили тогда в Москве и еще не существовало в Вашей жизни Вареньки Асенковой, — Вы были, по выражению Белинского, бойцом, которого воодушевляла мысль «о необходимости умственного движения, о необходимости следовать за успехами, идти вперед, избегая неподвижности и застоя...» Ваш «Московский телеграф» звал к образованности и стремился давать ее. Вы пропагандировали великую мировую культуру. «Телеграф» стал энциклопедическим изданием. Поэтому и вызвал он такую ненависть полуграмотных Ваших противников. Вас называли «космополитом». Это словечко снова выпорхнуло на газетные и журнальные страницы, чтобы и через сто лет после Вашей смерти проверенным способом клеймить неугодных литераторов и журналистов. Вас пытались удушить доносами, сочинители которых присваивали себе единоличное право на патриотизм. Такое случается и в другие времена: история развивается по спирали.

Вы не читали этих доносов? Вам их не показывали? Разумеется. Зато я их читал через полтора столетия. Рукописи ведь не горят. Доносы — тоже. Могу привести один из них:

«В «Московском телеграфе» беспрестанно помещаются статьи, запрещенные с.-петербургскою цензурою, и разборы иностранных книг, запрещенных в России. В нынешнем году помещались там письма А. Тургенева из Дрездена, где явно обнаружено сожаление о погибших друзьях и прошедших золотых временах. Вообще дух сего журнала есть оппозиция, и все, что запрещается в Петербурге говорить о независимых областях Америки и ее героях, с восторгом помещается в «Московском телеграфе»...»

Вы догадались, кто автор этого взятого наудачу подметного письма?.. Конечно, Булгарин.

91



Варвара Николаевна Асенкова  
К акварели В. И. Гау

Мало кто знает, что именно Вы — автор крылатого выражения «квасной патриотизм» (Вам и тут не повезло: авторство этого выражения нередко приписывают Вашему приятелю П. Вяземскому). В эту формулу Вы вкладывали реакционный национализм и воинствующий шовинизм Уварова, Бенкендорфа, Булгарина, Греча, их «горделивое полуневежество». Увы, Вам не удалось победить эти злобные силы. Они живучи — всякая низко организованная система в природе долговечнее высокоорганизованной! И в человеческом обществе эти силы объединяются куда энергичнее и организованнее людей порядочных. Проживи Вы еще полтора года, Вам было бы с кем продолжить спор.

Главным Вашим врагом стал Уваров. Говорят, смерть примиряет человека с его врагами. Чушь! Мы всегда будем помнить тех, кто творил зло, беззакония, преступления против человека и человечности. И передавать эту память новым поколениям. А Уваров после Аракчеева олицетворял в России самые темные силы. И, как видите, не утонул в Лете. Утешение здесь возможно, если Вы могли бы его принять, лишь одно: иметь такого личного врага — почетно. Потому что Уваров был врагом всей просвещенной России. А Вас удостоил особым вниманием как человека «опасного». В эту категорию он зачислял прежде всего журналистов. Одно это обстоятельство возвышает Вас. Уваров долго точил зуб на «Московский телеграф». Чтобы в конце концов уничтожить его, министр просвещения стремился подвести под задуманную

92 казнь идеологический помост.

И вот что примечательно. Даже Вы, серьезно занимаясь историей, вряд ли могли себе представить движение ее по спирали. История повторяется — то пародируя, то еще сильнее драматизируя свои повороты. Эта то веселая, то чаще жестокая игра в повторения стоила людям многих десятилетий тиранического бесправия, угнетения, лишения самого высокого дара жизни — свободы. А иногда — и самой жизни.

В мое время, представьте себе, появился свой Уваров! Ему, кстати сказать, тоже удалось закрыть журнал, да не один, а целых два, заткнуть рот талантливейшим моим современникам-писателям. Его фамилия — Жданов — ничего Вам не скажет. К старинному дворянскому роду Ждановых, которые стали родоначальниками еще более известных родов Арсеньевых и Ртищевых, наш, к сожалению, не имел никакого отношения. Может быть, имей отношение — оказался бы поблагоднее.

Итак, вот что писал, к примеру, «Ваш» Уваров:

«С давнего времени разделял я со многими благомыслящими неприятное впечатление, производимое дерзкими, хотя отдельными усилиями журналистов... выступать за пределы благопристойности, вкуса, языка...»

А вот речь «нашего»:

«Уровень требований и вкусов нашего народа поднялся очень высоко, и тот, кто не хочет или не способен подняться до этого уровня, будет оставлен позади».

«Ваш» Уваров:

«Вникнув ближе в сей предмет, усмотрел я, что влияние журналов на публику, особенно на университетскую молодежь, не безвредно... Разврат нравов приурочивается развратом вкуса...»

«Наш» Уваров:

«В журналах, как и в любом деле, нетерпимы беспорядок и анархия... Нечего и говорить, что подобные настроения или проповедь подобных настроений может оказывать только отрицательное влияние на нашу молодежь, может отравить ее сознание гнилым духом безыдейности, аполитичности, уныния...»

«Ваш» Уваров:

«Борьба с журналистами сего рода неровная; их крик берет верх над простым рассудком. Неопытный читатель блуждает во тьме и мало-помалу свыкается с площадным духом и с грубыми формами противников, равно недостойных уважения... В нынешнем положении вещей и умов нельзя не умножать, где только можно, число «умственных плотин»...»

«Наш» Уваров:

«Можно ли дойти до более низкой степени морального и политического падения и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное пакостничество и непотребство?»

Вам не кажется, Николай Алексеевич, что все эти охранительные высказывания вовсе не разделены более чем сотней лет, эпохами войн и революций, полнейшей переменой государственного строя?

Наших Уваровых вообще объединяет одна черта: патологическая ненависть к журналам и газетам, вообще к печатному слову. Но были и различия. «Ваш»-то хоть был образованным человеком, жил в Европе, поднаторел там, общался с такими выдающимися людьми, как Гумбольдт и Гете. А «наш»... «наш» оказался универсалом — специалистом в любой сфере человеческой деятельности. Он считался специалистом по сельскому хозяйству — потому что не раз видел вспаханное или зреющее поле из окна своего автомобиля. Считался специалистом по тяжелой промышленности — потому что не раз бывал на экскурсиях в сопровождении почтительной свиты на разных заводах, где ковали что-то железное. Считался специалистом в области музыкального искусства — потому что одно время увлекался домашним музицированием на фортепиано и взрастил в себе лютую зависть к профессионалам. Считался специалистом по литературе — потому что смолоду овладел грамотой. Считался специалистом по изобразительному искусству — потому что, разглядывая репродукции картин в иллюстрированных журналах, всегда решительно что-нибудь отвергал...

Что касается журналов, то наши с Вами времена перекликаются даже их названиями. При Вас Пушкин основал один из лучших журналов России — «Современник». Позднее его редактировал и направлял Некрасов. В мое время издается журнал с похожим названием. Но, боже мой, какая, однако, разница между Вашим «Современником» и «Нашим современником»! Ваш — растил молодых писателей, таких, например, как Лев Толстой. А наш... да что там говорить! Эти имена не стоят упоминаний в моем к Вам письме.

...Уварову нужен был только повод, чтобы убедить царя запретить «Московский телеграф». Вы такой повод вскоре предоставили: отрицательно отозвались на его страницах о постановке на сцене Александринского верноподданнического театра ультраверноподданнической пьесы Нестора Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Похоже, что эта слабая драматическая поделка осталась в истории театра главным образом в связи с тем, что стала причиной запрещения лучшего в то время журнала. Впрочем, Уваров все равно нашел бы повод «укоротить» Вас. Он говорил: «Вы не знаете Полевого: если он напишет «Отче наш», то и это будет возмутительно!»

И Уваров, разумеется, добился своего.

Еще живя в Москве, Вы решили перевести шекспировского «Гамлета». Его в девятнадцатом столетии уже переводили. Но Вам захотелось сделать свой перевод, как Вы поначалу говорили — «для отдыха». Вы не стремились к буквальной передаче слов и выражений Шекспира. Зато вольно или невольно выразили в переводе свое время, самого себя. Некоторые выражения — не шекспировские, а Ваши — стали крылатыми: «Башмаков еще не износила»; «О, женщины, ничтожество вам имя»; «Как сорок тысяч братьев»; «Что мне Гекуба?»; «За человека страшно!». Это последнее выражение особенно характеризовало Ваше умонастроение тех лет. С того времени — с 1837 года — когда Ваш перевод впервые зазвучал со сцен Москвы, а потом и Петербурга, его будут многократно использовать в театре и печатать до самого конца столетия.

Историки литературы и русской журналистики часто делят Вашу жизнь на две части — до закрытия «Московского телеграфа» и после этого трагического для Вас дня. Они пишут: Вас сломила эта трагедия. Вы стали другим, предали свои идеалы, чтобы заработать на кусок хлеба в самом прямом смысле слова. Примирились с правительством. Простили своим гонителям.

Все это, к нашему огорчению, так. Но кто бросит в Вас камень? У кого есть такое право?

Когда «Московский телеграф» запретили, Вас привезли в столицу в жандармской тележке — прямо в кабинет к Дубельту. Потом арестовали. А в конце 1837 года

(Продолжение на с. 102)



# Премьера



## БУДУЩЕЕ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА

24 ЯНВАРЯ 1989 года в Доме научно-технической пропаганды состоялось первое научное мероприятие Ленинградской организации Союза дизайнеров СССР. Она образовалась недавно — учредительная конференция прошла 26 декабря 1987 года, — но уже активно включилась в решение наиболее актуальных проблем города.

Темой круглого стола стал Невский проспект, как центральная магистраль, исторический центр Ленинграда. На семинаре присутствовали руководители Ленинградского отделения Союза дизайнеров, представители архитектурно-планировочных организаций, художники, писатели, искусствоведы, социологи, общественные деятели.

«Мы — ленинградские дизайнеры, — сформулировал позицию председатель Ленинградского отделения Союза дизайнеров В. М. Трофимов, — обеспокоены нарастанием конфликтов в городском окружении и хотим найти возможность внести свой профессиональный вклад в создание функционально, культурно и художественно полноценной среды города».

Участники совещания пришли к выводу о необходимости образования комиссии по Невскому проспекту. Устроить День Невского проспекта как своеобразный фестиваль искусств. Открыть лицевой счет Невского проспекта, формировать общественное мнение по этому вопросу, используя для этого средства массовой информации. И, конечно, выработать конкретный проект реконструкции Невского, отвечающий на так волнующий ленинградцев вопрос — что же такое Невский? «Музей под открытым небом?», «заповедник архитектуры?», «деловой центр?», «торговый центр?», «эталон норм культуры?», «центр досуга?»

Эта бронзовая статуэтка, изображающая Лоуренса Оливье в роли короля Генриха V из одноименной хроники В. Шекспира, является почетным призом, врученным главному режиссеру Малого драматического театра Л. А. Додину за выдающиеся достижения в театральном искусстве. Такой же приз за достижения в области танца был вручен артистам балета Кировского театра

В. Яковлева



## ДОКУМЕНТАЛИСТ — ФИГУРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

**П**ожалуй, наиболее ярким событием культурной жизни нашего города можно назвать Первый международный фестиваль неигрового кино, под флагом которого прошел фактически январь. Дни подготовки сменялись днями насыщенной программы, конференций, встреч. Первые впечатления пускали ростки серьезных размышлений о путях неигрового кино сегодня.

Мы еще возвратимся к проблеме неигрового кино как такового, а пока предоставляем слово молодому кинокритику Михаилу Брашинскому.

— В чем, на ваш взгляд, основной смысл этого фестиваля для нас, хозяев?

— Основной процесс в культуре сегодня, который только начался, но который необходимо должен произойти, заключается в том, чтобы изолированную насильно в течение многих десятилетий советскую культуру включить в общемировой культурный процесс. Ибо в течение тех десятилетий, которые советская культура была выключена из этого процесса, мировая культура развивалась как здоровый нормально растущий организм, проходила все те этапы, многие из которых советская культура пройти не смогла. Естественно, что прежде всего, как и у человека, поскольку культура — живой организм, это отражается на здоровье. Наша культура и сейчас нездорова.

— Какое место занимает неигровое кино в сегодняшнем искусстве, культуре?

— Мы имеем дело с абсолютно странным, непонятным материком в искусстве, прежде всего материком, который лежит на стыке разных,

**В**ысшая награда  
Первого  
международного  
фестиваля  
неигрового кино  
в Ленинграде  
вручена  
авторам фильма  
«Встречный иск»,  
созданного  
на Ленинградской  
студии  
документальных  
фильмов.

Фото  
А. Николаева



странных, несоединимых полей и пространств. С одной стороны, мы имеем дело с искусством, судя по тем поразительно художественным в высшем смысле этого слова лентам, с которыми можно было познакомиться на фестивале среди множества разных; с другой стороны, мы имеем дело с документом, который по своему определению с искусством ничего общего иметь не может. Документ — это то, с чего можно снять копию в нотариальной конторе.

— Социальная окрашенность неигрового кино — обязательное условие?

— Это, я думаю, проблема в большей степени уже сугубо наша. Нашего общества сегодня. В процессе перестройки происходят очень естественные, вероятно, но и опасные aberrации, когда многие темы, проблемы, которые наболели, выдаются собственно за искусство. Для документального кино характерно, что бывает достаточно актуальной, острой темы, чтобы постановщик считал себя художником.

— Ну, а каковы же критерии, определяющие победителя?

— Такой фестиваль, который является на самом деле своего рода международным форумом, прежде всего дает не победителя, а пытается как раз определить критерии, ту шкалу, по которой мы можем отсчитывать, что является искусством, а что не является искусством в этой области.

— Какая же главная проблема, которую поставил, на ваш взгляд, фестиваль?

— Нужно прежде всего выяснить природу художественной образности неигрового кино. Это кардинальный вопрос, к которому должны сходиться все лучи размышлений о неигровом кино. Он, на мой взгляд, на фестивале так и не был задан.

— Ну, а можно говорить, исходя из этого фестиваля, о каких-то общих тенденциях неигрового кино сегодня?

— Я бы за это не взялся. Мы еще недостаточ-

но раскрепощены и достаточно изолированы, чтобы иметь реальные представления о реальных тенденциях сегодняшнего дня. У нас все еще за день сегодняшний выдается день вчерашний.

— Но есть какое-то направление, которое показалось для вас наиболее, скажем так, выразительным, характерным в фестивале?

— Я бы определил этот жанр, который мне представляется намеком на тенденцию, как фильм «вокруг личности». Он по всей видимости гораздо меньше связан с биографическим жанром, имеющим свою традицию, скажем, в литературе. Это жанр исследующий, скорее, не путь человека, но мир человека. Мир некоей личности, пытающейся путем рефлексии и импрессионизма рассказать не о судьбе, а о мироощущении. Таких фильмов было на фестивале немало, и что характерно, они были посвящены людям искусства. Возможно, здесь есть еще и побочный аргумент в пользу такого жанра. Искусство как бы инстинктивно чувствует некоторое истощение, — а, конечно, такое истощение реально существует, — и пытается как бы за счет собственных резервов компенсировать эту недостачу.

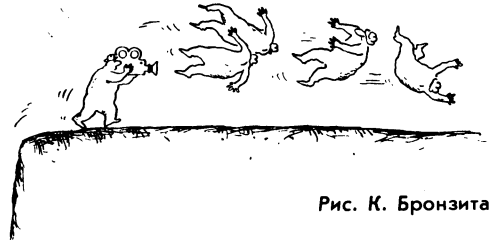


Рис. К. Бронзита



— Но на фестивале вставала и другая проблема — проблема документа в чистом виде...

— Это вопрос непростой. Кинохроника, на первый взгляд, оставляет нам те исторические свидетельства, которые кажутся или должны казаться наиболее объективными. Если же мы взглянем истине в лицо, то выясним, что историческое кино зачастую является не историей, а «кином». Как жить, как дышать документалисту сегодня? Это не единственный поставленный вопрос, но один из многих, которые должны быть поставлены. Например, показывалась хроника демонстрации, снятая, что называется, «с холодным носом», бесстрастно. А получился обличительный документ. Сопоставимы ли два эти слова: «обличительность» и «документ»? Документ не может иметь никакой эмоциональной окраски — ни обличительной, ни охранительной. Кто придает эту окраску? Я не берусь ответить на этот вопрос. Скорее всего, нужно признать, что кинодокументалист — наиболее драматичная фигура. С одной стороны, он имеет дело с реальностью, с другой — не может стать киноглазом, как мечтал Дзига Вертов, все равно он остается порождением своего времени. Подчас это оборачивается большими драмами. И в этом тоже суть искусства неигрового кино.

Беседа велла А. Кравцова



Юбилейная XXV «Ленинградская музыкальная весна» упрочила одну из традиций фестиваля. Среди зарубежных гостей — композиторов, дирижеров, певцов, инструменталистов, музыковедов — был на этот раз и любимец ленинградской публики Эмил Чакыров (Болгария), дирижировавший торжественным открытием фестиваля в Большом зале Филармонии.

## СЕРЕБРЯНАЯ «ВЕСНА»

Вот и миновал серебряный юбилей «Ленинградской музыкальной весны».

Фестиваль, родившийся четверть века назад по инициативе Ленинградской композиторской организации и поддержанный специальным решением Ленгорисполкома, стал за минувшие годы одним из примечательнейших событий культурной жизни Ленинграда.

Нынешняя XXV «Весна» перелистала избранные страницы музыкальной летописи Петербурга — Петрограда — Ленинграда, позволила слушателям проследить, как на протяжении без малого трех столетий развивались и крепились музыкальные традиции невольской столицы. Застывшая музыка петербургской архитектуры, оживая в партитурах русских композиторов, породила самый тип художественного мирозерцания, слышания, «видения мира в духе музыки». Облик города предопределил и строгую законченность исполнительского стиля (ныне именуемую «ленинградским академизмом»), и особую культуру восприятия музыки, культуру слушательской аудитории.

Увертюра к глинканскому «Руслану», Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского, Пятая симфония Шостаковича — вот тот камертон, который задал высокую тональность фестиваля уже в день его торжественного открытия 2 апреля в Большом зале Филармонии. На следующий день нас ждало волнующее переживание — концертная премьера оперы Мусоргского «Саламбо», завершённой и отредактированной венгерским дирижером Золтаном Пешко. Спустя две недели после будапештской премьеры, состоявшейся в день рождения Мусоргского, 21 марта, наш гость дирижировал ею в Ленинграде. В исполнении оперы наряду с Академическим симфоническим оркестром Филармонии и Ленинградским камерным хором приняли участие солисты из Венгрии, Болгарии и СССР.

В один день с оперой Мусоргского — такова была на протяжении всего фестиваля «плотность» музыкальных событий — в Доме композиторов состоялся вечер памяти Анны Андреевны Ахматовой. В нем приняли участие поэты А. Кушнер, А. Найман, были исполнены вокальные сочинения С. Слонимского, Б. Тищенко. Назавтра в том же зале вместе с Большим секстетом Глинки звучали струнные квартеты А. Чернова и В. Баснера.

После долгих лет зстоя, апатии, которая владела людьми и в тех случаях, когда они вспоминали о своем происхождении, но были бессильны хоть как-то ответить на зов крови, появляются первые предпосылки для возврата к полнокровной национальной жизни. Так и в Армении, так и в других местах более или менее компактного расселения армян. И даже там, где они живут дисперсно. Когда речь заходит о ленинградских армянах, о компактности заселения говорить не приходится — в Ленинграде, как, впрочем, уже и Москве, и в других городах нашей страны, нет армянского района или хотя бы армянской улицы. Есть огромный Ленинград, по территории которого разбросаны представители более сотни народов, в том числе и армяне.

Но они решительно тянутся к общению. Чувства верующих армян удовлетворяются в определенной степени наличием теперь армянской церкви. Но и верующие, и те, что в церковь не ходят, хотя и имеют свой культурный очаг, школу, где их дети станут учить армянский, хотя слышать армянскую музыку, видеть полотна армянских живописцев, слушать лекции по истории, по культуре родного народа. Они, наконец, хотят иметь место, где будут просто общаться друг с другом на родном языке, обсуждать события в Армении, читать армянскую прессу или просто играть в нарды. Совсем недавно высказывание подобных требований в лучшем случае являлось бы недоумием. Ныне никто (или почти никто) не сомневается в законности такого рода устремлений, но, говорят многочисленные скептики, как это осуществить? Между тем перевести все это из области мечтаний в действительность не так уж и сложно. По крайней мере, представители армянской общины в Ленинграде (нигде не зарегистрированной, но реально всё-таки существующей) выступили с идеей соз-

дать в нашем городе «Общество друзей армянской культуры», и вот Ленинградское отделение Советского фонда культуры приняло Общество под свое высокое покровительство.

Мы верим, что в рамках Общества будет всё: лекции на русском и армянском языках, творческие встречи, концерты, выставки. Верим, что оправдают себя школы армянского языка. Верим, наконец, что ленинградцы не утратят энтузиазма и после торжеств, связанных с открытием Общества, когда приступят к решению практических задач. И пусть уйдет в небытие чувство ущербности, неизбежное там, где происходит отрыв от исконной, предками завещанной культуры.

Мы уверены, что к Обществу прикнут не одни армяне. Но в жизни армянской общины оно призвано играть особую роль. Община осознает свою силу, значимость. Патриоты Ленинграда, мы остаемся патриотами и родной, хотя и далекой Армении, эти чувства сливаются в полной гармонии.

**К. Юзбашян,**  
доктор исторических наук

## НАЗНАЧЕНИЯ

Первым заместителем начальника Главного управления культуры Исполкома Ленсовета назначена Романова Антонина Алексеевна, ранее работавшая заведующей отделом культуры ГК КПСС. В ее ведении — работа театров, музыкальных и концертных организаций.

Заместителем начальника Главного управления культуры Исполкома Ленсовета назначена Казаченко Нелли Владимировна, ранее работавшая председателем Петродворцового райисполкома. В ее ведении — культпросветучреждения и кинофикация.

Директором Театра имени Ленсовета избран и утвержден Лешков Евгений Афанасьевич, ранее работавший ответственным секретарем Ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР.

В Малом зале Филармонии был представлен русский музыкальный авангард 20—30-х годов нынешнего века (А. Лурье, Н. Рославев, Г. Попов). Еще совсем недавно по обилию «белых пятен» в нашем слуховом опыте этот период советской музыкальной культуры мог соперничать разве что с ранним средневековым. Во многом благодаря «Веснам» эти белые пятна постепенно стираются. И разве не по-новому, разве не острее мы слышим хоровые партитуры, скажем, Ю. Фалика, Д. Толстого, А. Королева, многих молодых ленинградских авторов, когда рядом с ними оживает тысячелетняя традиция русского певческого искусства — от памятников знаменного распева до «Литургии» и «Всенощной» Чайковского, от хоровых концертов Бортнянского и Дегтярева до недавно еще незаслуженно забытых сочинений Гречанинова, Калининкова, Кастаньского, Чеснокова, Шведова...

Симфонические сочинения В. Саюжникова, Г. Уствольской, Б. Архимандритова, В. Успенского, А. Петрова, Г. Банщикова и других ленинградцев не проиграло от соседства с Чайковским, Рахманиновым, Стравинским, Прокофьевым. Напротив — воспринимались слушателями осмысленнее и заинтересованнее в контексте великого искусства, наследуемого нами. Вокальные циклы и романсы В. Баснера, Г. Белова, В. Гаврилина, В. Гуркова, С. Слонимского — той же музыкальной «крови», что и знакомые с детства шедевры Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова. Рельеф подлинной культуры многообразен и «разновысотен».

На сводных афишах фестиваля встретились русские народные оркестры и джазовые коллективы, камерный ансамбль «Солисты Ленинграда» и Ленинградский концертный оркестр, фольклорный концерт в Доме композиторов и «Клип-концерт» в Большом концертном зале «Октябрьский», духовный концерт в Смольном соборе и вечер песни и эстрадной музыки...

Музыкальные театры и балетные коллективы представили гостям фестиваля оперы, балеты, оперетты, музыкальные комедии, мюзиклы — словом, весь многоцветный спектр ленинградской музыкально-театральной палитры.

Музыка центра не только в филармонических собраниях и в больших концертных залах, но и в уютных гостиных, в мемориальных музеях-квартирах Римского-Корсакова и Шалапина, возрождая дух петербургских музыкальных салонов, забытую атмосферу домашнего музицирования. Ежедневный «час музыки» проходил с участием известных солистов и ансамблей в Центральном выставочном зале, где была развернута экспозиция «Музыкальное искусство Петербурга — Петрограда — Ленинграда». Этой же «стержневой» теме фестиваля была посвящена научно-теоретическая конференция, проходившая в Доме композиторов.

Юбилейная «Весна» стала не только форумом композиторского творчества, но и праздником ленинградского исполнительского искусства. Многие сочинения задуманы и написаны с «прицелом» на их первых интерпретаторов. Только благодарное перечисление их имен заняло бы не одну страницу. Но концерт в Большом зале Филармонии, посвященный традициям ленинградской исполнительской школы, заслуживает быть отмеченным особо. Симфоническим оркестром Специальной детской музыкальной школы при Ленинградской консерватории дирижировал Ю. Темирканов, ансамблем виолончелистов управлял А. Никитин, ансамблем валторнистов — В. Буяновский. Прославленные выпускники школы передавали эстафету своим ученикам и коллегам.

Добрый знак нового времени и «нового мышления» — участие в концертах фестиваля, наряду с ведущими хоровыми коллективами города, хора Ленинградской духовной академии и семинарии. И еще одно, по-своему знаменательное событие: в Доме композиторов с исполнением сочинений немецких классиков и современных ленинградских авторов выступил... генеральный консул ФРГ в Ленинграде господин Корнель Меттерних, превосходный флейтист, лауреат Женевской консерватории. Что же, перефразируя известное изречение, можно сказать, что музыка — это продолжение политики, только другими средствами.

**И. Райкин**



# РУКОПОЖАТИЕ КУЛЬТУР — МОСТ ЧЕРЕЗ ОКЕАН

**В**первые между Нью-Йоркской академией искусств и Академией художеств СССР заключен договор, согласно которому будет происходить обмен студенческими выставками, будут совершаться поездки педагогов и студентов, проводиться симпозиумы и конференции.

Первый такой симпозиум «Образование художника в Соединенных Штатах и СССР» проходил в Нью-Йорке в октябре 1988 года. Нашу страну представляли ленинградские педагоги — президент АХ СССР, профессор Б. С. Угаров, профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина П. П. Белоусов, доцент того же института, кандидат искусствоведения Т. С. Юрьева.

— Что представляла собой выставка? — задаю вопрос Татьяне Семеновне Юрьевой о выставке, привезенной нашей делегацией и открытой в дни работы симпозиума.

— Выставка была составлена из работ студентов факультета живописи Института имени И. Е. Репина. Она носила учебный характер — представляла рисунки, учебные постановки с первого по шестой курсы, дипломные работы. Выставка должна была познакомить американских студентов и преподавателей с уровнем советского образования в области изобразительного искусства.

— Что со своей стороны предложили американцы советским представителям искусства?

— Нас пригласили в школу Парсон. Аналогичных школ довольно много в США. Кстати, в них нет конкурса при поступлении. Время обучения рассчитано на два года. За этот период студент, по мнению американских педагогов, должен понять, сможет он стать художником или нет. Осмотр школы продолжался в течение двух часов. Мы посетили лабораторию, поразившую новейшей фототехникой. Ею у нас не обладают даже профессиональные фотографы. Кроме фотолaborатории, мы были в библиотеке. Она оснащена печатно-множительной техникой. Буквально за несколько секунд студент может сделать любую репродукцию с картины, произвести пересъемку с журнала, книги. Библиотека оснащена компьютером, в котором находится вся информация об основном фонде библиотеки, о новых поступлениях. Он извлекает студентов и преподавателей от утомительной работы с каталогом.

— Ваша поездка в Нью-Йорк была связана



Центральный выставочный зал. Выставка «Современный Ленинград».  
Фото А. Алексеева

только с участием в симпозиуме или с деятельностью комиссии по культуре при обществе «СССР — США», председателем которой вы являетесь?

— Нет, поездка была связана с осуществлением договора, заключенного между двумя академиями. Комиссия по культуре образована недавно — год назад. Пока никаких мероприятий международного уровня не проводилось. Только что было составлено обращение комиссии к американским деятелям культуры. В нем — предложение о проведении совместного семинара «Время и мы».

— Какие организации представлены в комиссии?

— Комиссия включает в себя представителей всех творческих союзов города. Мы вместе с членами комиссии Г. Коваленко, Ю. Павловым, В. Ивановым, Ю. Маминым, Г. Богачевым, З. Аршакуни, А. Пахомовым, Ж. Вержбицким, Г. Петровым, И. Евстигнеевой большие надежды возлагаем на это творческое содружество. Первый семинар предполагается провести в Доме творчества Союза кинематографистов, в Репине. Здесь будут представлены произведения разных направлений. Будут демонстрироваться фильмы, планируются выступления поэтов, писателей, театральных режиссеров, архитекторов.

Ведь ничто так, как искусство, не способствует взаимопониманию народов.

*Интервьюировала В. Яковлева*



# МАСТЕР И УЧЕНИКИ

**Н**еобычайное внимание к современному искусству, его истории отличало художественную жизнь Ленинграда последних трех-четырёх лет.

История и современность ленинградского искусства соединились на выставке «В. В. Стерлигов. Его ученики и последователи», проходившей в декабре — январе 1988/89 года в выставочном зале на Литейном проспекте.

Художественную жизнь Ленинграда 1960—1980-х годов невозможно представить без живописцев и графиков, известных как «группа Стерлигова». Впервые их работы экспонировались в 1974—1975 годах на знаменитых выставках в Домах культуры им. Газа и «Невский». Однако группа была знакома небольшому кругу коллекционеров и художников и раньше.

С начала 60-х годов ученик и последователь К. С. Малевича В. В. Стерлигов вместе с несколькими художниками занялись освоением «строительных средств живописи» (выражение Малевича). В какой-то мере эти занятия продолжили традиции ГИНХУКа, где сам Стерлигов изучал Сезанна, кубизм, супрематизм.

Существует традиция рассматривать художественную практику и теорию группы В. В. Стерлигова в контексте споров о «прибавочном элементе» в искусстве, сформулированном Малевичем. Парадоксальным образом трактуя в духе рационализма мотивы иррационального, Малевич писал, что «существует в новом искусстве в каждой живописной системе, особо формирующий элемент... Такие формирующие элементы мы называем прибавочными или деформирующими, в том случае, если они являются изменяющими одну систему в другую, скажем, кубизм в супрематизм». В 60-х годах В. Стерлиговым была открыта новая живописно-пластическая система, названная им чаше-купольной и осознанная художником как вывод из супрематизма Малевича. Пространственные построения этой системы основаны на криволинейности, сферичности, ее «прибавочный элемент» — S-образная кривая, соединяющая несколько сфер. Пройдя путь от импрессионистов до Матюшина, Стерлигов также считал, что в чаше-купольной системе проявляется новое качество цвета. Он называл это «концом цвета при невидимом начале».

Безусловное художественное качество, живописная культура, проблемность в работах В. В. Стерлигова и его учеников очевидны. Продолжая живописную традицию русского авангарда начала XX века, «стерлиговцы» являются альтернативой забвению его принципов. Художественная практика группы отразила специфику культурной ситуации 60—80-х годов, когда «невысокие» открытия русского авангарда развивались в «домашних академиях», мастерских художников, учеников легендарных Малевича и Филонова. Художники, изолированные от мирового искусства и воспитанные на живописных традициях 20-х годов нашего столетия, оказались близки изобразительному трансавангарду. Их выставки (пока персональные) с большим успехом проходят в Европе и Америке. Экспозиции группы бывают на ежегодных выставках Товарищества экспериментального изобразительного искусства. Однако первая групповая выставка на Литейном проспекте воспринимается как попытка осознать себя как явление, связать традицию и современность. Симптоматично, что выставка открылась одновременно с конференцией, посвященной творчеству К. С. Малевича, продолжая таким образом историю современного искусства, его пластических закономерностей. В то же время выставка отразила характерные «выявления» именно ленинградского искусства, его «идеологические» и живописные проблемы.



**В** рамках фестиваля «Дни театра ФРГ в СССР» на сцене театра им. А. С. Пушкина прошли выступления Гамбургского театра «Талия». На снимке сцена из спектакля «Клавиво» Гете. Фото Л. Кудиновой

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

Писателя — Гранина Даниила Александровича с присвоением звания Героя Социалистического Труда.

Кинорежиссера ЛСДФ — Стаукина Людмилу Игоревну с присвоением звания Заслуженный деятель искусств РСФСР.

Звукооператора Ленинградского комитета по телевидению и радиовещанию — Вендрова Мориса Иосифовича с присвоением звания Заслуженный работник культуры РСФСР.

## «ПУТЕМ ГИБРИДИРОВАНИЯ И СКРЕЩИВАНИЯ»

[А. Галин. «Библиотекарь».  
Театр им. В. Ф. Комиссаржевской.  
Постановка В. Гришко]

Неаполитанский оркестр слепых музыкантов в унисон с Робертино Лоретти исполняет в полумраке «Санта Лючия». На миг освещаются два телеэкрана, и дикторский голос предсудометрительно «обозначает» время: мы идем (пока еще) курсом двадцать шестого съезда, но перемены грянут вот-вот...

Минут через сорок не станет ясен смысл происходящего — нас просто старательно вводят в курс дела, разъясняют, кто есть кто.

Утомлять пересказом всех этих подробностей нет необходимости, поскольку все «внутренние пружины» действия не только не выстреливают — тормозят его. Будь литературный материал полностью свободен от этих подробностей, спектакль, возможно, только выиграл бы.

Итак, есть молодой человек по имени Юра — гонимый, «отверженный», «инакомыслящий», прошедший через психиатрическую больницу и отбывающий ссылку в глухой местности, работа библиотекарем.

Суть же в том, что родня Юры хочет облегчить парню участь, а он не желает ни на йоту поступиться своим «инакомыслием», мало того — даже находясь в ссылке, подписывает «крамольное» письмо, которое по всей логике подписывать бы не следовало. Кто прав — для нас вне сомнения, печать духовной значительности в облике Юры очевидна, ее не смоешь.

В итоге конфликт разрешается окончательным размежеванием всех персонажей на «чистых» и «нечистых». «Нечистые» — конформисты, дельцы, циники — покидают сцену, забирая с собой и Наташу. «Чистые» — Юра, дед, сумасшедший Паша с сестрой-алкоголичкой — остаются, вселяя в озадаченного зрителя надежду на приближающуюся «оттепель», о чем сообщает жизнеутраченный голос за сценой.

В нелегком положении очутился театр, доверившись Александру Галину, своему давнему автору, сотрудничеству с которым прежде приносило весьма успешные плоды (в «Ретро» и «Восточной трибуне»). Певец «обочины», защитник прав «маленького человека», Галин мог и раньше порою пренебречь жизненной правдой в угоду обнаруженной им под слудом стереотипов нетривиальной, парадоксальной логике. Но тиражируя, парадокс перестает быть таковым. В «Библиотекаре» социальные знаки развешаны автором настолько открыто, все человеческие судьбы настолько «подытожены», что проникаешься сочувствием к постановщику спектакля Валерию Гришко и актерам, искренне, но безуспешно пытающимся «сочинить» своих персонажей.

Молодой актер И. Сергеев, играющий Юру, при почти полном отсутствии текста делает един-

ственно возможное — он «самопогружается», а о том, насколько его Юра честен и возвышен душой, мы узнаем из разговоров. Жаль способных Е. Каменецкого, В. Панину, В. Летенкова, которым при всем старании не удается вдохнуть жизнь в своих носителей «социальных знаков», «функциональных уродцев». Жаль молодую актрису С. Мелихову, буквально сломавшуюся — как ни странно — под невесомостью груза, «доверенного» ей автором.

Что же мог придумать в этой ситуации режиссер? Видимо, пойти только тем путем, который перенял библиотечный сторож Паша от своего учителя Мичурина — «путем гибридирования и скрещивания». Не случайно, кстати, Паша в исполнении Г. Корольчука, как и сестра его, Федоренко (В. Быкова) при всей их надуманности остаются самыми живыми и колоритными фигурами в спектакле. Если по Галину ущербность этих людей — знак «чистоты», то для режиссера здесь открылась возможность скользнуть от унылого морализирования в русло театральности, разглядеть за сухой дидактической схемой какой-то иной срез жизни.

Несколько раз появляется на сцене неаполитанский оркестр незрячих музыкантов (этому, кстати, есть и бытовое оправдание — рядом с библиотекой существует артель для слепых, изготавливающих картонные коробки). Дурачок Паша радостно подбрасывает подаренный апельсин и ведет разговор с «голосом» Мичурина, обещая своему учителю вывезти новый сорт яблок — «апельсиновку». И в финале — неожиданное возникающие на двух телеэкранах «глухонемые» дикторы программы «Время».

Здесь этот штрих дополняет действительно парадоксальную мысль: незрячие творят музыку, потерявший рассудок намерен осчастливить мир, немые жаждут высказаться... Только, увы, никак не прочитывается все это в контексте увиденного. Скрестить драматургическую безликость с театральным парадоксом ничуть не легче, чем яблоко с апельсином. И в результате одна имитация лишь порождает другую, к обозначениям социальным добавляются философские.

Хотелось бы сказать и еще об одном. В конце концов, любую неудачу драматургу всегда можно простить, особенно если речь идет о такой фигуре, как Галин, были бы измерения искренними... Здесь же есть момент, на мой взгляд, не поддающийся оправданию, — это упомянутое уже «инакомыслие», за которое пострадал главный герой и о котором в пьесе фактически ничего не говорится. Неужели мы присутствуем при рождении нового социального знака? Не секрет, что об опасности «новой мифологии» шумят в основном те, кому жаль расставаться со старыми добрыми мифами. Но есть все же понятия, которыми недопустимо спекулировать. Неужели судьбы Галича и Бродского, Сахарова и Солженицына — лишь предлог для создания новой, моментально прочитываемой мифологии? И неужели скоро заселят сцену вкуче с многочисленными жертвами социальной несправедливости еще и пострадавшие «наместники правды и свободолюбия»?

М. Максимов

Вы окончательно переехали в Петербург как бы свободным человеком — свободным от любимого дела, от Ваших московских свободолюбивых корней, от надежд юности.

Это была странная ссылка из Москвы — не в холодную Сибирь, а в холодный чиновный Петербург. Вы приехали сюда человеком надломленным, потерявшим почву под ногами, даже растерянным. Впереди простиралась как будто бы новая жизнь. На самом деле, она оканчивалась.

И вот тогда-то, в Петербурге, где жизнь казалась сломленной, Вы полюбили. И только это, может быть, скрасило Ваш ранний закат. Придя в Александринский театр на представление «Гамлета» в собственном переводе, Вы ожидали чего угодно, только не того потрясения, в какое повергла Вас Офелия. Молодая актриса — Вы видели ее впервые — играла Офелию, Вашу Офелию, с таким сильным и неподдельным чувством, что у Вас, автора слов, какие она произносила, стихов и песенок, какие она пела своим нежным голосом, навернулись на глаза слезы. Вы будто впервые слышали свое создание. Вы видели чудо наяву вопреки крайней бедности постановки, — живую шекспировскую Офелию, воплотившую в себе, казалось бы, несовместимое: чистоту юности — и горячность чувств страстной природы, детскость — и зрелость. И тогда в груди своей Вы ощутили сладкую боль — то ли потрясение трагической судьбой героини, то ли нежность к неземной девушке на сцене, претворявшей Ваши же слова в высокую поэзию. Но и эта нежность тоже оказалась трагичной.

Ударили колокола судьбы. Вы познакомились с Асенковой.

На одном из званых обедов, где собрались многие видные литераторы столицы, Вы поразили присутствующих бледным лицом, сумрачным, но энергичным его выражением. В наружности Вашей увидели что-то фанатическое, а в речах — ум и какую-то судорожную силу. Обедающие не подозревали о Вашей слишком поздно вспыхнувшей любви. А то, возможно, позлословили бы и на эту тему. С Вами ведь часто не церемонились.

Вас удивляет, каким образом далекий потомок узнал о Вашей тайной любви? Ведь о сжигавшем Вас чувстве знали всего несколько человек. И все надежно сохранили тайну. Поверьте: это плод интуиции такого же влюбленного в эту необыкновенную девушку человека.

Конечно, прежде других почувствовала Вашу любовь сама Варенька, простая, чистая Варенька: ведь она, как и все женщины, обладала умением тонко угадывать подобные чувства. Да Вы особенно и не скрывали их перед нею. Говорили ли Вы ей о своей любви прямо? Не знаю. Никто не знает. Но это была настоящая любовь — в отличие от всеобщего волокитства, каким душили Асенкову ее молодые современники, многие, начиная с царя. А в какие слова облачают настоящую любовь и каким молчанием ее укрывают, особого значения не имеет.

Знала о Вашем сильном увлечении и Наталья Францевна, жена, мать Ваших детей. Однажды, только однажды упомянули Вы в дневнике об ее упреках — за то, что «вводите знакомство с актрисами». Она, наверное, тоже страдала. И страшилась будущего. Вы же ничего не могли с собой поделать. Да и никто не знает, надо ли в таких случаях ломать себя?.. Приходя от Вареньки домой позже обычного, Вы с трудом выносили даже звук голоса Натальи Францевны, ее походку, ее манеру есть и пить. Да и вся атмосфера Вашего дома опостылела теперь вдвойне: в нем не было ни достатка, ни уюта, ни покоя, ни утешения страдающей душе.

Зачем я пишу Вам обо всем этом?

Я ведь тоже в свой час уйду. В земле нашей планеты зарыто в сотни тысяч раз больше людей, чем ходит по ее поверхности. Пройдут еще годы, человечество неразумно растет в геометрической прогрессии, и скоро каждый шаг людей станет попира- рать чей-то прах, чью-то прожитую жизнь вместе с ее несбывшимися надеждами.

Это — всеобщий маршрут... И тогда, когда это случится и со мной, мы с Вами будем равны. Кроме смерти нас уравнивает влюбленность в женщину, которую я никогда не видел, а Вы видели часто, бывали у нее, целовали, наверное, ее руки, задерживая в своих ее хрупкую ладонь...

Нет, к Вам я ее не ревную даже задним числом: знаю бескорыстность Вашего чувства и то отчаяние, какое рождало оно в Вашей душе. Вы понимали его безнадежности. Вы были старше Вареньки на двадцать один год и в год ее рождения уже впервые выступили в печати. Но не это обстоятельство стало главной причиной безнадежности. Все складывалось против Вашей любви: само существование семьи, дети, жена, нищета, какую Вы узнали в Петербурге, душевная опустошенность и горечь. За скромным новогодним столом Вам хотелось плакать. Та ночь на рубеже 30-х и 40-х годов не сулила Вам никакого просвета и только приближала развязку.

103

В России был царь. Жизнь и существование многих людей зависели от его одобрения или неодобрения. Не все рождаются декабристами, революционерами. А Вы революционером не были никогда. Вы искренне хотели просвещать народ. Но Вас «отстранили» от народа. И Вы бились в агонии.

Вскоре после премьеры на Александринской сцене Вашего «Гамлета» Вы сочинили романтическую мелодраму «Уголино». Мелодраму всегда бранят, и она всегда имеет у публики успех. «Уголино» тоже имела успех. Но я-то знаю: Вы писали пьесу не для славы — настоящую славу, осенившую Вас в Москве, Вы уже пережили. Вы писали эту пьесу для Асенковой. Чем еще могли Вы порадовать ее, как не ролями, в которых она так нуждалась, чтобы жить, играть, блистать?

Постепенно Вы исчерпали свой талант, силы, литературную и журналистскую страстность — они всегда гаснут, когда стремишься угодить начальству. И начали писать слабые, слащавые пьески, какие вполне вписывались в репертуар Александринского театра, нравились безвкусному чиновному Петербургу, а, главное, давали хоть какой-то заработок — Вам нечем было кормить детей. К Вам теперь была применима циничная мысль, высказанная одним современным мне романистом: «С тех пор, как финикийцы придумали деньги, все остальное — только вопрос цены». Но и теперь Вас почти никто не понимал. Не станешь же, в самом деле, рассказывать Варваре Николаевне о своих житейских невзгодах, жаловаться на судьбу. Она ждала от Вас новых ролей — и Вы мучительно старались их придумать. А страдающая свои поверяла лишь дневнику.

«Чувствую, что глупо поступаю — писать драму, вздор, когда дела... Сiju и соображаю всю нелепость бытия моего, всю странность моего образования, всю глупость моих обстоятельств и ложного моего положения в свете,— так писали Вы на исходе 1838 года.— Что мне делать? Примусь молиться и сумасшедше работать».

Знаю по себе, что в тягостные периоды жизни «сумасшедше работать» — неплохое лекарство от душевных недугов. Но грустно, когда оно становится единственным средством!

Именно в это тяжелое для Вас время царь сменил свой гнев против Вас на милость. Он сказал: «Вот теперь Полевой взялся за ум. Ему надлежит пьесы писать, писать, писать...» И все же Ваш разлад с обществом углублялся. Увидев, что Вы отступили, Вас стали притеснять все: Бенкендорф, Булгарин, дававший Вам теперь крохи заработков, кредиторы, даже Каратыгин — этот требовал эффектных ролей и платил за них подарками-подачками вроде елки к рождеству с десятком повешенных на ее ветви конфет.

И только Варенька ценила Вас высоко, уважала, дорожила Вашей дружбой, была нежна с Вами. Она не побоялась обратиться к самому императору, когда цензура вздумала запретить одну из Ваших пьес, явно дуя на воду, потому что написал эту пьесу уже не тот, «московский» Полевой, а другой, сломленный, готовый потрафить начальству. Запретить тогда Вашу «Парашу-сибирячку» можно было разве что на почве клинической глупости. Асенкова сделала тогда для Вас больше, чем

многие дробожелатели вместе взятые... Вы нередко заезжали к Асенковым в их уютную квартиру на Невском под предлогом разговора о новой пьесе, но вернее — чтобы погреться у огня — он согревал Вас только в одном доме, ее доме. А в груди все равно что-то ныло — тоска, чувства безнадежности и одиночества. Ныла душа.

А потом, за полночь, Вы возвращались домой — с неохотой и еще большей тоской, и Наталья Францевна, пряча слезы, молча уходила к себе в комнату или безцветным голосом говорила, что ужин простыл. И Вам это было совершенно безразлично. Дети, конечно, ничего не понимали, но ощущали гнетущую атмосферу семьи и страдали по-своему. А Вас всё больше раздражало окружающее: и дети, и упреки жены — они ведь не достигали цели. Упреки вообще никогда не достигают цели —

104 только раздражают того, кому адресованы.

Не к чему сегодня судить и рядить о том, кто и в какой мере был виноват в драматических поворотах Вашей жизни. Этим бесплодно занимались до меня многие — от Вашего брата Ксенофонта до иных лиц из Вашего окружения; и друзья, и враги. Думаю, никто и ни в чем не виноват — кроме, конечно, тупого запретительства чиновников, имеющих власть над талантами. Впрочем, это же логично: если все в искусстве и литературе окажется разрешенным, тогда, спрашивается, зачем в области культуры нужны будут чиновники?! Вот то-то и оно...

Один неизвестный Вам поэт первой половины двадцатого столетия, которому довелось стать классиком литературы лишь после мученической смерти, писал: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове... Этим писателям я бы запретил вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей — ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время, как отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед...»

«Рябым чертом» поэт назвал тирана нашего времени, который был страшнее Вашего императора, в частности, хотя бы тем, что еще глубже загнал в наши гены рефлекс рабства.

Трагедия Вашей жизни сплеталась из творческих, гражданских и сугубо личных обстоятельств. Вы, драматург, не захотели претворить свою судьбу на сцене, хотя художники часто пишут о самих себе. К чему? Разве кто-то поймет и поможет? Или от самовыражения станет легче? Вы были душевно сильны и горды. Даже в скорбном Вашем дневнике Асенкова почти не упоминается. Вы не хотели обнаружить тайны. Кто знал — тот знал. Вы поступили, как мужчина и рыцарь. Умение нести свои страдания достойно и молча — один из нравственных подвигов, не всегда ценимый.

Ваши шуточные стихи с совсем нешуточной нежностью, написанные и подаренные Асенковой при вручении ей текста пьесы «Параша-сибирячка», тоже не потонули в Лете. Вы упоминаете в них Краевского — гонителя Асенковой и Вашего. Он был человеком темного происхождения, но стал в Петербурге журнальным дельцом и монополистом. А Вы не боялись и его. Вам уже нечего было бояться. Всё, что можно было в жизни приобрести, было потеряно.

Последние годы Вашей жизни прошли в крайней, ужасающей нищете и нравственном душевном кризисе. Вы уже не ждали ничего хорошего впереди и уж тем более не надеялись на память поколений, признание истории.

Умирили Вы, насколько я понимаю, трижды. Ведь духовная смерть человека не всегда совпадает с его физической кончиной. Можно умереть заживо. Впервые это с Вами случилось, когда по настоянию Уварова и воле царя закрыли «Московский телеграф», любимое Ваше детище.

Вам исполнилось тогда 38 лет.

Второй раз Вы умирали холодным апрельским днем, стоя почти без сил на влажной весенней земле Смоленского кладбища — Вы стояли над свежей могилой

Вареньки Асенковой. С нею уходили другие, но тоже последние надежды. Рядом с Вами по-мальчишески несдержанно рыдал молодой поэт Некрасов, Ваш младший друг и ученик. Вы сдержали слезы. Но Ваше окаменевшее лицо поразило окружающих даже на фоне заплаканных лиц.

Вам было тогда 45 лет.

Ну, а последняя, физическая смерть — это только логическое завершение неотвратимости судьбы.

Вам исполнилось тогда 49 лет.

Вы завещали похоронить себя в простом, некрашеном гробу, в халате, с небри-  
той бородой. Ваше желание относительно похорон было исполнено. Вы знали: Асен-  
кова мертвым Вас уже не увидит. К тому же, очевидно, думали: смерть обрывает  
все связи человека с миром, и уже не имеет значения, каким ты останешься в  
памяти живых. Но Вы ошиблись. В памяти живых Вы остались бойцом — и  
страдальцем...

Когда немногочисленные провожающие несли Ваш гроб, к ним присоединился  
Булгарин — тоже взялся за одну из металлических ручек гроба. И тогда Василий  
Каратыгин сказал ему достаточно громко, чтобы слышали окружающие:

— Ты довольно *поносила* его при жизни!

Что поделаешь: то была эпоха водевильных каламбуров.

Вас опустили в землю на краю Волкова кладбища — далеко от Васильевского  
острова, от могилы Вареньки Асенковой, в другом конце города. Та часть кладбища,  
где обрели Вы свой вечный покой, предназначалась для неимущих — чтобы не ска-  
зать: для нищих.

Когда я оканчивал это письмо, в одном из современных журналов появились  
отрывки дневника выдающегося писателя, литературоведа и критика двадцатого  
столетия Корнея Ивановича Чуковского. В его дневнике, который много лет, кстати  
сказать, не допускался к печати, есть такая запись:

«Очень знакомая российская картина: задушенный, убитый талант. Полежаев,  
Николай Полевой, Рылеев...»

Далее идет множество других имен, большинства которых Вы не знаете.

Писатель двадцатого века поставил Ваше имя между именами выдающихся  
рыцарей девятнадцатого столетия: между запоротым розгами поэтом Полежаевым  
и повешенным поэтом Рылеевым.

Вас, к счастью, розгами не пороли. Не тащили на виселицу. Или, как случилось  
в мое время, не расстреливали. Обошлось. Но трагическая Ваша жизнь ввела Вас  
в рой светлых теней российских талантов.

Примите же дань моего уважения...



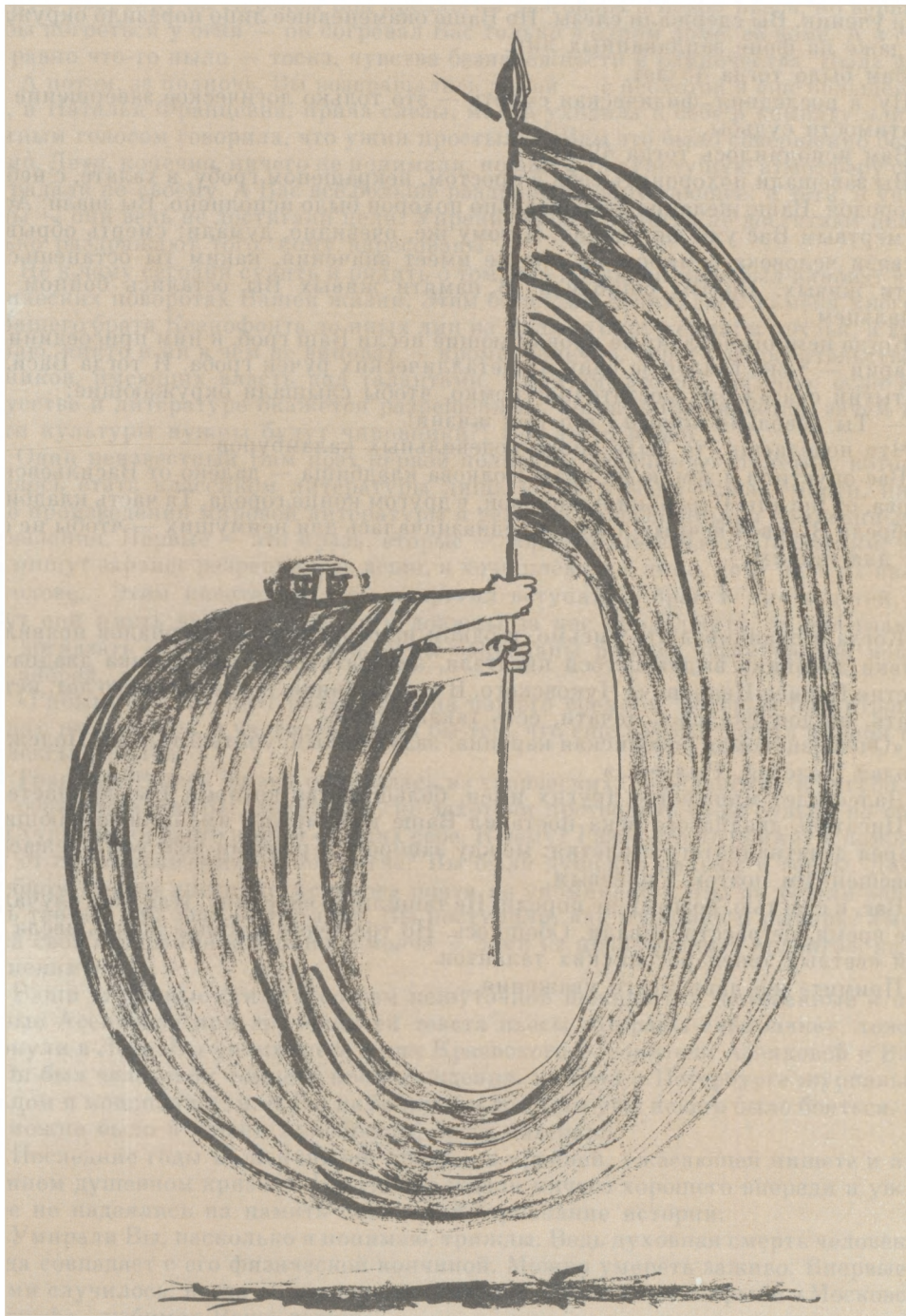


Рис. В. Богорада

# Практически НАРОД

107

**Я,** товарищи, рад нашей встрече. Такие встречи нас с вами сплачивают. И на таких встречах думается о многом, прежде всего о венике. Из легенды, когда помирал отец и вызвал к себе сыновей, сломал перед каждым отдельный прутик от веника, потом сложил прутики вместе — и веник уже не сломался. И мы, товарищи, сейчас как никогда должны сплочаться, чтоб быть вот таким легендарным веником. Конечно, образно.

Вместе с тем, мы слышим такие разговоры, что у нас тут трещины, что какие-то разрывы, что между прутиками конфликты, что одни — толще, другие — тоньше. Что, мол, у кого-то тут есть какие-то привилегии. Что можно сказать, товарищи? Мне тут правильно подсказывают: это хуже обмана. Это юмор. У нас тут у всех одна привилегия: быть в первых рядах. И всё отдавать: знания, опыт, ум отдавать, честь, совесть нашей эпохи — все отдавать людям, народу практически.

Ведь бывает обидно, ведь буквально не спишь, не ешь, ну, практически не ешь — решаешь вопросы. Ведь все время вопросы, и надо эти вопросы решать, все время мотаешься с вопросами — то в исполком, то опять в исполком, то по вопросам исполкома. Причем, машин не хватает. И это напрасно думают, что тут все разлезаются в черных «Волгах». Вот мне подсказывают, инструктор Сидоренкова до сих пор ездит в серой. И хотя она требовала, мы ей твердо сказали, чтоб не надеялась до конца года. А наш «рафик» мы вообще отдали детскому саду, тем более он без двигателя, чтоб развивалась у детей смекалка. То есть, трудности есть, товарищи, но мы не жалуемся, чтоб между нами не было трещин.

Так же и по вопросу телефонов. Якобы весь аппарат себе поставил вне очереди. Да, товарищи. Мы были вынуждены пойти на эту крутую меру. Почему? Мне тут правильно подсказывают: потому что если нет телефона, невозможно же звонить! А аппарат должен из любого места, где бы ни сидел, — в кабинете, в машине, на кухне, на другой точке — прямо оттуда снять трубку, выяснить, как вопросы решаются, как там люди, как народ практически. Телефон — это не дает оторваться.

Теперь по вопросу якобы привилегий по вопросу лекарств. Мне тут подсказывают, товарищи: вопроса такого нет. Мы можем предъявить рецепты: нам прописывают от того же, от чего и трудящимся. Причем зачастую то, что у нас не апробировано, а прямо из-за рубежа. Но мы идем на этот риск. Кто-то должен рисковать. И в поликлинике, товарищи, ничего особенного нет — обычная аппаратура для аппарата. Кто хочет, может посмотреть. Вот мне тут, правда, подсказывают, что там милиционер. Вот это безобразие, товарищи. Это мы поставим вопрос — что он там стоит? В форме?.. Но ни о каких привилегиях речи

быть не может категорически. Например, инструктор Сидоренкова хотела недавно пройти на анализ раньше жены второго. Мы ее одернули. Мы ей прямо сказали: скромнее надо быть, товарищ Сидоренкова! Учитесь демократии!

Теперь другой вопрос, товарищи. Якобы имеются привилегии по вопросу якобы пайков специально для аппарата. Да, товарищи, тут мы должны откровенно признать: болтовня такая идет. Мол, якобы в этих пайках что-то такое особенное. Это неосведомленность, товарищи. Ничего особенного там нет, все что всегда. И ведь, товарищи, в чем смысл пайков? В том, чтобы уменьшить очереди. Очереди — это наш позор, товарищи. И здесь мы в первых рядах борьбы, аппарат в очередях не стоит. Это его вклад в борьбу, в нашу общую борьбу, здесь у нас нет разногласий.

Так же, как по вопросу культуры. Ведь ходят слухи, что, мол, в театр невозможно попасть, что якобы мы для аппарата бронируем чуть ли не весь зал. Это хуже юмора, товарищи, это слепота. Вы вдумайтесь сами, товарищи, откуда у нас в аппарате столько любителей театра? Вот мне тут подсказывают, мы бронируем только партер. И не для себя, товарищи, а, как правило, для проезжего аппарата из городов-побратимов.

Что касается по вопросу якобы брони на авиабилеты, надо признать, факты есть. Но мы решительно боремся, товарищи. Так, недавно инструктор Сидоренкова обратилась, чтоб забронировать ей билеты на Сочи для семьи в командировку — двадцать семь билетов. Мы ей на аппарате прямо сказали, товарищи: вам надо скромнее быть, товарищ Сидоренкова. Никаких привилегий — восемнадцать мест — и ни одного больше. Остальных членов семьи командлируем через исполком. Иначе у нас тут начнутся конфликты, чего мы не можем.

Как и в вопросе обслуживания. Нас пытаются столкнуть: мол, почему аппарат на вокзале идет через зал, где мягкая мебель и вентилятор, а люди в общем зале, многие на полу, а туалет не работает, хотя запах есть, но от буфета. Что ж, давайте по диалектике, товарищи. А если бы при этом еще и аппарат вышел бы из депутатского зала и лег на пол в общем? Это сколько бы на полу прибавилось? И первый на полу, и второй, и общий отдел, и инструктора вплоть до Сидоренковой. При той же мощности туалета. Нет, товарищи, это мы только навредили бы этому вопросу, людям бы навредили, народу практически, среди которого женщины, дети...

Вот, кстати, по вопросу детей. Мол, почему это только дети аппарата поступают в тот институт? Скажу прямо, товарищи: нас это тоже интересует. Мы должны с этого института строго спросить: почему они только наших детей принимают? В чем дело? Вот, мне тут подсказывают, они уже прислали ответ. Что у них все решают знания. Так что они сами знают, кого принимать. Это в духе гласности, товарищи. Тут нам ставят другой вопрос: почему дети аппарата и работают устраиваются в аппарат? Что можно сказать на это? Мне тут подсказывают, что: мы — за трудовые династии, товарищи. Например, дед уголь добывал, отец добывал, теперь внук добывает. Дед пилил, или скажем, варил, потом отец варил, теперь вся семья варит постоянно. Здесь то же самое, товарищи. Например, мать — инструктор Сидоренкова, дочь — инструктор Сидоренкова, внучка будет тоже инструктор Сидоренкова. И пока у нас есть такая преемственность поколений, наш с вами веник не разломать. Конечно, образно.

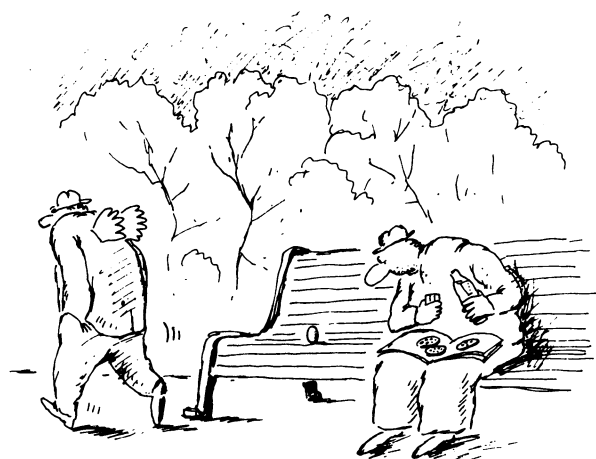
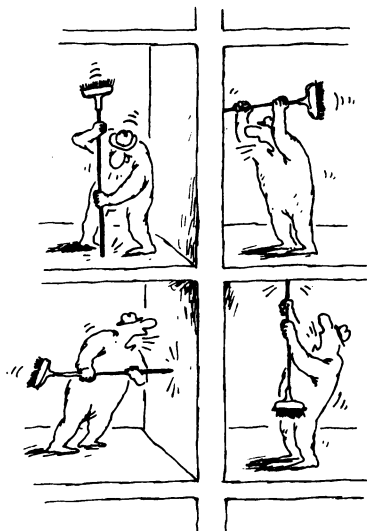
И вообще, товарищи, для сплочения, надо чаще встречаться нам, ходить друг к другу в гости, мы — к вам, вы — к нам. Мне вот тут, правда, подсказывают, не всех могут пустить, там милиционер. Это безобразие, товарищи! Мы поставим вопрос — что он там стоит, без формы? Это дезориентирует.

Но это частности, товарищи, а в целом, мы еще раз убедились сегодня, что

мы с вами вместе, и пока вы, товарищи, будете с нами, как прутик с прутиком, нас не переломить, как тот легендарный веник. Вот мне тут подсказывают, товарищи: до новых встреч с вами, с людьми, с народом практически!..

ВОКРУГ И ОКОЛО...

109



Рисунки  
К. Бронзита

ВОКРУГ И ОКОЛО...

# АВТОРСКОЕ ПРАВО

Под этой рубрикой редакция будет печатать юридические консультации, ответы на вопросы читателей. Раздел ведут специалисты той организации, которая специально создана для охраны прав творческих работников. Но знают о ее существовании, о ее функциях далеко не все. Итак:

---

## ЧТО ТАКОЕ ВААП?

---

История охраны авторских прав уходит корнями в XIX век и связана с именем великого русского драматурга А. Н. Островского. Именно ему принадлежит инициатива создания Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. Целью Общества было изменить существовавший порядок, когда любой предприниматель мог свободно, без разрешения автора, ставить на сцене драматическое произведение и не платить за это автору. Однако еще долгое время круг авторов, чьи права охранялись, оставался небольшим.

Уже в советское время государство взяло на себя заботу по охране прав более широкого круга авторов.

Дальнейшее совершенствование советского авторского права, расширение культурных и общественных связей Советского Союза с зарубежными странами, необходимость комплексного решения проблем авторских прав писателей, художников, композиторов и т. д. явились предпосылкой создания в 1973 году единой организации, какой является ВААП.

Всесоюзное агентство по авторским правам — общественная организация, образованная четырнадцатью учредителями — творческими союзами (Союз писателей СССР, Союз художников СССР, Союз композиторов СССР, Союз журналистов СССР, Союз архитекторов СССР, Союз кинематографистов СССР), Академией наук СССР, Агентством печати «Новости», Госкомитетами СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, по науке и технике, по телевидению и радиовещанию, по кинематографии, Министерствами культуры СССР и внешней торговли. К работе Агентство приступило с 1 января 1974 года.

ВААП призвано обеспечивать соблюдение авторских прав советских и иностранных авторов и их правопреемников при использовании произведений науки, литературы и искусства на территории СССР, а также советских авторов (правопреемников) при использовании произведений за рубежом; содействовать созданию наиболее благоприятных правовых условий, моральных и материальных предпосылок для плодотворного труда деятелей науки, литературы и искусства; расширению международного сотрудничества в области культуры и науки; всемерному содействию в деле ознакомления народов мира с лучши-

ми произведениями советской литературы, науки и искусства и развитию обмена культурными ценностями.

Исходя из задач, стоящих перед Агентством, его функции подразделяются на внутренние и внешние.

ВААП изучает и обобщает практику применения организациями, использующими произведения авторов, действующего законодательства об авторском праве, разрабатывает предложения по его совершенствованию. В пределах своей компетенции дает разъяснения по вопросам авторского права на основании действующего законодательства.

По поручению обладателей авторского права ВААП может представлять интересы авторов (правопреемников) в случаях нарушения авторского права организациями, использующими произведения. Такое представительство осуществляется, когда имеет место нарушение авторского права и требования автора основаны на законе. В ряде случаев Агентство является законным представителем авторов и может выступать в защиту их интересов без поручения. Речь идет о получении (сборе) авторского гонорара с организаций-пользователей и выплате его авторам: за публичное исполнение произведений советских авторов на территории СССР; за тиражирование грампластинок; за использование (копирование и тиражирование) произведений изобразительного искусства; дополнительное вознаграждение за кино- и телефильмы.

ВААП также осуществляет сбор и выплату гонорара, причитающегося иностранным авторам (правопреемникам) за публичное исполнение произведений на территории СССР; получение и выплату гонорара советским авторам за использование их произведений за рубежом; получение и выплату гонорара, причитающегося наследникам советских авторов за использование произведений этих авторов в СССР и за рубежом.

Внешние или международные функции ВААП вытекают из существующей в СССР монополии внешней торговли. Действующим законодательством установлено, что право на использование за пределами Советского Союза произведений советских авторов (как ранее публиковавшихся, так и не опубликованных в СССР или за его пределами) может быть уступлено автором или его правопреемником иностранному пользователю только через ВААП (за исключением случаев, прямо предусмотренных в законе). Права на произведения иностранных авторов советскими организациями приобретаются в таком же порядке. Поэтому ВААП выступает посредником при заключении договоров и заключает контракты с иностранными гражданскими и юридическими лицами об использовании произведений советских авторов за рубежом, а также осуществляет посредничество при заключении договоров с иностранными физическими и юридическими лицами об использовании в СССР произведений иностранных авторов и заключает такие договоры.

ВААП рекламирует за рубежом произведения науки, литературы и искусства.

Функции ВААП многочисленнее вышеперечисленных. Для практического осуществления возложенных задач ВААП имеет во всех союзных республиках, в краях, областях и в ряде крупных городов свои отделения и уполномоченных.

В Ленинграде находится Северо-Западное Агентство ВААП, зона деятельности которого распространяется на территорию Ленинградской, Новгородской, Псковской, Калининградской, Мурманской, Архангельской, Вологодской областей, на Коми АССР и Карельскую АССР.

В Северо-Западной зоне находится 83 театра и концертных организаций, 21 издательство, издается 39 общественно-политических, литературно-художественных, научно-технических журналов. Ежегодно при посредничестве Северо-Западного Агентства ВААП заключается около 300 экспортных и 100 импортных контрактов. Агентство оказывает юридическую помощь авторам Северо-Западной зоны путем консультаций, ведением дел при нарушении законных прав и интересов авторов организациями-пользователями.

**Сергей Житинский,**  
начальник Северо-Западного  
Агентства ВААП

Адрес Северо-Западного Агентства ВААП:  
Ленинград, Невский пр., дом 116, т. 279-17-52,  
279-04-32.





# АНОНС

*В следующих номерах журнала  
«Искусство Ленинграда»  
будут опубликованы статьи:*

- **Е. Ковтуна** — об истории петроградского авангарда
- **В. Старцева** — об альтернативных вариантах политического развития между февралем и октябрем 1917 года
- **М. Чегодаевой** — о киче в советском искусстве
- **Е. Голлербаха** — о «самиздате» в России
- **М. Кагана** — о Петербурге как феномене мировой культуры
- **Л. Гаккеля** — о Модесте Петровиче Мусоргском
- **П. Карпа** — об экономических аспектах развития культуры
- **Н. Зозулиной** — о традициях русского балета на советской и зарубежной сцене.

*Среди запланированных публикаций:*

- фрагменты дневника **Максимилиана Волошина** «История моей души»
- книга **Николая Пунина** «Искусство и революция»
- книга **Николая Бердяева** «Христианство и классовая борьба»
- неизвестные письма **Михаила Зощенко, Евгения Замятина, Евгения Шварца**.
- Будут продолжены рубрики «Летопись вандализма», «Реквием», «Авторское право», хроника культурной жизни в газете «Премьера».

\* \* \*

До конца 1989 года журнал «Искусство Ленинграда» распространяется только в розницу.

Подписка на 1990 год производится во всех отделениях связи. Наш индекс: 73190

Редакция журнала «Искусство Ленинграда» благодарит студентов Высшего художественно-промышленного училища им. В. Мухиной — Марата Валеева, Александра Виноградова, Григория Егорова, Юрия Жданова, Марию Красильникову, Елену Кузнецову, Марию Морозову, Ирину Ривкину, Татьяну Серебрякову, Елену Тимошенко, Светлану Трусенкову — за участие в конкурсе на лучшую обложку журнала «Искусство Ленинграда».

Премией отмечена работа художника Аси Векслер.

На третьей странице обложки:  
Сцена из балета А. Мачавариани «Витязь в тигровой шкуре».  
Хореография О. Виноградова. Фото В. Барановского.

На четвертой странице обложки:  
Ленинградский этюд. Фото Б. Манушина.





1 р. 20 к. Индекс 73190

