

ИСКУССТВО

ЛЕНИНГРАДА



289



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

СОДЕРЖАНИЕ

- Л. Гаккель **3** О Мусоргском
- М. Чегодаева **10** Парадокс Глазунова и элементы кича в современной советской живописи
- 22** Премьера. Газета в журнале
- Е. Ковтун **30** Живые истоки
- В. Срезневская **45** НЕВСКИЙ АРХИВ
К 100-ЛЕТИЮ АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ
Воспоминания
- А. Дзенискевич **59** История с «ампирным ангелом»
- Б. Стругацкий — М. Амусин **64** «...В душе мы оптимисты.»
- М. Дудин **74** Стихи
- Н. Курапцева **76** ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА
«Лесосводка»
- П. Карп **78** Круги художественного кровообращения
- 87** РЕКВИЕМ
- М. Галушко — В. Быков **88** Рок! Рок... Рок?
- М. Ирошников, Л. Процай, Ю. Шелаев **94** МИГ И ВЕК
«Живопись с этого дня умерла...»
- 101** Представление «Представления»
- Н. Лохова **111** АВТОРСКОЕ ПРАВО
Новое о гонорах

На первой странице обложки: В мастерской художника. Фото Б. Манушина
На второй странице обложки: Часы настольные. Петербург. Начало XX в. Фирма Фаберже. Мастер В. Аарнз.
Елагиностровский дворец-музей

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
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)

Художественный редактор **С. О. Грудинин**. Технический редактор **Т. Д. Раткевич**.
Корректор **С. А. Яковлева**. Зав. редакцией **Т. Ю. Окунева**. Сдано в набор 23.03.89.
Подписано в печать 12.06.89. М-31664. Формат бумаги 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,4. Уч.-изд. л. 12,2. Тираж 10 000 экз.
Заказ № 49. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2390. 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.

Обложка и вклейки отпечатаны с диапозитивов, изготовленных на Ленинградской ордена
Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.
Адрес редакции: 191194, Ленинград, ул. Каляева, 23. Телефон 272-31-44.

О МУСОРГСКОМ

Музыкант оборачивается на Мусоргского, происходит тогда и прибыль сил и прояснение жизненной цели. Помочь бы обернуться на него еще и другим, еще и «немузыкантам», и только этим желанием моим рождено все написанное.



Сегоднешнему музыканту важно и отрадно думать о Мусоргском. Именно думать, вспоминая его музыку, а не листать очередную брошюру о нем. Музыканту в нелегкие времена (а сегодня для него время очень нелегкое) свойственно искать помощи у музыки и музыкантов, которых он любит и знает, и тем-то хорошо ему, что, общаясь с музыкой, можно обходиться без посредников, а сказать о таком своем общении можно, в сущности, кому угодно. И пусть бы «кто угодно» оглянулся на великую музыку, пусть бы она глянула на заинтересовавшегося.

А почему думать о Мусоргском «важно и отрадно»? Постараюсь объяснить это. Но сначала оживлю «образы Мусоргского» — те из них, которые биографически достались музыканту моего поколения и моей судьбы (ленинградцу и выученику Ленинградской консерватории середины 50-х годов). Кировский театр (мои родители называли его Мариинским), опера «Борис Годунов», Иван Петрович Яшугин в заглавной партии: высокий бас чуть «режущего» звучания, актерски — воплощенные воля, твердость, острота эмоций и потому особенно жесткий, трагический крах оперного героя... Это первое мое впечатление от «Бориса» на сцене. В юности впервые услышана была и запись Шаляпина: «Смерть Бориса». Так благодатны были тогда слезы, что и нынешняя память о них благодатна. «Не стыдился слез...». Почему их надо стыдиться — согласно и тогдашним, и нынешним общественным внушениям, почему благодетельность сострадания если и дарится кому-либо сегодня, то редко — молодым людям, а если молодым, то немыслимо редко дарится она музыкой и Мусоргским? Почему фантазмагорически будет выглядеть сегодня молодой человек, плачущий на «Борисе Годунове» Мусоргского, над «Борисом Годуновым»?.. Неужели никому из молодых Мусоргский уже никогда не поможет самоутвердиться в сострадании?

Фортепианные «Картинки с выставки»: слышаны мною множество раз и играны (хоть и не с эстрады); может быть, я преувеличиваю давность своих впечатлений, но пьеса «С мертвыми на мертвом языке» из «Картинок» для меня с тех пор и навсегда — главный образ сочинения; мажорное ее завершение есть катарсис (после трагических «Быдла», «Катакомб»), а переживание катарсиса незабываемо. Но оно осознается не сразу. Например, сейчас только, вызывая в себе «образы Мусоргского», постигаю катарсический смысл страха, испытанного при первом моем знакомстве с другим сочинением — вокальными «Песнями и плясками смерти». Страшным было лукавство, лицедейство Смерти, хотелось — как в детстве — крикнуть: «Я в это не играю!», но ведь избавиться от страха можно, лишь осознав страх и страдание как очищение. Это непросто и это, по-видимому, не

для молодого слушателя; лишь с течением времени начинаешь искать встречи с «Песнями и плясками смерти» во имя очищающих состояний. Я еще скажу об этом.

Еще вернусь и к сокровенному смыслу романсного цикла Мусоргского «Без солнца». А среди ранних моих музыкантских размышлений-сопоставлений осталась параллель (как выяснилось, общеизвестная) романса «Окончен шумный праздничный день» с оркестровой пьесой Дебюсси «Облака»: завораживала дрема чувств, готовых уступить место «ночным мыслям», и это казалось неким пределом европейской утонченности. Потом — с годами — услышал, что все здесь из Достоевского, что здесь тон «петербургского подполья», неведомого Европе...

Для ленинградских музыкантов мир Мусоргского может существовать в видимом символе, я имею в виду не зрелища оперных спектаклей, а то, что мы ходим по Крюкову каналу, где в доме № 11 были написаны композитором (или, во всяком случае, писались) «Светик Савишна» и «Ночь на Лысой горе», что мы можем за несколько минут дойти от дома № 11 по улице Пестеля (бывшей Пантелеймоновской), до дома № 6 по улице Воинова (бывшей Шпалерной), то есть — от места рождения «Бориса Годунова» до места рождения «Хованщины». ... Городские пейзажи не могут, разумеется, отождествляться с композиторскими творениями, но они каким-то причудливым образом контрапунктируют им: чиновный, лучше сказать — сановный Петербург (Пантелеймоновская, Шпалерная) будто отторгает от себя свободу и необычность гения, пишущего государственную историю в звуках, а разночинный Петербург (Крюков канал) изумленно, если не пугливо, наблюдает учиняемые композитором праздники воображения... Обоих примиряет с Мусоргским Слоновая улица (нынешний Суворовский проспект). Огромное, «нуждами жизни не исчерпываемое» пространство Николаевского военного госпиталя; оно остается символом трагической развязки, не первой и не последней в «нашей культуре смертников-художников» (страшные слова современного мастера)... Что нам сейчас видения тогдашнего петербургского марта? В первый его день Россия пережила царубийство, и это — вслед январскому духовному опустошению 1881 года — потере Достоевского; вопрошая свое прошлое, неужели можем мы не знать и не чувствовать, что потрясения «способны распространяться от самых отдаленных молекул к ближайшим» (Марк Блок), что перемены в мире людей — а потеря великого человека всегда есть такая перемена — в значительной мере определяют собою современность? Петербургскую больничную тоскою заволочло сделанное и задуманное, прожитое и недожитое великим русским композитором, и неужели же ранний уход его из жизни, эта русская духовная перемена не отзовется в нас, не обретет видимый символ? Думаешь и о том, что искусство было послано Мусоргскому на помощь в смертный час. Репин писал его портрет в Николаевском госпитале. Не знаю ничего сильнее и, конечно, не буду ничего «разбираться». Но вот только это серо-зеленое с красным — больничный халат, странное и щемящее подобие русской военной формы. На холсте — не судьба ли Мусоргского: гвардейский прапорщик, мелкий чиновник, оловянный солдатик России в вечном ее «красно-зеленом»?.. Да полно: это страдальческий ее лик, ее гений, ради которого жила она сама, жила и собирала силы, чтобы он мог жить!

«Образы Мусоргского» вызываю в себе без труда, даже и не вызываю — даю им выйти вперед; они часть того, что я есть как музыкант (это совершенно не индивидуально — с Мусоргским генетически связаны все музыкантские жизни в России). Но и труд приму на себя во имя великого композитора. Думать о Мусоргском — не только благодать; думаю о нем — значит вопрошаю его; о чем вопрошать? Какой сделать выбор сегодня — в окружении почти непереносимой жизненной разноголосицы, изнутри «страшного царства слов» (Гоголь)? Выбор — немыслимый труд... а, впрочем, разве я не



М. П. Мусоргский.
Скульптурные портреты.
Скульптор А. М. Игнатъев



верил всегда в то, что для музыкантов, вообще для людей искусства — выбора нет? Что принадлежностью к искусству все определилось, что ею далось прикосновение к главному, осевому, к «басам жизни»? Вот и пойдём к Мусоргскому, не делая выбора, то есть пойдём к нему за осевыми темами. Я назову их, живя сегодня, не оглядываясь на ранее сказанное и написанное, хотя уверен, повторяя и сказанное, и написанное: о главном же вопрошали Мусоргского, без выбора и раньше шли к нему!

Никогда русская музыка не говорила о смерти так, как о ней говорила музыка Мусоргского: человеческими голосами, поющими, кричащими, немеющими... Никогда так близко не подходила к смерти. Сказано было когда-то про Достоевского-писателя: «не отводит глаза». Но и Мусоргский «не отводит», и его запечатления предельного и последнего стоят вровень с запечатлениями великой русской литературы. Вровень? Музыкантам дано запечатлеть трансценденцию смерти, голос ее после совершенного ею, и вы его слышите в «Смерти Бориса», в «Песнях и плясках смерти», в «Забытом», здесь всюду гипнотически воздействуют концовки, послесловия. Литература не знает такого¹. А есть и еще у Мусоргского почти немислимой тонкости прикосновение к последним пределам — вовсе не «в упор» он смотрит. Разумею вокальный цикл «Детская», песню «Жук» на собственные слова. «Что ж он, умер?.. Что ж это, что же, скажи мне, няня, с жуком-то случилось?». Ребенок выпытывает тайну смерти и страшится догадок, а музыка утешает, спасает в человечности. Я без колебаний скажу, что эти страницы — великие, ибо

¹ По крайней мере, в русской литературной классике едва ли не одна тургеневская «Клара Милич» целиком обращена к трансценденции смерти.

великий символ музыкально воплотился здесь: дитя, желающее воскресить умершего. Несколько шагов от детских забав, и вот уже ребенок осознает себя как «сын человеческий», и вот уже он подступает к решению жизненной задачи «сынов человеческих», а она есть связь настоящего с прошедшим. Русский философ Н. Ф. Федоров посвятил этой задаче слово своих книг. Мусоргский в прозрачной «детской» песне дал образ сходного смысла, и все сделалось интимным и сердечным — музыка свершила свое предназначение.

Что нам сегодня в «песнях смерти»? Но ведь в отсутствие образа ее, мысли о ней, взгляда на нее искусство высыхает (парадокса этого не утрачивая), искусство начинает гнить. Оно и глало, и высыхало, а ведь и сегодня еще смерть легка в изображении наших зрелищных искусств и нет ее как переживания — или почти нет — в нашей музыке после Шостаковича. Недалекие 20—40-е годы отняли у миллионов людей «право на собственную смерть» (слова Р. М. Рильке), это так, но восстанавливается цена жизни — нет, неопенимость ее, а, значит, возвращается названное скорбное и важное право. Пусть искусство обернется к нему и русская музыка признает мужество Мусоргского не только достоянием своим, но и примером, требующим откликнуться.

Я начал с этой темы, потому что ее хочется поскорее «выговорить». Теперь — торжественно-традиционная тема из главных, осевых тем: народ у Мусоргского. Живя сегодня, думая сегодня о великом нашем композиторе, добавлю несколько слов к обилию уже сказанного и написанного. Спроста ли русский XVII век избран Мусоргским для исторических опер? «Только нищета и бесправие, развившиеся в XVI и XVII веках, унизили народ» (Д. С. Лихачев) ...«только нищета и бесправие»: народ был светел духом и спокоен, и что же должно было постичь его, чтобы мир русской жизни сделался «крошечным миром»? Русское потемнение, начавшееся русское ожесточение переданы Мусоргским в операх — ужаснувшимся и горящим Мусоргским². Для нас еще на целый век увеличилось расстояние от смутных времен. И тосковать лишь остается от жестокостей народной жизни; они и условие и следствие ее. Глубоко, хоть и разномыслящие русские литераторы — от В. П. Астафьева до публицистов прекрасного отечественного ежемесячника «Век XX и мир» — пишут сегодня о русской жестокости, о святотатственном равнодушии к отяжлению жизни... Мусоргский сто лет назад и смотрел зорко, и видел, и оплакивал это. Только в минуту слабости мог сказать композитор по поводу «Сцены под Кромами» из «Бориса Годунова»: «я налгал на русский народ» (не полностью достоверное свидетельство поэта А. А. Голенищева-Кутузова). Бунтующий, страдающий, помраченный народ... в чем же здесь ложь? Для нас в «Кромах» нет лжи; но, может быть, и впрямь была она для Мусоргского, уставившего взор идеалиста на народ, на крестьянина? Но что для одного ложь, для других пророчество. Если и верить вместе с Мусоргским, что народ не дал себе нравственно пасть в минувшие века, то сегодня нельзя не видеть, не чувствовать худа — будь то этика, жизненная философия, способ выражать себя, принятые ныне людьми, народом. Музыкальное о том пророчество мы и находим у Мусоргского³.

² Лишь писательской нечуткостью к музыке (увы, нередкой в России) можно объяснить слова Н. Н. Страхова «сплошь комическая» о «Сцене под Кромами». Комическое вообще присуще ли Мусоргскому? Если солидаризироваться с мыслью А. Бергсона о том, что естественной атмосферой комического является равнодушие (для меня эта мысль верна и привлекательна), то комического не найдем мы у композитора, ибо найдем сострадательность и участливость, но не равнодушие. Думаю, опера «Женитьба» отставлена им недаром: писать «комическое» мешало многое и в самом Мусоргском, многое и в Гоголе.

³ Не только в «Кромах». Разве «Светик Савишна» — не голос безответный, не поиски сострадания, тщетные до отчаяния и — добавлю — тщетные до странного, если речь идет о русском народном мире?

Еще о «теме народа». Кроме пушкинского «Бориса Годунова» — есть ли в мировой культуре творение, с последней своей грани позволяющее заглянуть в бездонность исторического бытия? «Народ безмолвствует»... Но именно там, где бытие открывает себя бездонным, там место музыки. Неудачи «Бориса Годунова» на драматической сцене — это давно понято — проистекают оттого, что нет безмолвия в пространствах диалогического общения. Может быть молчание, и оно необычайно человечно, ибо и возможно-то только в человеческом мире и только для человека (об этом писал М. М. Бахтин). Но безмолвие людского множества, людского собора, народа — оно, по-моему, невоплотимо в молчании как «отсутствии слов», а воплотимо лишь музыкально в музыкой же внушаемом чувстве остановившегося времени (или — что то же — времени развернутого, беспредельно широкого). Тайный, мало кем виденный «Борис Годунов» в постановке Ю. П. Любимова во многом, говорят, обязан своим сильным воздействием пению (на сцене) фольклорного ансамбля Д. Покровского. «Народ безмолвствует» — в песне. Что же говорить об опере Мусоргского! Конечно, последней ее чертой должно быть пение Юродивого: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие»; время становится здесь почти недвижимым, а, значит, наступает время безмолвия⁴. Да, это и есть «Народ безмолвствует», но это и иное, потрясающе внятное нам в соответствии с мыслью-словом современного поэта: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» (И. Бродский в Нобелевской речи). Сцена пуста, во тьму уходит оперная толпа, хор... Иное ли это и впрямь против пушкинского? Иного ли желал Мусоргский? Но «Народ безмолвствует» — это и есть гибель хора, это и есть русская трагедия — настоящая, и ничто не могло выразить и не выразило ее полнее и вернее музыки.

Поистине — властно вступает «Борис Годунов» Мусоргского в круг сегоднешних духовных тревог; не насытишься, думая и о том, что принесено композитором, и о том, что отвергнуто. Почему отвергнут (во всяком случае, музыкально не развернут) «мотив самозванства»? Ведь он мог прорасти в партиях обоих антагонистов: Бориса и Григория, Гришки. Но «самозванство» означает, что человек волен создавать себя, именно — волен, а разве так было в России? Оттого, что не так, оттого, может быть, и расцвел в русской литературе компенсирующий мотив «двойничества» (Гоголь, Достоевский, Сухово-Кобылин); в 1870-е годы прав ли был Мусоргский, отказываясь преломить сходный мотив музыкально? Опять скажу: взор идеалиста и правдолюбца устремился на Россию. Идеалист не вправе и не в силах был погрузиться в ложь самозванства; вообще «музыка лжи» есть жестокое испытание для композитора, и только русский XX век так закалил своих мастеров-музыкантов, что к ней стали подступать бесстрашно⁵. А правдолюб не видел русских судеб, переустраиваемых до неузнаваемости и притом вольных. Своей правдой Мусоргский и был прав. Но каково сегодня наблюдать воистину устрашающее объятие настоящего и прошлого? «Двойничество» вошло в нашу кровь; вольных судеб не сделалось больше. Петь вольность, клеймить «двойничество»... может быть, и на это музыка способна, может быть, и это ей следует делать. А, может быть, ей должно пребывать в высоте своей правды; не торопиться, не толкать жизнь, и не играть со злом, даже и «разоблачая» его?

Для великих музыкантов пребывать в правде — это видеть мир неделимым. Как мог делиться русский мир и каким образом его упорно разделяют в новейшей России? «Деревня» и «город»... Культуру делят так же, и договорились до слова «деревенщички»; делят и наследие. Но русская музыкальная классика не делится в любом случае! Мусоргский написал «Колыбельную Еремюшки», «Калистрата»,

⁴ Хотя бы поэтому оперу следует заканчивать «Кромами», а не «Смертью Бориса». Ведь и у Пушкина «Народ безмолвствует» завершает собою финальную массовую сцену.

⁵ А как все же характерен отказ Прокофьева писать балет по шекспировскому «Отелло» на том основании, что «не хочется иметь дело с Яго» (сохранено в воспоминаниях о композиторе)!

«Сиротку» — о крестьянине и как бы с крестьянского голоса, но им же написан цикл «Без солнца», воистину звучание петербургской Nibel-lung⁶. Путешествия ли это из родных краев в чужие, где многое отягощает, где теряешь себя (чем в наши времена объясняются, например, устрашающие профессиональные потери «деревенчиков», берущихся за «городское»)? Великий мастер-музыкант не путешествует. Жизнь, жизнь неделимая — это дом его. Мусоргский в «Калистрате» иронично — не по-крестьянски — горек (таков и Некрасов, стихи которого здесь взяты), а в цикле «Без солнца» он, пожалуй что вовсе не ироничен, но чистосердечен, сокровенно глубок — «по-крестьянски»... Подумаешь, что таковы же великие современники и потомки Мусоргского в русской музыке города, музыке «за четырьмя стенами» (вспоминаю название романа, открывающего цикл «Без солнца»: «В четырех стенах»). Примеры может дать хотя бы и одно вокальное творчество. «Страшная минута» Чайковского — тончайший психологический рисунок, но вне всякой иронии, только сердечность, только «душевная глубь»; рахманиновский романс «Вчера мы встретились»: драма и морок города, но чистотой такой может обладать лишь взгляд, издавна встречавшийся с русской равнинной ширью (это напоминает «городские» вещи Бунина!). А из поздней музыки назову «Пять стихотворений А. Ахматовой» Прокофьева; на что уж веет здесь петербургским духом, а довольно и прелестной бесхитростности, никогда не покидавшей уроженца и не городского, и не северного...

Неделимый мир — он, конечно, говорил у Мусоргского множеством голосов, и это были голоса людей, едва ли не одних только людей. Отмечали у Достоевского, что мыслит он «не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами» (М. М. Бахтин). Голосами мыслит композитор, для музыки это естественно, а есть и нечто такое, что, по-моему, заслуживает особого упоминания: Мусоргский в операх мыслит и «точками зрения» — при великом его даре характерной речи (был ли у Достоевского-писателя такой дар?). Всегда изумляла меня сцена Хованского и Голицына во втором акте «Хованщины». Ведь это политическая беседа, для театра вовсе не краткая. Не обходится без речевой характерности, верно, но главное в том, что взят русский романский тон, даны отношения смыслов широкого (исторического) масштаба. Слушатели, как всегда, находятся во власти оперной магии и едва ли осознают, что «Хованщина» здесь завоевала для русской оперы такие планы сознания, какие и для всего культурного человечества только-только приоткрывались в ту пору благодаря русскому роману. Раз уж речь зашла о нем и о Достоевском, то несколько слов предложу в обсуждение отнюдь не новой параллели «Достоевский — Мусоргский».

«Роман Достоевского — собрание пятых актов многих трагедий», — так отметил Д. С. Мережковский присутствие *causa finalis* («последних вопросов») в творчестве великого писателя. Для нас и в операх Мусоргского открывается *causa finalis* — при том, что закон музыки особый, при том — и благодаря тому — что молчание и остановившееся время в ее власти более, чем во власти литературы. «Борис Годунов» оказывается, в сущности, долгим пятым актом, и это простирается от Пушкина не в большей мере, полагаю, чем от русских 1870-х годов, от тогдашнего русского «сораспятия» (слово А. А. Блока)... Конец Годунова-боярина — он коронуется, конец Гришки-чернеца — бежит из монастыря, опустошение Борисова душевного мира, смерть царя, «гибель хора» — называю вехи оперного действия. А между ними еще и малые события, но все в финалистском кругу, и даже «польские сцены», с их словно бы интермедийным предназначением, знаменуют перелом, по крайней мере, одной судьбы (разумею Григория Отрепьева). Все выражено музыкой; это не простая очевидность для сценического произведения, да еще и ставшего под знак *causa finalis*. Способность Мусоргского ускорять или останавливать

⁶ «Страна туманов». Исследователи находят мотив нибелунгов в романе А. Белого «Петербург».

ход звучаний, пластический дар (умение передать в звуке слово, жест, поступь) — все достойно гения, принадлежит гению; как и в романах Достоевского, здесь говорится об исключительном, «психологически необычайном» — и каждый миг музыки исключителен по яркости и свежести. В пространстве «пятого акта» некие звуковые максимы сменяют друг друга!

Их трудно усваивать. Музыка Мусоргского, великая из великих — она ведь не вошла в быт, в «интимно-жизненный обиход» (Б. Л. Яворский): кто и где напеваает из «Бориса», пробует подобрать из «Хованщины»?.. Чайковского напевают, подбирают даже и сейчас, хотя нынешний быт почти вытолкнул из себя серьезную музыку. А Мусоргский (передаю чужое наблюдение) впервые был услышан тогда только, когда дождался исключительных исполнителей наподобие Шаляпина в роли Бориса. В наши дни также требуются артистические начинания большого размаха, чтобы Мусоргский «шел» в публику, становился значащим для нее. Начинаний немало; благодарно подумаем о Е. Е. Нестеренко, И. К. Архиновой, Ю. Х. Темирканове, Е. Ф. Светланове. И все же Мусоргского не удерживает в себе традиционное любительское музицирование (так, если всерьез, должны называться наши «напевают» и «подбирают»); нет и настойчивой слушательской потребности в «Борисе» или «Хованщине».

Люди нелегко мирятся с исключительным, им трудно бывает осознать небывалое, неслыханное как помощь в повседневной своей жизни. Желанно, близко то, с чем возможно отождествиться, пусть даже отождествиться в страдании (оно-то, кстати, дает самые широкие возможности отождествления). Достоевский, Мусоргский чрезмерны. Но отдаем ли мы себе отчет в том, что нас формирует чрезмерное как апология человека, что познаем мы себя под знаком идеальных понятий о человеке, внушенных исключительным в мире людей, в мире творчества? Апологией человека была музыка Мусоргского в годы народовольчества, была ею тогда, когда, по слову современника, «русская земля как будто потеряла силу держать людей»; но люди получали силу, когда великое искусство давало масштаб вещей, масштаб человека. Апологией человека и сегодня остаются «Борис Годунов», «Хованщина», да всё у Мусоргского. Вольно было великим русским, стыдящимся велеречивости, проповедовать словами почти юмористически острыми: «Вошь ли я или человек?», «Тварь ли я дрожащая или право имею?» (Достоевский), «да прорвись ты, любезный, как живые люди прорываются... зверь ты либо амфибия какая» (Мусоргский); проповедовали и по сию пору проповедуют они и делом — творениями непостижимой глубины. А мы, живя сегодня, вновь ищем масштаб человека: в который раз ищем — и хватит ли на это душевных сил? Музыкант оборачивается на Мусоргского, происходит тогда и прибыль сил и прояснение жизненной цели. Помочь бы обернуться на него еще и другим, еще и «немузыкантам», и только этим желанием моим рождено все написанное! Музыкантам одним, даже и с помощью великого мастера музыки, не прорваться к новому горизонту свободы и духовности, «как живые люди прорываются»; сделать это они смогут только вместе со всеми.



ПАРАДОКС

ГЛАЗУНОВА

И ЭЛЕМЕНТЫ КИЧА В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Мария Чегодаева,
кандидат искусствоведения

У этой статьи не совсем обычная судьба. Она была написана в 1979 году для одного сборника ВНИИ искусствования. Однако в сборник ее не приняли; не приняли и ни в одно другое издание или журнал. Тем не менее она приобрела известность, ее перепечатывали, распространяли по всей стране: отклики приходили ко мне из Хабаровска, из Владивостока, не говоря уж о более близких к Москве городах и районах. Я объясняю это исключительно тем, что в течение всего последнего десятилетия (до 1985 года) в печати не появилось ни одной статьи, пытающейся проанализировать художественный метод Глазунова и причины его неслыханной популярности. Многочисленные монографии, альбомы, кинофильмы, телепередачи и пр., посвященные художнику, не несли в себе ничего, кроме откровенных дифирамбов и беззастенчивой рекламы, и никак не могли удовлетворить тех зрителей и читателей, которые хотели искренне разобраться в «парадоксе Глазунова». Видимо, моя статья хоть в какой-то степени удовлетворяла читательский спрос.



ти десяти лет «самиздатовской» жизни. Из нее только удалены некоторые названия неудачных работ серьезных художников, бывших в 1979 году предметом критических споров, а ныне давно уже заслоненных другими вещами тех же авторов. В тех случаях, когда художники остались верны своим «принципам» до наших дней — их имена и названия работ оставлены в статье без изменений.

Мне очень жаль, что мои взгляды так резко разошлись со взглядами писателя Олега Волкова, к которому я испытываю всемерное почтение. Но его хвалебная статья о Глазунове — исторический факт; впоследствии он ничем ее не опроверг и иных точек зрения на творчество Глазунова не высказал, по крайней мере, в печати. Поэтому моя полемика с ним оставлена в статье без купюр. В остальном, к великому моему сожалению, статья не слишком устарела. Об этом наглядно свидетельствуют работы Ильи Глазунова последних лет, широко экспонировавшиеся в Москве и Ленинграде. Знакомство с ними показывает, что метод художника совершенно не изменился.

Сенсационная выставка Ильи Глазунова в «Манеже» не вызвала у художников и искусствоведов никакого профессионального интереса. Насколько всколыхнула она широкие массы зрителей, собрав поистине невиданную аудиторию, настолько оставила равнодушной художественную общественность, не возбудив ни споров, ни обсуждений. Ее попросту обошли, как явление, к искусству и проблемам искусства отношения не имеющее.

Не стоило бы, вероятно, нарушать этот «заговор молчания», если бы ситуация с Глазуновым оставалась той, какой была уже двадцать лет, начиная с его первой выставки в ЦДРИ — неким курьезом нашей художественной жизни, единичным частным явлением, никак не влияющим на общий ход искусства. Но ситуация изменилась. На наших глазах, буквально в считанные месяцы, «глазуновщина» хлынула в нашу живопись, проникла на выставки, захлестнула творчество части художников, в первую очередь молодых, причем, прежде всего той группы молодежи, которая пытается или, по крайней мере, декларирует попытки идти в искусстве своим путем, отличным от «признанных» направлений. Тот, кому привелось бывать на выставках Московского объединенного комитета художников-графиков на Малой Грузинской, мог обнаружить там не одного и не двух, а чуть ли не десятки художников, в полной мере разделяющих принципы Глазунова. Об этих выставках я еще буду говорить, а пока только отмечу самый факт этого, воистину неожиданного поворота нашего «левого» искусства.

Еще более неожиданно то, что некоторые мастера, уже немолодые и, уж во всяком случае, не стремящиеся к той скандальной славе, что сопутствует выставкам на Малой Грузинской, художники, казалось бы давно сложившиеся, со своим творческим лицом, стали вдруг обнаруживать некое «уклонение» в сторону Глазунова. На выставках стали проскальзывать черты салонности, потянуло славянофильством —

словом, объявились признаки явного или завуалированного духовного родства с Глазуновым — родства, от которого художники отрешиваются с негодованием, возмущаясь самой возможностью такого сближения, и которое тем не менее проступает со все большей и большей отчетливостью. На каком-то повороте истории то, что еще недавно считалось «неискусством», вдруг выплыло на поверхность, заявило о себе, стало тенденцией — во всяком случае, одной из тенденций нашего времени.

А коли так, «заговор молчания» придется нарушить. Нравится нам это или нет, а рано или поздно мы будем вынуждены разбираться в этих тенденциях, искать ответа на вопрос: что же все-таки происходит с нашим искусством? Вот почему я решаюсь начать этот разговор — может быть, не слишком интересный и, уж во всяком случае, не очень приятный, не претендуя на то, чтобы до конца выяснить все проблемы, но хотя бы заявить о них, убедив в серьезности создавшегося положения.

Итак, «Парадокс Глазунова и некоторые элементы кича в современной советской живописи».

Глазунов и впрямь фигура парадоксальная; в него трудно поверить, настолько фантастично его головокружительное «вознесение», совершившееся на наших глазах. Чтобы понять его, надо прежде всего уяснить себе, что одного Глазунова нет: существуют два Глазунова, почти во всем диаметрально противоположных друг другу.

Первый — тот, которого знают художники — живописец и график, возведший в принцип полную и абсолютную творческую беспринципность, в одно и то же время абсолютно одинаковыми средствами и приемами изображающий: комсомольцев-строителей БАМа и «Блудного сына»; парадные портреты дипломатических дам и трагедию Чили; салонных красавиц и святых великомучеников — художник с очень ограниченным и глубоко вторичным художественным мышлением. 11

Все его творчество сводится к вялому эпигонскому повторению и тем, и живописных приемов русских художников конца XIX — начала XX века: Константина Маковского, Васнецова, Рериха, раннего Нестерова. Его вещи смотрятся почти репликами, дилетантскими копиями работ этих мастеров, выполненными не очень профессиональной рукой скорее любителя-самоучки, нежели художника. Его портреты предстают старательными ученическими «постановками» академической школы, только лишенными того профессионального умения, которым владели даже второстепенные воспитанники Академии художеств XIX века. Скованные, вялые, лишенные всякой конструктивности, они смотрятся старательно отретушированными увеличенными фотографиями, представляя изображенных на них людей почти всегда в одном и том же ракурсе и всегда в одном и том же пассивно-позирующем состоянии: рисует ли он строителей Нурекской ГЭС или вьетнамских партизан, таджикских колхозниц или патриотов Чили — душевное самочувствие его героев ничем не отличается одно от другого. Одинаково застылые лица одинаково безразлично смотрят на зрителя, одинаково «приклеенные» к информационному фону, плоскому, как «задник» у фотографа.

Иллюстрации Глазунова решительно ничем, кроме некоторой доли «мистики», не выделяются из среднего стандарта так называемой «реалистической тональной иллюстрации», тех ухудшенных и ослабленных подделок под это большое и серьезное направление, которые в особенности распространились у нас в конце сороковых и начале пятидесятых годов. Как все подобные подделки, иллюстрации Глазунова не обладают ни одним из тех достоинств, которые отличают работы настоящих мастеров — создателей этого направления. В них нет ни психологической глубины, ни остроты восприятия реального мира, ни глубоко взволнованного личного чувства, ни — и это в первую очередь — того блестящего мастерства, того высокого профессионально-

го умения, которых требует подлинный реализм. Образное прочтение глубочайших созданий Достоевского заменено равнодушным пересказом сюжета; сложнейшие человеческие образы сведены к все тем же вяло-пассивным и совершенно одинаковым в своем душевном состоянии «портретам» с мятой рыхлой формой, фотографически-старательной ретушью, заменяющей рисунок, наивно-утрированной театральностью «грима» — гигантские подведенные глаза должны изображать «мистическую загадочную душу» князя Мышкина или Неточки Незвановой. Кроме этих «загадочных» глаз, рисунки Глазунова ничем не отличаются от серой массы подобных псевдо-реалистических картинок, и по сей день производящихся в достаточном изобилии разного рода ремесленниками.

Собственно, главным «качеством» всего творчества Глазунова является отсутствие всякого элемента творческого, эмоционального восприятия жизни; в нем нет никакой пластической концепции, вернее, вообще никакой пластики. Он воздействует на зрителя точно так же, теми же средствами и приемами, как какие-нибудь «Опричники, разоряющие боярский дом» Константина Маковского: на первом плане в эффектной позе лежит бездыханная боярышня в растерзанной, конечно, розовой одежде, изнасилованная опричниками; гаварь за боярским столом пьет вино, его молодчики тащат награбленное добро; привязанный к стене отец-боярин корчится в отчаянии и т. д. Или же — еще в большей степени — как «Чудо Александра Невского» Г. Горелова: лежащий в гробу князь протягивает руку за листовкой с молитвой, что вкладывают покойнику при отпевании, колеблются огни церковных светильников, священники вздымают очи и руки к небесам, бояре в ужасе закрывают лица и т. д. Художественные, пластические, живописные средства здесь отсутствуют, замененные сенсационно-репортерским сюжетным пересказом, подбором общепонятных наглядных

признаков, долженствующих изображать то или иное чувство, те или иные человеческие качества. Выращенные глаза обозначают религиозный экстаз, розовые телеса, голубые глаза и золотые локоны — красоту, фальшиво-театральные жесты — ужас, отчаяние и пр. Во всем этом нет ни грана художественности: единственным результатом такого «метода» оказывается то, что исторические трагедии, события, полные высокого драматизма, низводятся до уровня анекдота, дешевой «клубнички» — у Маковского «клубнички» эротической, у Горелова «клубнички» мистической. В наши дни все это выглядит почти пародией.

Глазунов всецело пользуется этим методом. Вот его «Царь Борис» — скорчившийся в углу изможденный аскет, закрывающий тощими пальцами с перстнями лицо, так что виден один «горящий» безумным ужасом глаз; позади царский трон с золотым двуглавым орлом и в спинке этого трона проступает мистический голубой лик царственного младенца.

Вот «Легенда о царевиче Дмитрие» — отрок с запрокинутой головой, огромными, естественно, голубыми глазами и золотыми кудрями лежит навзничь на черной земле; на горле его — кровавая рана; крестик на цепочке откинулся в сторону; позади, на фоне — березки и умильная детская игрушка — лошадка.

Вот «Русский Икар» — великомуученик с иконописным лицом и огромными голубыми (опять огромными и голубыми!) глазами, в красной рубахе, натурально, с крестом на шее, возносится над лубочной пряничной Русью.

Перед нами — те же «Опричники» (царевич Дмитрий даже лежит в той же позе, что и пострадавшая боярышня), тот же «Александр Невский», только с некоторыми «поправками» на эпигонов Нестерова и Васнецова. Налицо весь набор испытанных приемов русского православно-декадентского салона: «мистические» глаза, иконописные лики, пряничные церкви, березки, травинки, выписанные с сухой изысканностью, и т. д. и т. п. Как в кар-

тине Горелова, все содержание «выдано» на поверхность, дожато, договорено с хрестоматийной ясностью, так что даже самый неискушенный зритель не сможет ошибиться в намерениях художника, ни относительно истолкования сюжета, ни относительно «душка» — мистического или православнославянофильского, которым пронизаны работы. Собственно говоря, творчество Глазунова можно исчерпать словесным пересказом: краски почти ничего не добавляют к сюжетной аннотации. Не так уж и важно видеть, скажем, «Блудного сына», достаточно знать, что на этой картине Глазунов изобразил современного парня в джинсах, стоящим на коленях перед Христом; что за спиной Христа — Толстой и Достоевский, а за спиной «блудного сына» — свиньи в грязи и церковь со сбитым крестом и т. д. Разве что «Русская красавица» да «Орина, мать солдатская» составляют исключение: их надо видеть, дабы убедиться в самой что ни на есть подлинности резного наличника, бисерного кокошника, платка в крапинку, искусственных цветов, наклеенных на холст.

Как искусство, как живопись — всё это попросту неинтересно, так же неинтересно и нехудожественно, как какая-нибудь написанная по комбинатовскому договору композиция на тему: «В сборочный цех привезли станки новой марки». Таков один Глазунов.

Но есть и другой — тот, которого представляют себе иные (и весьма многочисленные) зрители: подвижник искусства, художник, в котором ищут и находят такую глубокую духовность, такой психологизм, какого эти зрители не видят во всем советском искусстве, задевший в душах какие-то очень чувствительные струны, которые до сих пор не задевались, ответивший на вопросы, на которые другие живописцы не дали ответа. Обращаюсь к статье писателя Олега Волкова «Я увидел Россию...», напечатанной в журнале «Наш современник» за март 1979 года: «...искусство (Глазунова — М. Ч.) задело за живое, царапнуло сердце, взбудоражило совесть <...>»; «Эта картина 13

(«Два князя» — М. Ч.) сразу завладевает зрителем, отрешает от происходящего вокруг и будит чувства и мысли, что до поры дремали в нашем обремененном повседневною сознанием: но они всегда в нас, эти раздумья. И происходит чудо воздействия подлинного искусства <...>».¹

Как видите, совершенно иной подход к Глазунову, решительно противоположный моему. Впрочем, такой ли противоположный? Вот описание, сделанное Волковым:

«На одной из самых трагических картин — «Город» — теснящиеся под угрожающим небом громады многоэтажных домов с беспокойными пятнами освещенных окон, и крупным планом изображенная женщина с распущенными волосами, закрывающими ее наготу. Красивое лицо с чувственными губами — так писали русские художники прошлого Магдалин. Она воспринимается как воплощение порока, гнездящегося в многотысячном скоплении людей. Но не до конца задавлено доброе, человеческое в этой грешнице: взгляд ее из-за припухших век прямой и открытый, она вызывает сочувствие, а не осуждение. Гуманизм, понимаемый как действенная любовь к человеку, внимание к его слабостям, сочувствие к бедам — первая истина, при свете которой пишет художник».²

Воистину убийственное описание! От него так и веет пошлостью, всем набором дешевых мелодраматических штампов: «угрожающее» небо, голая грешница, прикрытая распущенными волосами — «воплощение порока». Волков абсолютно прав: совершенно верно, именно так и писали и русские, и немецкие, и французские салонные художники всевозможных «Магдалин» и «Грешниц», в изобилии представленных на страницах «Пробуждения», «Живописного обозрения» и прочих модных салонных журналов начала века.

Очевидно, не в том дело, что мы с

Волковым видим в Глазунове нечто различное: мы видим решительно одно и то же, только воспринимаем и оцениваем, действительно, с диаметрально противоположных позиций. Художник, чье творчество все целиком укладывается в эстетику приложений к «Ниве» — те же «Опричники» или знаменитая аллегорическая картина в красках «Под шепот грез» — представляется кому-то гуманистом, подлинным глубоким реалистом, более того, чуть ли не единственным духовным наследником русского искусства от древнерусской иконописи до Нестерова. Но и этого мало: в глазах Волкова и, конечно, не его одного, Глазунов предстает победителем всего мирового искусства XX века, неким русским Георгием Победоносцем, поразившим змия абстракционизма:

«Искусство XX века отнюдь не прошло мимо него, в чем упрекают Глазунова некоторые поклонники пикассо-шагаловских резвостей. Он очень рано, с самого начала творческого пути, сделался деятельным и убежденным противником «новаций», уводящих в тупики абстракционизма, всей своей работой доказывал жизненность и незаменимость реалистического искусства. <...> В поединке с бесчисленными «измами», как правило, зарубешного происхождения, победа досталась «русскому художнику», каким прослыл за пределами своей Родины Глазунов».³

Вот так, не больше и не меньше.

Можно ли удивляться тому, что любая критика в адрес «победителя» Пикассо и Шагала расценивается как кощунство, как бессильная зависть:

«Чрезмерно раздраженный тон <...> отрицательных оценок заставляет подозревать продиктовавшие их далекие от искусства побуждения», — небрежно замечает Волков.⁴

Однако в одном с ним придется согласиться: у нас нет сейчас художника, пользующегося такой славой, таким массовым признанием, как Глазунов. И у нас нет сейчас направления

¹ Олег Волков. «Я увидел Россию...» Заметки о творчестве Ильи Глазунова. — «Наш современник». 1979. № 3. С. 174, 181.

² Там же. С. 179.

³ Там же. С. 177.

⁴ Там же. С. 183.

в искусстве, привлекающего к себе больше внимания, нежели «глазуновщина».

«Ваши картины вселяют твердость и веру», «Ваши картины заставляют биться сердце», «Я увидел Россию и ее людей...»⁵ Естественно задать вопрос: кто же эти зрители, чьи «сердца забились»? Кто они, усмотревшие принципиальность в беспринципности, духовность в бездуховности, новизну и смелость в безнадёжном эпигонстве? Стоявшие по шести часов в очереди, завывавшейся вокруг Манежа, а позже выстаивавшие длиннейшие хвосты на Малой Грузинской, чтобы «причаститься» какому-нибудь «Солнечному сплетению» В. Петрова-Гладкого-старшего или «Светлому и трижды светлому солнцу» В. Петрова-Гладкого-младшего — работам, от которых не отказался бы, пожалуй, не только Глазунов, но и автор знаменитого шедевра «Под шёпот грез» — столько в них и огромных голубых, в меру вытаращенных глаз, и золотых локонов, и церквей, и крестов, и расплывчатого мистического тумана, и розово-лилового тюля, завывающегося спиралями, и всего того немецко-русского «модерна», который кое-кому представляется подлинной русской традицией. Что усматривают в этом салонном декадансе наши современники, люди, не лишённые элементарной культуры, как-то интересующиеся искусством, коль скоро они ходят на выставки?

Проще всего, конечно, отнести их всех без разбору в разряд мещан, лишённых всякого эстетического вкуса, обывателей, гонящихся за любой модой, любым дефицитом, будь то Глазунов, импортные джинсы, или мебельный гарнитур «Людовик XIV». Какая-то часть, безусловно, относится к этой категории и сказать о ней следует подробнее.

В мире существует масса потребителей искусства, отличительный признак которых состоит в том, что

они именно потребители, духовные импотенты, органически неспособные ни к какому активному восприятию искусства. То сотворчество, которого требует от зрителя настоящее искусство, настоящее художественное произведение, потребителю недоступно: он не умеет ни взглядеться, ни вдуматься в создание художника, ни ощутить скрытую в нем образную силу, ни оценить его художественные качества. Все, на что способен потребитель, это пассивно «заглотать» то, что ему подsunуто в рот, а посему предпочитающий пищу полегче — «духовную кашницу», перемолотую, пережеванную, чуть ли уже не переваренную. Я не буду подробно касаться истории появления и распространения в XX веке такого духовного потребительства — в какой-то мере, это оборотная сторона расширения культуры, результат перенасыщения искусством, того «перекорма», когда искусство в форме телевидения, радио, кино, рекламы, магнитофонов, транзисторов стало постоянным фоном жизни — фоном, которого современный человек почти и не воспринимает, но без которого уже не может жить, как без привычного наркотика.

Как в постоянном шуме уличного движения будет услышан только экстраординарный грохот, так и в постоянном «шуме» искусства нужно нечто особо громкое, чтобы потребитель, вздрогнув, очнулся от своей пассивной апатии и ринулся смотреть, как на автомобильную катастрофу. В мире хорошо известно это свойство потребителя — оттого-то искусство в наше время постоянно окружено атмосферой сенсации, шума, скандала, ажиотажа, вызванного часто даже не свойствами произведения искусства, а побочными обстоятельствами, связанными с биографией художника, историей создания или экспонирования картины и пр. Ключевой на всю эту приманку потребитель получил в мире название «кичмена» — потребителя «кича», то есть дешёвки, («кич» в переводе и значит «дешёвка») — духовного ширпотреба.

У нас, к сожалению, такой потребитель существует тоже и даже весьма 15

⁵ Там же.

распространен. Он обладает всеми признаками кичмена, но вот еще парадокс — кичмен появился у нас раньше самого кича, кича в его современной международной форме. Если в мире кич породил своего потребителя кичмена, то у нас кичмен породил, а вернее сказать, «устроил» себе кич — ситуация, право, любопытная.

До недавнего времени наш кичмен не имел специально для него приготовленного искусства. В роли кича для него выступала любая сенсация. Стоило какому-либо явлению искусства возбудить шум; в силу ли того, что оно привезено из-за границы, или почему-то представляется одиозным, или труднодоступным — так сказать, духовным дефицитом, как потребители покорно выстраивались в очередь, не справляясь, по зубам ли им это искусство, соответствует ли оно их вкусам и эстетическим требованиям. Казалось, что таких требований у наших потребителей просто нет: в ход шло буквально что угодно. Потребитель равно кидался и на сокровища гробницы Тутанхамона, и на «Джоконду», и на Фалька, и на импрессионистов, и на французское искусство XVIII века. Что выносили с той или иной выставки осаждавшие их толпы, какое воздействие оказывало на них искусство и оказывало ли вообще, удовлетворены ли они были тем, что увидели, или разочарованы, по правде говоря, оставалось совершенно туманным. Мы привыкли к тому, что у нас существует категория «охотников за сенсациями», смеялись над ними, но в конечном счете, когда сенсациями оказывались серьезные выставки, вполне достойные внимания, когда толпы рвались на Ван Гога или «Джоконду» — это не могло вызвать и не вызывало тревоги, напротив: мы были склонны видеть в этом признаки культурного роста, радовались тому, насколько велика у нас тяга к искусству, и не подозревали в массе зрителей скрытых кичменов. Свою истинную сущность они обнаружили, когда, к нашему возмущению, «рванули» на Глазунова, да с такой страстью, с какой не бегали ни на какую другую выставку.

Совершенно очевидно, что наш кичмен все эти годы пребывал в глубокой неудовлетворенности. Он покорно «глотал» Ван Гога, делал вид, что восхищается французским XVIII веком, подобно годелевскому почтмейстеру «изображал на своем лице мыслящую физиономию», взирая на «Джоконду», но всё это было, что называется, «не в коня корм». Кичмен потихоньку пробаивался тем, что было ему доступно: на выставке сокровищ Тутанхамона завистливо подсчитывал, сколько тут золота; с удовольствием слушал и пересказывал анекдоты о похищениях и подделках «Джоконды». Но истинное удовлетворение кичмен получил, конечно, только на выставке Глазунова, получил то самое искусство, ту самую «духовную кашницу», которой ему так недоставало. Только здесь стал он, наконец, истинным кичменом — потребителем кича.

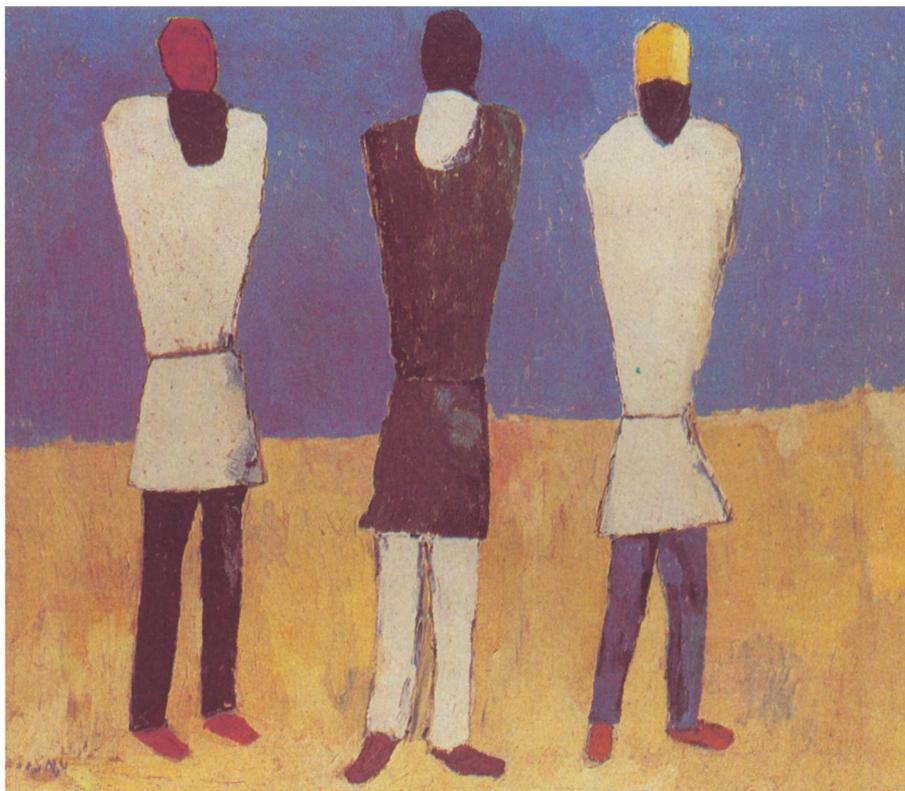
Искусство Глазунова — кич высшей марки, кич в своем кристально-чистом выражении. Чтобы убедиться в этом, стоит привести несколько определений кича, данных этому явлению в мировой искусствоведческой литературе. Вот исчерпывающая, на мой взгляд, характеристика кича, данная Кристианом Келлерером; я привожу изложение его взглядов, сделанное Н. А. Дмитриевой в ее великолепной статье «Китч»:

«...Китч означает бегство от истинного решения жизненных противоречий посредством дешевой сублимации чувства в неподлинном (...). Проще говоря, люди хотят получить соответственные переживания (и тем скрасить жизнь) наиболее легким способом, походя, не поступаясь ничем в практической жизнедеятельности (она идет своим чередом) и не платя усилиями собственного интеллекта и эстетического чувства, которых всегда требует от воспринимающего подлинное искусство (...)⁶»

⁶ Н. А. Дмитриева. Китч. — Сборник «Искусство и массы в современном буржуазном обществе». М.: «Советский композитор», 1979. С. 18—20. (К и т ч — прежнее написание термина кич).

ЖИВЫЕ ИСТОКИ

к статье Е. Ковтуна

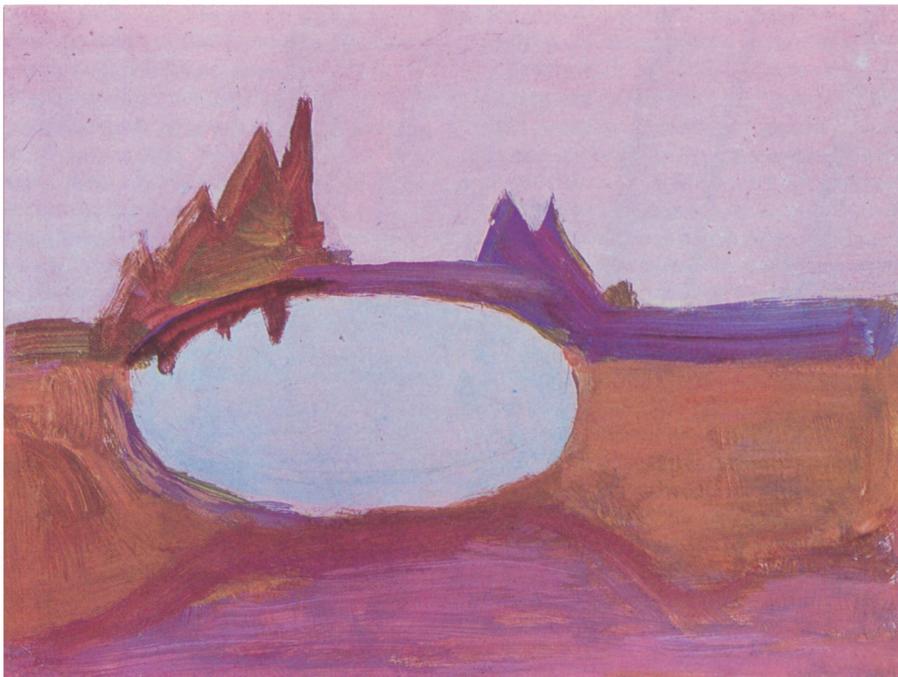


КАЗИМИР МАЛЕВИЧ (1887—1935)
Крестьяне. Холст, масло. 1933. Собрание ГРМ



ВЕРА ЕРМОЛАЕВА (1893—1938)

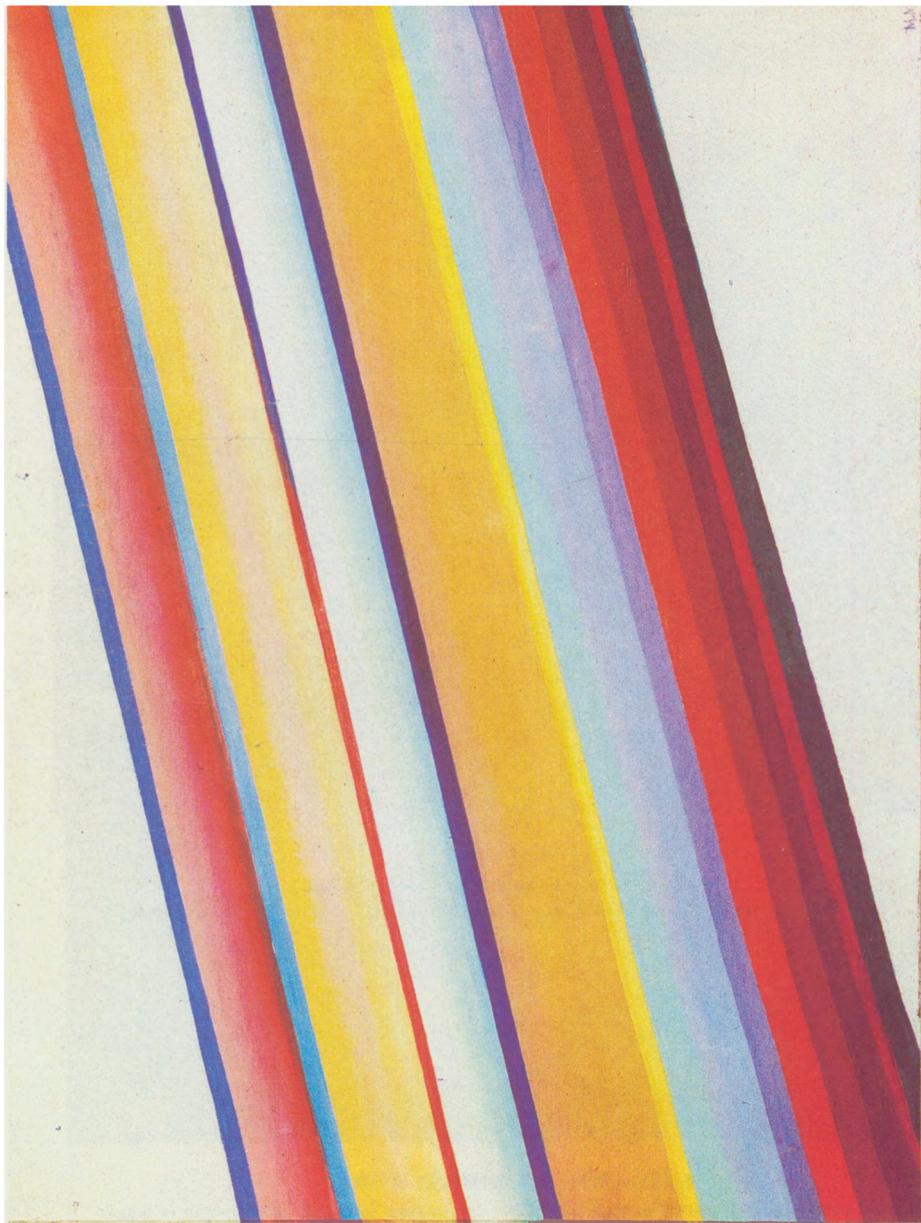
Баба с ребенком. Бумага, темпера. 1933. Собрание ГРМ. Публикуется впервые



ЕЛЕНА ГУРО

У озера. Бумага, акварель, 1910-е годы

Собрание Государственной Публичной библиотеки. Публикуется впервые



МИХАИЛ МАТЮШИН (1861—1934)
Движение в пространстве. Холст, масло. 1919

Характернейшее свойство всякого обывателя, в том числе и нашего, что он не только не стремится к какой-либо борьбе, изменением, самоусовершенствованию, но всячески избегает их и, уж во всяком случае, «не поступится ничем в своей практической жизнедеятельности». Подлинное искусство тем и опасно ему, что оно заставляет «поступаться» — оно мешает, беспокоит, оно требует каких-то активных движений души. «Глазуновщина», как всякий кич, не требует ничего. А в то же время она выдает набор самых животрепещущих проблем, она эпатирует своей «неортодоксальностью» — чего стоит тот же «Блудный сын» с его идеей возвращения к Христу, с его русофильством! Выставка на Малой Грузинской идет еще дальше. Здесь и тема полного распада и разрушения — картины В. Провоторова «Желание-I» и «Желание-II» с весьма натуралистическим изображением полуразложившихся трупов мужчины и женщины — видимо, влюбленной пары; тут и мистические аллегории вроде «Взгляда» В. Петрова-Гладкого-старшего: поле с цветочками, церковка, облачка, освещенные солнцем, и на фоне всего этого висит очаровательная головка с золотыми волосами, вся увитая тюлем, переходящим в облака; тут и истовое православие В. Линицкого: церкви, ангелы, уподобленные лучам прожекторов, подлинные нательные крестики, наклепленные на краску, вклеенные в холст иконки... И все в равной степени выглядит профанацией — и профанацией смерти, и профанацией религии, и профанацией темы России. Во всем так и сквозит та самая «поддельность», «неподлинность», которая так приятно щекочет нервы кичмену, но будьте спокойны, — никого не толкнет на самоубийство, ни в ком не пробудит религиозных чувств и вообще не пробудит никаких настоящих чувств, кроме разве (у какой-то части зрителей) — чувства обиды за искусство.

Итак, казалось бы, выводы напрашиваются сами собой: у нас, к сожалению, сформировался, а в последнее

время как-то особенно четко оформился слой обывателей, мещан, нуждающихся не в искусстве, а в подделке под искусство, дешевке, фальшивке. Обывателю нужна не трагедия, а кровавая мелодрама, не красота, а красивость, не любовь, а секс, не романтика, а фальшивый наигрыш, не психологическая сложность, а эффектные выверты — словом, бутафорская имитация всех тех идей, образов, проблем, которыми живет настоящее искусство. Подделка, с одной стороны, ничем не беспокоит обывателя, не требует от него никаких затрат чувств и мыслей, позволяет оставаться самим собой, не выходя из состояния своего обывательского благополучия, с другой — создает иллюзию «полной жизни», возвеличивает обывателя в собственных глазах: он и впрямь начинает видеть себя и страстным, и смелым, и сложным, и ужасно оппозиционным — шутка ли, какое искусство ему нравится, религиозное!!! мистическое!!! страшно сказать — политически невыдержанное!!! Да он же не обыватель — он бунтарь, он без пяти минут диссидент!!! Спрос рождает предложение. Глазунов и компания идеально потрафляют обывателю, выдают ему полный набор и «поэтического», и «страшного», и «смелого», беспардонно льстят ему, и, естественно, встречают с его стороны самую горячую признательность. Проблема достаточно ясна, но это уже не проблема искусства: изучение ее должно идти по пути изучения социальной психологии, выяснения того, как образовался у нас этот мещанский слой, на чем произрос и какова его природа.

И все-таки дело обстоит сложнее! «Проблема Глазунова» не сводится к проблеме кича и кичмена. Разговор о потребителе не дает ответа на вопрос, упомянутый мной вначале: почему отзвуки глазуновщины появились в искусстве, которое ни в коей мере не может быть отнесено к категории дешевки? Как могло случиться, что настоящие художники, сами того не ожидая, вдруг опустились до салонной красоты, до эпигонства? Мы поче- 17

му-то стали бояться критиковать серьезных художников, мы оберегаем их от малейших замечаний, но скажу прямо: меня очень беспокоят признаки эффектной претенциозности, не совсем взыскательного вкуса и явной «вторичности» во многих несомненно талантливых и отнюдь не поверхностно-банальных работах.

Меня беспокоит и то, что среди зрителей, если не пришедших в восторг от Глазунова, то, во всяком случае, отнесшихся к нему заинтересованно, значительную часть составляли вовсе не «охотники за сенсациями», не обыватели, а напротив, люди ищущие, беспокойные, стремящиеся найти ответы на мучающие их вопросы, ждущие от искусства настоящих и глубоких решений проблем нашего времени. Как могло случиться, что эти зрители сыскали у Глазунова — пусть даже им померещилось, что сыскали — какие-то ответы? Что и у них «забилося сердце»?

Все было бы очень просто, если бы проблема Глазунова сводилась к проблеме современного мещанства и портящего ему искусства. Но в tomto и беда, что дело этим не ограничивается, что в круг этой проблемы оказались вовлеченными серьезные художники и серьезные зрители, что она захватила молодежь, что перед нами, как, впрочем, и перед всем миром, встал вопрос о взаимосвязи кича и настоящего искусства — вопрос, в котором разобраться куда труднее, чем в элементарной, в общем-то, теме примитивного художественного мещанства.

Проблема взаимоотношений кича и подлинного искусства — одна из самых запутанных и противоречивых в мировом искусствознании. Здесь, собственно говоря, всё неясно, начиная с того, что же считать кичем, а что — высоким искусством. Существует тенденция относиться к кичу все формы и жанры массового искусства — эстраду, рекламу, журнальную графику, даже кино, безотносительно к их качеству, превращая таким образом понятие кич в синоним массовой

культуры. Существует другая тенденция — считать кичем любое художественное произведение, если оно хоть сколько-нибудь понятно зрителю (Клемент Гринберг, например, именует «музеем кича» всю Третьяковскую галерею⁷) и оставлять «высокому искусству» лишь тончайший слой узкоэлитарного творчества. В последнее время появилась еще одна тенденция — видеть в киче, так сказать, современную ипостась народного искусства. Кич вдруг возносится на пьедестал, озаряясь тем ореолом, которым окружено народное творчество; в нем обнаруживаются свойства едва ли не первоисточника, того народного родника, у которого следует еще поучиться профессиональному «высокому искусству». Началось кокетство с кичем, более того, существуют попытки доказать, что кич — нормальное, едва ли не обязательное состояние искусства. Так, Жак Стернберг развивает мысль, что «разница между хорошим и плохим вкусом более чем относительна», что «кич — всюду», и во всех искусствах имеется не «капля кича», <...> а «несколько пинт», и даже, что «хороший вкус — враг искусства» <...> Стернберга хороший вкус не устраивает тем, что он, как ему кажется, обрекает на скучную стерильность, тогда как кич «тяготеет к союзу с причудами, фантазией, аномальностью»⁸.

Вероятно, отголоски этих последних взглядов сыграли свою роль в деле возвеличивания Глазунова — у нас есть категория интеллигентов, торопливо подхватывающих любую модную теорию. И всё-таки я думаю, что появление и утверждение глазуновщины как тенденции было вызвано не только общим ходом мирового искусства и не столько теми или иными теориями, сколько особенностями нашей художественной ситуации, нашей культурной жизни, не зависящими или, во всяком случае, не всецело зависящими от международных влияний.

Наше искусство переживает сейчас

⁷ Там же. С. 30.

⁸ Там же. С. 52.

очень сложное время, настолько сложное, что я ни в коей мере не берусь ни разобраться в нем, ни дать хоть сколько-нибудь исчерпывающие ему объяснения. Я лишь поделюсь некоторыми мыслями, имеющими, как мне кажется, связь с той проблемой, которой посвящена моя статья.

Можно ли отрицать, что перед нами, живущими сейчас поколениями, возникли такие вопросы и проблемы, которые не вставали еще 20 лет назад, не говоря о более раннем времени? Многие художественные истины, воспринимавшиеся как аксиомы, подверглись пересмотру, многие репутации, казавшиеся незыблемыми, пошатнулись. Как-то неожиданно мы оказались перед необходимостью оценить прожитую нами жизнь, понять, что же, в конце концов, сделано, — что достигнуто, что утрачено. Возможно, на нас оказали свое влияние настроения «фен де сьекль», то ощущение необходимости подведения итогов XX века, которое чувствуется во всем мире. Но, главное, это вдруг явившееся сознание того, что мы не баловни судьбы, для которых все вопросы раз и навсегда решены, все проблемы заранее убраны с дороги, но что очень многие, если не все тревоги XX века — и угрожающий рост технизации и связанное с ним нарушение природных условий, и все еще висящая над человечеством угроза войн, несущих всеобщую гибель, и проблема осмысления себя в мировом пространстве, и проблема осмысления себя в общем ходе истории, и многие другие проблемы — касаются нас так же, как и людей всей земли. Мы вдруг поняли, что Красная книга природы, как и Красная книга культуры писаны про нас, как и про все человечество.

Боюсь, что наши художники оказались не очень подготовленными к решению этих сгустившихся над нашей головой проблем. Никогда не было у нас такого противоречивого, смутного состояния искусства, таких сбитых оценок, такой смены увлечений, а вернее сказать — тревожных метаний из стороны в сторону, как в последние годы.

В попытках выбраться на дорогу, найти решение вопросов, настоятельно требующих своих ответов, художники то и дело бросаюся за помощью к уже готовому, уже существующему искусству. Так было в 60-е годы, когда мы искали себе поддержку в искусстве 20-х и начала 30-х годов, взывая к Мейерхольду, к Дейнеке, к конструктивистам, к Фаворскому, надеясь вместе с формами их искусства обрести и их ясность мировосприятия, получить готовые четкие ответы на вопросы нашего времени.

Был период увлечения народным творчеством, лубками, примитивами — здесь чувствовался оттенок «ностальгии прошлого», тоска по утраченной чистоте и детской мудрости народного искусства. И снова казалось, что вместе с формами примитивов мы обретем и их свежесть, и их чистоту.

Позже пришло устремление в сторону современных направлений западного искусства, и снова возникли иллюзии, что стоит только заговорить на языке абстракционизма или сюрреализма, и сами собой решатся самые сложные проблемы нашего времени.

Сегодняшний поворот в сторону символизма, модерна начала века я расцениваю как еще одну попытку обрести готовые ответы на жгучие вопросы современности, на этот раз с помощью языка искусства предреволюционных лет. Духовные, религиозные, идейные искания людей начала века ощутились как нечто близкое нам, нечто такое, что может как-то осветить нам весь последующий ход истории. Художники вполне искренне поверили, что с помощью того времени мы поймем наше. Я намеренно обращаюсь именно к этой линии нашего искусства, давно уже тревожащей нас своей чересчур уж явной «цитатностью», своей зависимостью от готовых форм искусства, потому что здесь, в этой — я не хочу употреблять слово «эпигонство», но в этой, сознательно допускаемой художниками вторичности заключены, как ни горько, опасные семена кича.

Я еще раз напомним определение 19

Келлерера: «Кич — это бегство от истинного решения жизненных противоречий посредством дешевой сублимации чувства в неподлинном». В том-то и беда, что и в попытках зажить настроениями 20-х годов, и в подражании народным примитивам, и в увлечении символизмом начала века есть элемент «неподлинности», игры, подделки под чужие чувства, переодевания в чужие одежды. В том-то и беда, что есть в этом оттенок бегства от «истинного решения жизненных противоречий». Но говоря словами Бориса Пастернака, искусство

...это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Смею сказать, что именно «гибели всерьез» больше всего не хватает нашему искусству. Возникло странное явление — еще один парадокс — кич для себя, так сказать, «сам-кич», — подсознательная попытка облегчить самому себе путь к решению более чем нелегких проблем. Отсюда, как следствие, и невольно, независимо от художника проступающие черты кича: как зерна сорняка они моментально произрастают там, где ощущается малейшее самооблегчение, повторение пройденного, где «гибель» подменяется читкой.

И вот тут-то вновь возникает истине внушительная фигура Глазунова, возникает еще один, самый удивительный парадокс — кич, в чем-то опережающий настоящее искусство. Вся сила Глазунова, вся сила художников с Малой Грузинской и в том, что — давайте скажем честно — они с великолепной точностью, со снайперской меткостью обозначили круг проблем — животрепещущих проблем нашего времени, обозначили прямее и откровеннее, чем «настоящее искусство». Они заговорили на такие темы, на которые «настоящее искусство» или не говорит, или говорит настолько завуалированно и туманно, что звук его голоса не доходит до большинства зрителей. А Глазунов заговорил громко, шумно, доступно, понятно. Вдуваемся, что такое

его «Блудный сын»? Как ни верти, открытый разговор об исторических судьбах России, о «хождении по мукам» нашего современника, «парня в джинсах». Что такое его «мистические композиции», как и подобные же картины Линицкого, Петрова-Гладкого и других? Обращение к одной из самых щекотливых проблем нашего времени — проблеме отношения к религии. Предполагалось, что проблема эта «снята с повестки дня», раз и навсегда выяснена и сдана в архив, а она живет и требует своего решения — да, да, скажем об этом прямо — стыдно всё-таки быть трусливее Глазунова и ребят с Малой Грузинской.

Те решения проблем, которые они навязывают зрителю, опошлены и примитивны донельзя; это — дешева, кич, да еще с дрянным черносотенным душком, профанация сложнейших вопросов нашего времени, спекуляция на чувствах зрителей, если хотите — циничное издевательство над ними. И всё-таки самого факта обращения к этим проблемам нельзя сбросить со счета. И ради этого факта зрители, серьезные зрители, идут в Манеж и на Малую Грузинскую. И ради этого факта молодые художники, торопящиеся поскорее и полегче найти ответы на все вопросы и готовые клише, устремляются вдогонку за Глазуновым.

Настоящему искусству не уйти от жгучих, сложных, острых проблем нашего времени, не уйти от вопросов, раздирающих умы и сердца, не уйти от понимания того, что вопросы эти — если говорить о них всерьез — требуют такой прямоты, такой страсти и мужества, такой силы художественного воздействия, какие очень нелегко обрести. Мы должны яснее понять, насколько опасна угроза, нависшая над нами, насколько серьезна та борьба, что предстоит художникам — прежде всего борьба за самих себя.

Победить Глазунова может только искусство и ничто другое. Только настоящее искусство способно парализовать силу его воздействия не на кичмена — кичмен всегда останется при киче, — а на серьезных зрителях, на ху-

дожественную молодежь. А коли этого не произойдет — Глазунов будет жить и процветать, заражая все вокруг себя. Он это умеет. Во всяком случае, сейчас он поистине гениально использовал себе во благо все особенности современной художественной ситуации: и объявившийся в последнее время, и уже успевший набить оскомину эпигонский абстракционизм, который довольно просто ниспровергнуть, выступив в качестве «победителя зарубежных измов»; и тяготение нашего психологического искусства к интимной завуалированности, ассоциативности, смутной недоговоренности и, в конечном счете,— узкой элитарности, на фоне которой очень нетрудно стать в позу «народного демократа». И разыграл с подлинным блеском роль «реалиста», «единственного русского художника», каковым, по свидетельству писателя Волкова, именуют его «за пределами его Родины».

Что ж. Мне остается только принести Глазунову свои комплименты и этим последним парадоксом закончить свою статью. 1979 г.

Жалобы Глазунова на то, что критики его якобы травят, Союз художников не закупает у него картин, не предоставляет ему выставочных залов, не выдвинул в свое время на звание и тому подобное, в конечном счете сводятся к одному: к вопросу об оценке (или, по мнению Глазунова, вопиющей недооценке) его творчества профессионалами-художниками и искусствоведами. Действительно, большинство профессионалов считают Глазунова художником посредственным.

Надо сказать, что мнение профессионалов ни в малой степени не сказалось на жизненном преуспевании Глазунова. Он удостоен звания народного художника СССР, он профессор Московского художественного института имени В. И. Сурикова, ректор вновь созданного художественного института. Его выставки экспонируются в лучших залах страны и систематически вывозятся за рубеж. Художник не может отрицать того, что его работы покупаются на весьма значительные суммы Министерством культуры, Третьяковской галереей. Телевидение уделяет ему больше внимания, чем всем остальным художникам вместе взятым. Об успехе его выставки сообщает ТАСС.

Кажется, что еще человеку надо! Имея возможность персонально выставляться в Манеже, стоит ли сожалеть о выставке в залах Союза

художников где-нибудь на улице Усиевича? Удостоясь звания народного художника, переживать по поводу того, какая организация выдвинула на это звание? И жаловаться, жаловаться, жаловаться...

Видимо, дело не в фактах закупок и награждений. Художник, имеющий высшее официальное и массовое признание, не находит его у своих товарищей. Хочет получить конкретные подтверждения тому, что профессионалы считают его как живописца достойным престижных выставок, высоких наград — и не получает. Как расценивать такую ситуацию?

Глазунов убежден в том, что творчество его настолько значительно, что не признавать его нельзя, и если художники все-таки не признают, то только из зависти, критики же — потому, что подпевают художникам. Мысль, что кто-то может искренне не принимать его искусства, Глазунов не допускает. Такая уверенность основывается, разумеется, на том действительно феноменальном успехе, который неизменно сопутствует его выставкам. Гигантские очереди, восторженные отзывы — как этому не поверить?

Глазунов верит только своим почитателям. Критиков не стесняется печатно называть «мафией», организованной бандой преступников; при появлении в газете критической статьи готов подавать в суд.

Увы! Даже судебный приговор не может «вменить» считать вялое, с элементами дилетантизма срисовывание — крепким профессиональным рисунком, раскраску — живописью. Изучение природы Глазунов заменил перерисовкой фотографий; ратуя за реализм, отказался от основных принципов реалистической картины — жизненности, глубокой образности. Вспомним подлинные традиции русского реализма — они не имеют с искусством Глазунова точек пересечения. Дело даже не в художественном качестве — это нечто абсолютно другое, прежде всего, по своему художественному методу. Метод Глазунова следовало бы именовать «перечислизмом», но никак не «реализмом»: ведь все содержание его картин по существу сводится к перечислению.

Можно понять раздраженное состояние Глазунова. Эрудированный человек, знакомый с лучшими музеями мира, он не может не сознавать, хотя бы в глубине души, всей уязвимости своего метода. Не может не понимать, что если кто-то из художников и завидует его успеху, то ведь ни один не завидует его искусству. Что успех его работ носит характер сенсации, занимательного художественного «шоу» — и не более того. Что все это глубоко чуждо традициям русского реализма, традициям всякого подлинного искусства, к которому Глазунову так хотелось бы быть причисленным...

1989 г.

Премьера

ГАЗЕТА В ЖУРНАЛЕ

ПРАВА ОБРЕТАЮТСЯ В БОРЬБЕ

Отчетно-выборное собрание Ленинградской писательской организации продолжалось три дня: 1, 2 и 6 марта. Шло оно необычно — хотя бы потому, что основное внимание его участники сосредоточили не на анализе литературного процесса, а на общественно-политических и организационных проблемах. Такое перенесение акцента закономерно. Ведь в условиях перестройки, формирования и развития новой политической системы в стране существенно меняются роль писателя, требования к деятельности творческого союза. Первостепенное значение приобретает гражданские позиции литераторов, их индивидуальный и коллективный вклад в борьбу за расширение, углубление и необратимость позитивных перемен в жизни советского народа.

В отчетном докладе правления его председатель А. Чепуров отметил возросший авторитет писателей Ленинграда. Это произошло, в частности, благодаря активной творческой и общественной работе Д. Гранина, М. Дудина, Д. Лихачева, многих других писателей, среди которых — М. Чулаки, Ю. Помпеев, Б. Никольский, Г. Горышин, Ж. Браун, В. Бахтин, З. Дичаров, Н. Крышук, Я. Гордин и др. Результатом их усилий стало: создание общества «Милосердие» и Советского фонда культуры, многие инициативы, направленные на оздоровление нравственной атмосферы в обществе, решение острых экологических проблем, урегулирование межнациональных конфликтов, сохранение памятников культуры, возвращение народу его исторической памяти, идейно-эстетических ценностей. В этих благородных делах проявили себя новые и традиционные, но заметно оживившиеся формирования: интернациональная, экологическая, историко-мемориальная комиссии, дискуссионный клуб, комиссия по городской истории и культуре...

За последние годы писательская организация стала играть заметную роль в общественной жизни города. Дом писателя имени В. Маяковского сделался притягательным для наших земляков. Однако возможности коллектива писателей сильно ограничены. Необходимы и пути их расширения, приведения в соответствие с потенциалом организации, второй по численности и значению в СП РСФСР, обосновал в содокладе о ее республиканском статусе А. Нинов.

Однако небольшая, но агрессивно настроенная часть литераторов, образовавшая ассоциацию «Содружество», придерживалась иных взглядов на ситуацию. С. Воронин, В. Козлов, Ю. Помозов, их единомышленники стремились доказать, что в правлении, секретариате, журналах, издательствах города якобы засели «грунповщики», стоящие на антипатриотических позициях. Они, мол, не дают житья истинно русским писателям...

Попытки разделить коллектив по национальному признаку, надуманные обвинения коллег по перу в русофобии, претензии единиц монополюно представлять русскую литературу в Ленинграде получили на собрании решительный отпор. Шовинистический запал речей, направленных на разобщение писательских рядов, осудил и председатель правления СП РСФСР С. Михалков.

ВОПРЕКИ ПРОГНОЗАМ

Выборы нового правления и председателя правления Ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР происходили вполне в духе времени: то есть с борьбой, дебатами, бесчисленным количеством голосований и яростным стремлением победить. Сегодня вряд ли найдется человек и в самом Союзе и вне его, который бы взялся с полной ответственностью строить прогнозы тех перемен, которые принесет новое правление и новый его председатель. Им, после поистине захватывающей по напряжению, хотя и неожиданной по результатам борьбы, стал Владимир Бортко, баллотировавшийся в числе трех кандидатов на этот пост, среди которых после ряда самоотводов остались Алексей Герман и Александр Сокуров.

Может быть, симпатию присутствующих на выборном собрании привлекло общее замечание Владимира Бортко в адрес самой структуры ныне существующего Союза кинематографистов, которое сводилось к тому, что Союз этот учрежден был в сталинской системе творческих Союзов, по образу и подобию Союза писателей, основная функция которого в этой системе сводилась к удобству администрирования и контроля. То есть, требуется не только косметическая, а сущностная перестройка Союза.

Прежний состав правления Ленинградского отделения Союза кинематографистов

Стремление раздуть межнациональную рознь, заявил он, свидетельствует о низком культурном уровне, душном темном мире людей, призванных по своему положению в обществе способствовать консолидации сил. Ведь именно в этом состоит важнейшая задача момента.

Не нашли поддержки и призывы «Содружества» превратить Ленинградскую писательскую организацию в бесформенный конгломерат соперничающих ассоциаций, в некий придаток Литфонда, занимающийся лишь материально-хозяйственными функциями, даже ликвидировать весь творческий союз. Неудовлетворенность его деятельностью, медленным переходом от бюрократических методов руководства к принципам демократии и справедливости была всеобщей. Но подавляющее большинство высказалось за творческий союз, который должен быть авторитетной общественно-политической силой и надежным защитником прав писателей.

Оживленно проходило и обсуждение кандидатур на пост председателя правления. На первом этапе тайного голосования ни один из претендентов — В. Арро, Б. Никольский и А. Чепуров — не получил явного преимущества. Во втором туре победил драматург Владимир Константинович Арро. На заседании правления его заместителями избраны прозаик Г. Балует и поэт В. Максимов. Заместителем по организационной работе утвержден Р. Романов. В секретариат вошли 19 человек.

Г. Петров.

СССР насчитывал около пятидесяти членов, сегодня в правление входит 12 человек, что, по мнению собрания, увеличит ответственность каждого отдельного члена правления.

Думается, проблемы и задачи, стоящие перед ЛО Союза кинематографистов СССР, при том, что они во многом сходны с проблемами, задачами, тупиками, стоящими перед другими творческими союзами как нашего города, так и страны в целом, все же представляют особый интерес, и разговор о состоянии дел в Ленинградском отделении Союза кинематографистов СССР, с привлечением самых разных действующих и недействующих лиц, состоится в одном из ближайших номеров нашего журнала.

Анна Алиня

Новая глава

Дебют Юрия Темирканова в роли художественного руководителя и главного дирижера заслуженного коллектива республики Академического симфонического оркестра Филармонии пришелся на время расцвета творческих сил артиста, совпал с его полувековым юбилеем.

Более двадцати лет назад имя Темирканова появилось на афишах Ленинградской филармонии. Тогда в абонементном цикле «Дебюты молодых дирижеров» победитель Второго всесоюзного конкурса дирижеров впервые встретился с прославленным оркестром. Вскоре талантливый музыкант, недолгое время стажировавшийся у Е. А. Мравинского, был приглашен занять пост главного дирижера другого филармонического коллектива — Симфонического оркестра Филармонии. Называемый в просторечии «вторым», этот оркестр, выпестованный замечательными дирижерами-педагогами К. И. Элиасбергом и Н. С. Рабиновичем, в пору десятилетнего содружества с Юрием Темиркановым завоевал всемирное признание.

Следующее десятилетие было отдано дирижером Кировскому театру. Но в эти же годы музыкант, гастролировавший по всему свету, стоявший за дирижерскими пультами филармоний Москвы, Бостона, Филадельфии, Чикаго, руководивший Лондонским Королевским филармоническим оркестром, — увы, за единичными исключениями, не выступал в Большом зале Ленинградской филармонии.

Не будем касаться здесь внемузыкальных причин этой затянувшейся «паузы» — в канун Нового 1989 года она была прервана. Пятая симфо-

ния Прокофьева, «Картинки с выставки» Мусоргского (в инструментовке Равеля) открыли новую, хочется верить, — долгую и счастливую главу в творческой биографии оркестра и дирижера.

И. Райскин



ВОЗВРАЩЕНИЕ «Сорочинской»

Есть в истории оперы страницы загадочные. И среди них — «Сорочинская ярмарка» Мусоргского. Чем явилась она — шуткой гения или отдохновением истерзанной души? Проблеском света в царстве «без солнца» или прощальной улыбкой, осенившей закат судьбы великой и печальной?

Как бы то ни было, но с этим творением (и еще шестью годами ранее — с «Женитьбой», 1868) вошел в русскую и мировую музыку «новый Мусоргский»; свету предстал иной, неведомый полюс его искусства. Вместо трагических фресок «Бориса Годунова» и «Хованщины», кои во многом сродни полотнам Сурикова и Перова — колоритная, сочная звукопись в манере, близкой Коровину или Кустодиеву (последний, видимо, не случайно создал эскизы костюмов к «Сорочинской»). Вместо мятущихся, страждущих героев и напряженно-кризисных ситуаций «народных музыкальных драм» — незамысловатые коллизии и простые, обычные персонажи. Впрочем, нет, не обычные уже хотя бы тем, что в «Женитьбе» и «Сорочинской» гоголевское видение мира, удивительный дар человековедения нашли свое конгениальное воплощение.

С каким поразительным блеском лепит Мусоргский характеры Хиври и Поповича, Кума и Черевика! Как неожиданно, ярко и сильно раскрывается в «Сорочинской ярмарке» его лирический талант — в партиях Параси и Парубка, во всей музыкальной партитуре, пронизанной токами теплоты и сердечности. «Малороссийский» колорит оперы — не только в щедром насыщении ее интонациями южных песен, но и в том, простодушно-мягком и трогательно-задушевном тоне, что сквозит во всем произведении.

Необычность стиля Мусоргского в этой опере определила, вероятно, и неординарность судьбы «Сорочинской». В сравнении со «старшими сестрами» — большими операми композитора — ей была уготована судьба гораздо более сложная. Авторский вариант сочинения остался незавершенным, и в разное время его дописывали Ц. Кюи, Ю. Сахновский, В. Шебалин. Опера,

явившись миру много лет спустя после своего возникновения, уже в расцвете «серебряного века» русской культуры (в 1913 году состоялась премьера «Сорочинской» в Московском Свободном театре Котэ Марджанишвили), узнала затем множество перерывов и драматических пауз в своей сценической жизни. Постановки «Сорочинской» осуществляются sporadически, не зная той устойчивой традиции, что связана с «Борисом» и «Хованщиной». И тем отраднее появление этой комической оперы на театральных подмостках.

В дни фестиваля Мусоргского в феврале — марте 1989 года «Сорочинская ярмарка» увидела свет рампы в Кировском театре. Энтузиазм его главного дирижера Валерия Гергиева и всех участников исполнения позволили возродить шедевр Мусоргского во всем его обаянии.

То, что опера предстала на суд публики в концертном варианте, пожалуй, не облегчало, а намного усложняло задачу. Не забудем, что традиция концертного исполнения оперы на театре у нас практически утрачена — отсюда и настороженная поначалу реакция публики. Но это лишь один барьер. Второй, не менее существенный, возникает и перед исполнителями-вокалистами. Ведь их задача в условиях концертного исполнения отнюдь не облегчается — напротив: невозможность спрятаться, укрыться в декорациях и костюмах заставляет мобилизовать все актерские ресурсы, и тем самым высвечивает, как на рентгене, рисунок образа-роли. Конечно, не всё в этом смысле было равноценно: рядом с блистательной Хиврей — Л. Филатовой, безусловным корифеем этого спектакля, запомнился остроготескный образ поповича Афанасия Ивановича, созданный К. Плужниковым. Характерные роли Кума и Черевика достаточно ярко раскрыли Л. Романчук и Е. Федотов (последний, правда, несколько переусердствовал в своем стремлении «украинизировать» текст и тем самым в значительной степени выпал из общего ансамбля). Как всегда, корректен был В. Трофимов, исполнивший партии Цыгана и Чернобога. Молодые певцы — Е. Прокина (Парася) и И. Володин (Парубок) в актерском отношении оказались несколько в тени своих старших и более опытных коллег, хотя в вокальном плане и были достаточно убедительны.

Наивысшая похвала должна быть, конечно, адресована оркестру Кировского театра и его руководителю. В их интерпретации музыка «Сорочинской» прозвучала полнокровно и солнечно, порой достигая подлинно художественных вершин (особенно в сцене сновидений парубка и в финале оперы). Хор театра в этой постановке сделал новый уверенный шаг на пути к истинному мастерству.

Остается лишь выразить надежду, что нынешнее концертное исполнение явится прелюдией к долгожданной театральной постановке «Сорочинской ярмарки», ибо, по справедливому мнению Б. В. Асафьева, на редкость характерная и меткая в бытовом отношении музыка этой оперы лишь в сценических условиях может обрести надлежащий колорит и выразительность.

М. Дмитриева



НЕ СМЕХ И НЕ СЛЕЗЫ

Начнем с того, что спектакль этот представляет ряд новых имен. Впрочем, дебютантом в чистом виде можно назвать только автора пьесы, молодого ленинградского драматурга Александра Железцова. Режиссера-постановщика Георгия Васильева в Ленинграде хорошо знают как актера. В то же время на его счету немалое количество спектаклей, поставленных по стране. Среди них есть безусловные удачи (мне приходилось смотреть его спектакли в Кемерово). Художник Эмиль Капелюш тоже давно и много работает в театрах разных городов, получил возможность осесть в Ленинграде в качестве главного художника ТЮЗа. И вот за сравнительно короткий промежуток времени, фактически за один сезон, этот театралный художник уже обратил на себя внимание.

Думается, если бы не политика главного режиссера Театра драмы и комедии Вадима Голикова, который, кажется, принципиально предоставляет сцену самым разным режиссерам, эта «команда» не состоялась бы.

Пьеса Александра Железцова вряд ли поразит нас неожиданностью выбранной темы или сюжета. Кстати, как и местом действия, которое чисто условно можно назвать служебным помещением при автостоянке, где несут службу сторожа и мастера. На самом деле это та самая «окраина» жизни, куда прибывает последние годы все больше и больше самых разных людей самых разных профессий, наклонностей и устремлений. Тех, кто по тем или иным причинам не находит себе стабильного места в жизни, где надо за все бороться, все доставать и все держать зубами с цепкостью эквилибриста, не очень-то рассчитывающего на страховочный канат, которым теоретически выступают в жизни разные социальные гарантии. На окраине как раз и собрались люди, которые цену гарантиям этим знают. И потому предпочитают вообще без страховки. В свободном, так сказать, полете. Вернее, падении. Не нова и попытка в мире «падших» обнаружить человеческие физиономии и человеческие движения.

Возможно, если и не нов, то все-таки с подвохом сам способ изложения, подачи ситуаций, диалогов, монологов, в которых ненавязчиво, но явственно сквозит оттенок некоего абсурдизма. Лучше было бы сказать «русского абсурдизма», потому что теоретически можно поспорить, есть ли в данном случае элементы того театра абсурда, который подразумевает, скажем, драматургия классика Беккета. А можно не вдаваться в теоретические споры и признать, что способ существования героев автор пьесы бесхитростно склоняет к тому реальному абсурду, которым пропитано в большинстве своем наше существование в этом самом мире борьбы, доставаний и свободных падений.

Если взяться предсказать сюжет, то ничего не получится. Просыпаются пьяные люди, снова пьют. Впрочем, чтобы пить, нужно купить

выпивку на те самые пятьдесят один рубль, которые пропадают из кармана Петровича. Поиск этих денег и составляет фабулу. Оказываются они в результате у него в носке. То, что происходит между началом поиска и концом его, естественно, дает возможность высказаться и обнаружить свое нутро каждому из героев. Автор пробует строить диалоги с «воздухом», который бы давал актерам возможность импровизации.

Теперь посмотрим, в какой мир поселяет простаков-героев художник. «Служебное помещение» напоминает, скорее вселенскую свалку. Хотя ничего здесь нет особо многозначительного — так, ватники наваленные, диванчик ампирный под ними обнаруживается, колеса от автомобилей по углам. Окно во всю стену. Бачок с кружкой — без воды. Стол, заваленный разным хламом. Но в призрачно-сером цвете все это выглядит отчасти почти изысканно. Здесь нет быта и нет нарочитой условности. Есть верно пойманное настроение, с каким «команда» бралась за эту работу. Не разоблачать или обличать, но выявить некоторую ускользающую в разоблачениях сущность того, что же есть этот окраинный мир и чем он притягателен для тех, кто не годится в социальные эквилибристы. (Хотя речь идет о комедии, да).

Характерно, что режиссер-постановщик, когда обсуждался спектакль, сказал такую фразу, несколько как бы не идущую к общему разговору о том, «соответствует или не соответствует»: «Я живу в центре, но когда я иду в театр, то постоянно спотыкаюсь о кучи снега, льда, которые мне надо преодолевать. Что же говорить о тех, у которых дорога от дома более дальняя. Меня не покидает ощущение, что мы живем во враждебном мире. Наш мир — мир вещей, улич, предметов — стал нам враждебен из-за тех внутренних диссонансов, в которых мы блуждаем, не находя себя». Приблизительно так прозвучала эта речь. И все даже примолкли — где уж тут комедия!

Впрочем, никогда в жизни ни на одной комедии мне не приходилось рассмеяться в первые же минуты, буквально в первые три минуты, которые задали действию головокружительный темп, к сожалению, так же быстро снившийся. Эти несколько минут в принципе построены на трюке: вбегают двое, ставят в угол огнетушители, выбегают. В это время открывается окно, окно закрывают, падает рама, раму вешают обратно, валится кружка у бачка — так несколько раз. Ничего особенного, но в этом, пожалуй, единственном случае самими актерами прочувствован и через собственное существование передан ритм некоего всеобщего развала, разлада, абсурда. Ритм, который и составляет ту самую ритмическую гармонию, что определяет существо любого искусства, если исходить из того, что искусство, (по Бахтину), — это ритмически организованная действительность. Таким образом, смех в данном случае вызывается не столько комичностью происходящего, — поскольку происходящее из ряда вон просто, — сколько удовольствием от переживания момента, факта искусства как такового.

Дальше еще не раз и не два будет растворяться окно, падать картина и так далее, но таких точных

попаданий уже не будет. Хотя, надо заметить, что постановщик довольно тонко чувствует ритм, не воссоздавая каждый раз именно этот ряд, иногда «обманывая», иногда включая этот рефрен контрапунктом происходящему. Как, впрочем, и многие другие контрапункты: возникающий внезапно, как материализованная мечта, духовой оркестр, или кружки пива и пляжные костюмы, как по мановению волшебной палочки осенившие обитателей сторожки, мелькнувшие, как сон. Словом, может показаться, что в спектакле объективно много режиссуры.

Я бы сказала наоборот — мало режиссуры, раз актеры своим способом существования ее отодвигают, как нечто особенное, отдельное. И думается, опять-таки, что не стоит усматривать упрека в этом «много», равно как и в последующем «мало». Режиссер, пришедший в театр со стороны, каким бы дружеским ни был его союз с актерами, — все же лепит из «чужой» глины. Форма мышления за несколько репетиционных месяцев не способна стать общей. То есть форма мышления режиссера не есть норма для актера, который мыслит в своих категориях и на них «переводит» режиссерское мышление. Актеры не «купаются» в предложенных правилах игры, а все время стараются их «не забыть», может быть, внутренне даже не соглашась.

Отсюда многие досадные нестыковки в спектакле. В системе традиционного психологического театра, к которому упорно тяготеют актеры, не находится места для абсурдистской эксцентрики. Для которой, кстати, текст автора дает полное основание.

Актеры по инерции пытаются создать социальные типы. Скажем, Федоров (В. Исаков) может смело перекочевать из этого спектакля в остросоциальную публицистическую постановку с «разоблачениями». Полулавлинский (О. Сысов), обслуживающий босса Федорова, убедителен социально и можно признать, что в этом смысле роль ему удалась, — но не убедителен в контексте замысла режиссера. Можно сказать, что Боря (С. Андрейчук) великолепный в своем роде типаж. Но когда он всерьез и «жалостно» рассказывает о мытарствах режиссера, которому негде репетировать, в этом есть ложь, идущая от невыполненных правил игры. Дальше всех от желаемого Нина (Т. Ткач), в образе которой актриса густо нажимает на характерность, в то время, как краски для создания образа нужно искать совсем в другом. Можно сказать, что ближе всех подбирается к искомому Е. Меркурьев, Петрович которого наиболее колоритен со своим устоявшимся, как протухшая в графине вода, маразмом. Но в отдельные моменты его персонаж близок почти к патологии и «факт искусства» опять-таки ускользает, оставляя место другому факту — той самой действительности, которая вызывает совершенно другой ассоциативный ряд, нежели тот, что продиктован общим режиссерским решением.

Ради справедливости стоит отметить, что и сам режиссер не чужд пути, заманчивого для актеров. Ему очень хочется передать чувство своей любви к людям, «и к таким людям», именно к таким: потерянным, потерявшимся. И вместо того, чтобы

насытить этим чувством им же предложенную игру, он вдруг идет на прямолинейные ходы и выстраивает трогательную мизансцену, когда все обнявшись переживают «момент истины», дает возможность на авансцене прочувствованно говорить душераздирающие монологи, вообще, привносить некоторые элементы исповедальности, что лезет, как белые нитки, потому что ПРО ЭТО он сам же и взялся говорить ДРУГИМ ЯЗЫКОМ.

Не будем сейчас давать оценок — удача этого спектакля или неудача для театра и для «команды». И точку ставить не будем, потому что разговор о ЯЗЫКЕ сегодняшнего театра, пожалуй, наиболее насущный и неоднозначный. И думается, очень хорошо, что стали мы в театре запинаться о некоторые неровности языка, когда одно не увязывается с другим и в общем-то все могло бы быть похоже на тот самый тронувшийся лед, будь побольше энергии, риска, раскованности и права на ошибку у тех, кто не успел этих ошибок совершить в свое время, будучи просто выведенным за скобки причесанного, пристойного и ровноголосого театра.

Алена Кравцова

АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН: — Много лет назад я встретился с Театром имени А. С. Пушкина в работе над спектаклем по пьесе «Назначение». Постановка спектакля была запрещена. Многие актеры, с которыми репетировал Игорь Горбачев, уже нет: Честнокова, Лебзак, Меркурьева, который поражал огромностью своей природы в роли жалкого, смятого жизнью человека. И вот снова встретился с этим театром, поставившим «Мать Иисуса». Проснулись воспоминания...

Премьера в Театре имени А. С. Пушкина: Т. Кулиш в спектакле «Мать Иисуса» по пьесе А. Володина. Фото В. Красикова.



«ЛЕНФИЛЬМ» СТОП-КАДР

На вопросы журнала «Искусство Ленинграда» отвечает Михаил Коновалчук, заместитель директора киностудии по творческим вопросам, кинодраматург.

— Я думаю, стоит говорить о том, что уже реально существует.

У нас на студии четыре творческих объединения: первое и третье, объединение «Ладога» и объединение телевизионных фильмов. В этом году начала функционировать творческая мастерская первого фильма, где будут дебютировать молодые режиссеры.

— Нельзя ли сказать несколько слов об этой мастерской?

— Возглавляет мастерскую Алексей Герман. Главный редактор — кинокритик Юрий Павлов. Уже есть первый отснятый материал первого фильма мастерской. Фильм будет называться «Кома». Речь в нем пойдет о женских лагерях пятидесятых годов. Натурные съемки велись в современных северных лагерях. Фильм должен появиться в этом году. Запланированный как короткометражный, он, за счет экономии средств и обилия материала, разросся в полнометражный. Режиссеры Борис Горлов и Нееле Адоменайте, оператор Юрий Воронцов. Работа обещает быть интересной. В этом же году состоится интересный дебют Андрея Черныха. Он выступает как автор сценария и режиссер.

— А какую «продукцию» выдают основные объединения?

— Основную программу «Ленфильма» делают сегодня режиссеры среднего возраста. Могу назвать не полный, конечно, перечень, а те работы, на которые студия делает ставку: «Бумажные глаза» Валерия Огородникова, снявшего популярного «Взломщика»; «Оно»

Сергея Овчарова, знакомого по необыкновенной «Небывальщине» и «Левше»; две серии «Нечистой силы» Эрнеста Ясана, так любимого широким зрителем; «Мадам Бовари» хорошо всем известного Александра Сокурова; «Изгнание из ада» (рабочее название) Константина Лопушанского; «Посвященный» Олега Тепцова, дебютировавшего недавно «Господином оформителем»; «Караул» Александра Рогожкина... Каждый из названных фильмов интересен по-своему. Замечу, кстати, что «Караул» (автор сценария Иван Лоцкилин), где речь идет о неформальных отношениях в армии, уже имел неприятности на стадии литературного сценария.

— Хотите ли вы сказать, что «ставки» фильма так или иначе поднимает сегодня тема?

— Я хочу сказать, что на студии много работ «хороших и разных». И что мы работаем так, как позволяют сегодня наши технические возможности и творческий потенциал.

— Вы забыли присоединить к своему списку уже увидевшие свет «ЧП районного масштаба» Сергея Снежкина, «Трудно первые сто лет» Виктора Аристова, «День Ангела» Сергея Сельянова и Николая Макарова...

— Безусловно, эти картины тоже из обоймы программы времен перестройки. О них уже достаточно много писали.

— Какое содержание вы вкладываете в определение «программа времен перестройки» применительно к киностудии?

— Когда сценарии принимаются самостоятельно студией и мы имеем полную возможность формировать свой портфель в условиях демократического сотрудничества с Госкино СССР, с Горлитом, с партийными органами... Мне кажется, между нами установились демократические отношения, основанные на полном взаимопонимании и доверии, как и должно быть в демократическом обществе.

— Принципами демократии руководствовались и члены Ленинградского отделения Союза кинематографистов при выборе нового состава правления. Насколько, на ваш взгляд, прогрессивны произошедшие перемены?

— Безусловно, прогрессивны. Произошла определенная «перестройка рядов» — то, что в секретариат входят такие уважаемые, творчески состоятельные люди как Алексей Герман, Юрий Клепиков, Александр Сокуров, Фрижета Гургеновна Гукасян, говорит само за себя. И хотя досадно, что не вошли в правление, скажем, Виктор Аристов или Сергей Овчаров, этот состав правления, на мой взгляд, представляет «команду». То, что несколько для всех неожиданно возникла кандидатура Владимира Бортко в качестве лидера нового правления, думаю, закономерно для текущего момента. В нем есть все качества, в которых особо остро нуждается сегодняшний день: потрясающая общественная активность, готовность и умение заниматься и крупными, и мелкими делами...

— Вы произнесли слово «команда». Часто его употребляют в негативном плане, в смысле сговора...

— Я это слово употребляю в позитивном смысле. Что такое «команда»? Единомышленники, заинтересованные в общем деле, которые не будут тратить энергию на междоусобицы... Мне кажется, сегодня дело делать можно только «командой» — это тоже отличительная черта нашего текущего момента.

— Что ж, будем надеяться, что «Ленфильм» явит в скором времени доказательство тому. Проблем у «Ленфильма» немало, тем более, что в этом году студия переходит на полный хозрасчет...

— Несмотря на то, что кино «Ленфильма» считается некассовым, надеемся выжить. Но это уже разговор не по моей части.

Беседу вела Алена Кравцова



БОЛЬ В БРОНЗЕ

В марте — апреле 1989 года в Выставочном зале Союза художников РСФСР прошла организованная кооперативом «XX век» выставка произведений московского скульптора Вадима Сидура. Выставка, к сожалению, посмертная...

«Взывающий», «Крик», «Раненый», «Инвалид», «Памятник погибшим от насилия», «Памятник концлагерю «Треблинка» — названия лишь некоторых произведений, с которыми, наряду с графическими работами, уже познакомились москвичи, а теперь встретились ленинградцы.

Работы художника поражают силой воплощения страданий человека. Эта тема тесно связана с личностью и биографией Сидура — солдата Великой Отечественной. Да и всю его последующую жизнь можно сравнить с подвигом — подвигом во имя искусства. Художник хотел быть понятым своими современниками, разговаривая с ними на языке пластики XX века. Но именно этот сложный и нетривиальный пластический язык вызывал негативную реакцию не у зрителей, не видевших его работ, а у власть предержащих «руководителей» нашего искусства, вызывал ненависть у тех, кто заправлял идеологией, подмявшей культуру.

В области формы Сидур —

«Великий Фаберже» — первая в советское время выставка произведений фирмы известного ювелира второй половины XIX начала XX века. Выставка проходила в марте 1989 года в Выставочном павильоне Елагиноостровского дворца. Инициатором ее организации выступили Елагиноостровский дворец — Музей декоративно-прикладного искусства и интерьера и финская ювелирная фирма «А. Тилландер» из Хельсинки.

Советская часть предметов поступила из четырех музеев страны и частных собраний Ленинграда. Зарубежную часть предоставили столическая фирма «Болин» и антикварный магазин «Старая Россия» из Нью-Йорка.

Карл Густавович Фаберже (1846—1920) родился в Петербурге, в семье ювелира. Он получил коммерческое и художественное образование и с восемнадцати лет стал участвовать в деле. В 1872 году магазин золотых и бриллиантовых вещей, расположенный на Большой Морской, окончательно перешел в его руки. Кроме Карла в семье Фаберже было еще четверо братьев: Агафон, Александр, Евгений и Николай. Все они были прекрасными художниками и принимали участие в руководстве фирмой. Например, Александр был способным скульптором и эмальером. Агафон известен как оценщик ювелирных изделий и специалист-геомолог. Известно, что в 20-е годы он занимался описанием вещей Алмазного фонда России. Коллекционировал живопись, графику, произведения восточного и западного прикладного искусства, резные камни. Собрание книг Агафона украсило библиотеку Эрмитажа.

С 1885 года Карл Фаберже становится поставщиком Высочайшего Двора, а затем и придворным ювелиром его Величества. В числе покупателей фирмы Фаберже состоял весь Великобританский Королевский дом, короли Швеции и Норвегии, Италии и Испании. Произведения ювелирного искусства Фаберже награждались Золотыми медалями всех выставок, где бы он ни участвовал. Сейчас на международных аукционах оценка этих вещей самая высокая. По стоимости с ними могут сравниться только работы Ван Гога.



ПОЗДРАВЛЯЕМ

Как поставщик при дворе Карл Фаберже выполнял самые обычные заказы: кольца, браслеты, булавки с драгоценными камнями. Делал и черновую работу — чинил сломанные вещи. Фирма же его, превратившаяся из бриллиантового магазина в крупное капиталистическое предприятие со множеством мастерских и филиалов, прославилась изготовлением уникальных по художественному достоинству предметов прикладного искусства. Из них на выставке можно было увидеть: предметы для сервировки стола — ковши и крушонницы, мелкую пластику — фигурки животных, хрусталь, декоративные украшения каминов, письменные приборы, часы, ларцы.

Первый успех фирмы Фаберже был связан с коллекцией копий с древнегреческих золотых изделий, выполненной мастером Эриком Коллином. Да и в дальнейшем финансовая основа предприятия обеспечивалась главным образом ювелирными изделиями. Истинную славу Фаберже принесли два вида творчества — каменная мелкая пластика и кунштюки (пасхальные яйца с сюрпризом). Не было равных в мире в разработке богатейших гамм эмалей. Мастера фирмы Фаберже виртуозно обрабатывали уральские самоцветы, бразильские, индийские, китайские драгоценные камни. На новый уровень вышли в использовании цветных драгоценных металлов, особенно цветного золота. Создали славы его — от белого до красного, зеленого, голубого.

Было бы неверно думать, что изделия Фаберже предназначались только для титулованных особ. Впервые в истории этот ювелир определял уровень массового искусства. Все предметы, выпускаемые фирмой, предназначались для различных слоев населения. Диапазон цен колебался от 5-7 рублей до 50 000. Все изделия отличались высоким качеством и новизной.

Достижения Фаберже намного опередили свою эпоху. По мнению художников, он заложил основы дизайна XX века.

К сожалению, большинство ценных работ Фаберже было вывезено из страны в 20—30-е годы. Только четыре предмета произведений осталось в музеях и частных собраниях.

Сам Карл Фаберже уехал из России в 1918 году. В 1920 году он умер в Швейцарии, в Лозанне. А с ним умерли секреты его мастерства, утраченные предками и возрожденные великим Фаберже...

Вера Яковлева

продолжатель той европейской традиции, которую наиболее ярко представлял великий английский мастер Генри Мур. Эти эксперименты в области трех компонентов пластики — формы, контрформы и пространства — помогали скульптору в воплощении тех общечеловеческих проблем, которым он посвящал свое искусство. Любовь и ярость, гнев и ненависть, жизнь и смерть — круг тем, властно захвативший воображение Сидура. Мирозрение удачно совпало с формой, стало принципом проникновения в нее, заставило оперировать категорией тяжести. Эта «весомость» дала скульптуре монументальность — способность выдерживать увеличение в любых размерах. Не случайно многие из экс-

понированных произведений скульптора, увеличенных и ставших объектами монументальной пластики, установлены в разных странах Западной Европы и принесли Сидуру мировую известность.

Искусство Вадима Сидура вырвалось, наконец, из полузатопленного московского подвала, где он работал. И не настало ли время подумать о том, что работы таких мастеров как Вадим Сидур, Эрнст Неизвестный, Константин Симоун могли бы нарушить сонную и ленивую атмосферу бесконечных «полупрофессиональных» конкурсов на создание различных мемориалов? Ибо в XX веке необходимо говорить на языке своего времени.

Вл. Спиридонов

писателей: **Радия Петровича Погодина** с присуждением Международной премии имени А. М. Горького по детской литературе, **Владимира Николаевича Дружинина** с награждением орденом Почета, **Юрия Александровича Помнеева** с награждением орденом Почета.

Александра Аркадьевича Белинского, главного режиссера Ленинградского Большого театра кукол с присвоением звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Виктора Петровича Кошванца, заведующего отделом и **Игоря Борисовича Чурина**, ответственного секретаря редакции газеты «Ленинградская правда» с присвоением звания «Заслуженный работник культуры РСФСР».

Раду Вацлавовну Прокоп, главного архитектора отдела Государственного проектного института «Ленинградский промстройпроект» с присвоением звания «Заслуженный архитектор РСФСР».

Инну Валентиновну Комарову, директора Вырицкой детской музыкальной школы Гатчинского района Ленинградской области с присвоением звания «Заслуженный работник культуры РСФСР».

Лопатину Любовь Николаевну — главного библиотекаря Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина с присвоением звания «Заслуженный работник культуры РСФСР».

Тамару Дмитриевну Новиченко, доцента Ленинградской Государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова с присвоением звания «Заслуженный артист РСФСР».

Владислава Георгиевича Дитяткина, **Юрия Владимировича Макарова**, **Александра Петровича Шилицина**, артистов Академического Русского народного оркестра имени В. В. Андреева с награждением Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР.



ЖИВЫЕ ИСТОКИ

(О ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЯХ)

В начале XX века русское искусство оказалось на острие мирового художественного процесса. Десятилетия, которые ушли во Францию на обновление искусства живописи, уплотнились в России в 10-15 лет. 1913 год стал высшей точкой в движении русского авангарда. Все десятые годы прошли под знаком все возрастающего влияния кубизма, изменившего самую суть изобразительного искусства, но к 1913 году наметился перелом — возникли новые художественные тенденции, пластические проблемы, открывшие для русских художников неведомые пути и новые горизонты.

Уже в 1912 году П. Филонов выступил с критикой Пикассо и кубофутуризма, «пришедшего в тупик от своих механических и геометрических оснований»¹. Наиболее чуткие русские мыслители и художники увидели в кубизме и творчестве Пикассо не начало нового, а завершение старой энгровской линии. Н. Бердяев: «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого»². М. В. Ле Дантю: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом — он, скорее, завершение, и по его пути идти, пожалуй, нельзя»³. Н. Н. Пунин: «Пикассо не может быть понят как день новой эры»⁴.

Французские кубисты остановились перед чертой беспредметности. Их теоретики писали в 1912 году: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере, в настоящее время»⁵. Этот рубикон решительно перешел Казимир Северинович Малевич. 15 декабря 1915 года на Марсовом поле в Художественном бюро Н. Добычиной открылась выставка, на которой художник впервые показал 49 супрематических холстов⁶. «Ключи супрематизма, — писал он, — ведут меня к открытию еще неосознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли»⁷.

Несмотря на открытия Галилея, Коперника и Джордано Бруно, вселенная для художника оставалась (эмоционально и практически, т. е. в творчестве) геоцентрической, его воображение и структуры, возникавшие в картинах, были «на привязи» земного тяготения; нерушимой очевидностью для него было наличие перспективы и горизонта, понятий «верха» и «низа». Все это изменилось с появлением супрематизма. Малевич взглянул на Землю как бы из космоса, точнее, внутренняя, «духовная вселенная» подсказала ему этот взгляд. Многие русские философы, поэты, художники начала века вернулись к идее раннехристианских гностиков, считая духовный мир человека типологически подобным вселенной. Малевич писал: «Череп человека представляет ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней»⁸.

Яблоко, лежащее на столе, соотносимо с окружающим его пространством комнаты, находящимися в ней предметами, соотносено с человеком. При взгляде на него из макромира (космоса) его предметность как бы расплывается — миры несовместимы по своей масштабности и метрике. То же расплытие предметности происходит и в новой живописи Малевича,

«рвущейся в небо». В его беспредметных картинах, отказавшихся от земных «ориентиров», исчезло представление о «верхе» и «ниже», о «левом» и «правом» — все направления равноправны, как во вселенной. Это означает такую степень «автономности» в организации структуры произведения, при которой рвется связь с направлениями, диктуемыми земным тяготением. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, обладающий собственным «полем» сцеплений-тяготений. Это «малая планета», занявшая свое место в мировой гармонии. Беспредметные холсты Малевича не порывают с природным началом, недаром художник называл их — «новый живописный реализм». Но их «природность» выражена на ином уровне, планетарно-космическом.

Супрематизм как система художественных принципов в той или иной степени сказался в творчестве многих ленинградских художников. Его воздействие продолжалось несколько десятилетий и ощущимо до сих пор.

В первую годовщину Октября супрематизм впервые вышел на улицы и площади Петрограда, своеобразно преломленный в декоративных панно И. Пуни и К. Богуславской, В. Лебедева и В. Козлинского, Н. Альтмана и П. Мансурова. В этих ранних опытах художники несколько «облегченно» восприняли супрематические принципы — только как новый способ цвето-декоративной организации плоскости. Внутренний смысл нового течения, его философские корни остались для них недоступными.

В 1920—1921 годах влияние супрематизма преобразило лицо революционного плаката, созданного Козлинским и Лебедевым в Петроградских окнах РОСТА. Его воздействие захватывало все новые сферы творчества — полиграфию и дизайн. В 1918 году в Зимнем дворце проходил Съезд комитетов деревенской бедноты Северной области. Малевич создал обложку папки материалов съезда, пластическая структура которой и шрифт открыли новые пути для художников книги. Ранняя книга В. Ермолаевой — «Топ-топ-топ» Н. Асеева (1925) была выводом из супрематического понимания цветоформы. Супрематические флюиды остро ощутимы в детгизовских книжках Лебедева и некоторых других мастеров.

Группа сотрудников Государственного института художественной культуры [ГИНХУК]. Сидят (слева направо): Н. Пуин, В. Ермолаева, К. Эндер, М. Матюшин, М. Эндер, К. Малевич. Во втором ряду второй справа Б. Эндер, четвертый — Л. Юдин. В третьем ряду первая справа А. Лепорская, второй — К. Рождественский. Фото. 1925





Казимир Малевич (в центре) среди посетителей выставки картин художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности (1918—1923). Зал УНОВИСа. Май. 1923
Из фондов ЛГАКФФД
Публикуется впервые

В работах Малевича, Н. Суетина, И. Чашника, А. Лепорской супрематизм вошел в сферу прикладного творчества — создание новых форм и росписей по фарфору, эскизов для тканей и одежды. Его действие оказалось длительным и плодотворным.

В 1923 году в Петрограде в бывшем доме Мятлевых на Исаакиевской площади возник Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), ставший настоящей школой профессионального мастерства для многих ведущих художников Ленинграда. Директором института стал Малевич, отделами руководили В. Татлин, М. Матюшин, П. Мансуров, Н. Пунин. До сих пор нет работ, которые раскрыли бы исследовательскую проблематику и результаты теоретической деятельности ГИНХУКа. Это был первый в России и в мире научный институт, изучавший не прошлое, а живое, современное искусство в его самых новых проявлениях. Главная линия ГИНХУКа — это исследование посткубистических явлений в художественной культуре.

Отделом «живописной культуры» руководил Малевич, лабораторию цвета вела В. Ермолаева, лабораторией формы заведовал Л. Юдин. Сотрудники отдела изучали пять систем новейшего искусства — импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм, разрабатывая под руководством Малевича теорию «прибавочного элемента» в живописи — попытку объяснить закономерную смену художественных форм. Исследование Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» было в 1925 году подготовлено для сборника ГИНХУКа, но осталось в гранках, т. к. сборник не вышел. Эта работа легла в основу книги художника «Die gegenstandslöse Welt», изданной Баухаузом в 1927 году.

Через «Отдел живописной культуры» в качестве аспирантов и практикантов прошли многие ленинградские художники — Н. Суетин, И. Чашник, А. Лепорская, К. Рождественский, Л. Хидекель, В. Стерлигов, В. Курдов, Ю. Васнецов, Е. Чарушин и др. В институте шла напряженная художественная работа, ставшая творческой основой на всю жизнь для всех

Малевич в соответствии со своей теорией прибавочного элемента ставил новичку «рецептурные натюрморты», чтобы определить склонности художника к той или иной живописной системе. Поставив «диагноз», он вел работу с молодым художником таким образом, чтобы дать развитие индивидуальным, художественно неповторимым элементам. Во время одного из обсуждений работ В. Курдова Малевич говорил: «Мы обязаны искать у Курдова все элементы и их выправлять, а совсем не делать из вас кубиста, супрематиста и т. д. <...> Этот неизвестный элемент (присущий индивидуальности художника — Е. К.) мы стараемся убе- речь, дать ему развиться в будущем, а наносные стараемся убрать».

Анализ работ проходил во время обхода Малевичем мастерских. У Курдова сохранился замечательный документ — протокольная запись трех таких обходов. (Из нее приведены цитированные выше слова Малевича). 12 октября 1926 года в мастерскую, где работал Курдов, вошел Малевич и его ассистенты Ермолаева, Юдин, Лепорская, Рождественский. На мольберте стоял несохранившийся натюрморт Курдова, композиционно объединивший грушу, стекло, дерево и ткань. Приведу (с сокращениями) отрывок из протокола — своеобразный диалог Малевича и Курдова. (Запись вела Лепорская):

М. Зачем Вы к нам пришли?

К. Пришел для научно-исследовательской работы.

М. Вы различаете: научно-исследовательский принцип — работа сознания, другой принцип — подсознательный, третий — ниже подсознательного — работа исключительно чувством. Так работает каждый живописец. К этому привела наша исследовательская работа. По какому из трех методов Вы работаете натюрморт?

К. Сначала подхожу скорее сознательно, когда начинаешь компоновать...

М. В чем сознательно?

К. Когда я разбираю натюрморт, я подхожу формально — что оставить, что выбросить надо, какой холст, материал и когда начинаю работать, я начинаю компоновать.

М. Что Вы в этом предмете выбираете, с какой точки зрения пишете, из чего выборки состоят и во что они должны обратиться в Вашем холсте?

К. Главным образом, живописное отношение материалов, которые поставил в этом натюрморте.

М. Что разумеете под материалами?

К. Сущность предметов. Тряпка, груша, стекло и дерево — живописное мясо каждого.

М. Вы это находите материалом, но каким?

К. Мне важен живописный материал.

М. Когда же наступает момент, когда поставленные предметы обращаются в живописный материал?

К. Когда я их пишу, когда они на холсте как факт.

М. Когда Вы осознаете идею живописи, потому что материала вообще не существовало, пока не возникла идея, образ. И здесь поставленные материалы это не стекло, дерево, а живописный материал, это материал, который Вы хотите передать как живопись как таковую. С этим я согласен. Теперь посмотрите натюрморт. Он ближе подходит к Матиссу, а прием — ближе к Пикассо. У него два начала — техника живописная, а основа цвет — два прибавочных элемента. Эти два элемента сидят крепко, нужно угадать % и как вести. Теперь скажите, какое различие между живописным и не живописным произведением?

К. В этой работе (Матисс) — цветовые отношения.

М. Мы различаем, что все живописные произведения имеют протекание цвета, которое в % отношении протекает через весь холст и нет ярко выраженного цвета. Цвет просто из тюбика — краска, а живописец всегда загнет краску, смешает, обратит в тон. И у Вас в холсте это соединение есть — охра и желтый, которые Вы хотите в один цвет соединить. У Вас эти признаки живописные есть. Поэтому Матисс — сочетание цветных гармоний, где цвет не затирается, а каждый выясняется как можно ярче.

К. Но разве не живопись, если выражены отношения живописного материала?

М. Возьмите грушу и напишите ее, не смешивая.

К. Это трудное дело.

М. Да, Вы грушу не напишете, так как она есть живописный материал и приемы должны быть другие. Напишите ее одним цветом — это не будет живопись, как думали до сих пор, что все живопись, т. е. все, что живо написано, пока у нас не подыскали новый термин — живопись мы отделяем от цветописи, от тона. Настоящая природа живописная (Кончаловский) не выносит цвета, и в этом процессе чем больше он боится цвета, тем лучше становится живопись (цветобязнь). Вы в Вашем холсте стремитесь проделать живопись — в груше. А есть еще и другой признак живописи. У Вас нет контура — это и есть

признак живописца. В Курдове нужно устранить элементы — близость к цвету и декоративности, которые имеют плоскостное измерение и покрытие плоскостей одним тоном.

Так постигали молодые художники «грамматику живописи», закономерности пластической выразительности. Умное руководство Малевича помогло многим ленинградским художникам найти свой «голос» — свои краски и формы, своеобразные художественные решения. Малевич раскрывал перед молодыми мастерами выразительные первоэлементы художественной формы, чтобы научить их пользоваться ими свободно и сознательно. Виктор Шкловский очень точно подметил: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств»⁹.

После поездки в Берлин в 1927 году, где состоялась персональная выставка Малевича, он отходит от беспредметности. Юдин приводит слова Малевича: «Самое важное значение для времени имеют сейчас вещи беспредметные и полуобразы (вроде моих крестьян). Они острее всего действуют»¹⁰. Эти «полуобразы» проходят в большом крестьянском цикле, созданном в 1928—1933 годах. И хотя здесь Малевич вернулся к фигуративности, но его живопись не могла остаться прежней: в этих холстах супрематическое ощущение цвета и формы стало основой решения образов крестьян. Это особое качество живописи Малевича — беспредметность, растворенная в фигуративности, послужило отправной точкой для многих его последователей.

В 1928 году несколько художников, связанных дружескими отношениями еще в ГИХУКе, образовали творческую группу «живописно-пластического реализма». (Название было предложено Юдиным). В нее входили В. Ермолаева, Л. Юдин, К. Рождественский, Н. Суетин, В. Стерлигов, А. Лепорская. Юдин так определил задачи группы: «Что характеризует новый период? В основе его лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собою и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства»¹¹. В работах художников группы слышится эхо супрематизма, но претворенного, включенного в систему предметной живописи. Гуашь Ермолаевой «Баба с ребенком» поражает мощным, глубоким ощущением цвета, пластически ясной структурой сильных форм. Неодолимая стихия живописи, свойственная художнице, введена здесь в строгое русло монументальной формы. Такие работы художницы как «Баба с ребенком», «Рыбак», «Бочонок» можно назвать отважной живописью, нарушающей привычные каноны, открывающей далекие горизонты. Ермолаева в этих гуашах дала свой, самостоятельный вариант преобразования супрематического цвета в новую предметную живопись.

Эхо супрематизма, претворенного в предметную живопись, ощущимо у многих ленинградских художников предвоенных лет — у Н. Суетина, А. Лепорской, В. Курдова, Э. Криммера и др. Работы Стерлигова погибли в блокадном Ленинграде, но в конце войны, выйдя из госпиталя, он создает серию рисунков, названную художником «Воспоминание о супрематизме». Даже у художников, не учившихся непосредственно у Малевича, слышатся отзвуки цветовой системы супрематизма. Их можно уловить в торжественных цветовых гармониях алтайских акварелей М. Басманова.

Другим истоком, глубоко повлиявшим на развитие живописной культуры Ленинграда, было художественное движение, означенное именами М. Матюшина и Е. Гуро. Среди всеобщего увлечения геометризацией и кубофутуризмом, в творчестве этих художников происходил своеобразный возврат к природе, малозаметный ручеек в 1913 году, который позже превратится в широкий поток. Матюшин и Гуро не прошли мимо тех новых представлений о пространстве, которыми были увлечены их товарищи по «Союзу молодежи», но преломили их по-своему. В их работах наметился новый путь в живописи — синтез новых пространственных представлений, вплоть до беспредметности и живых природных ощущений.

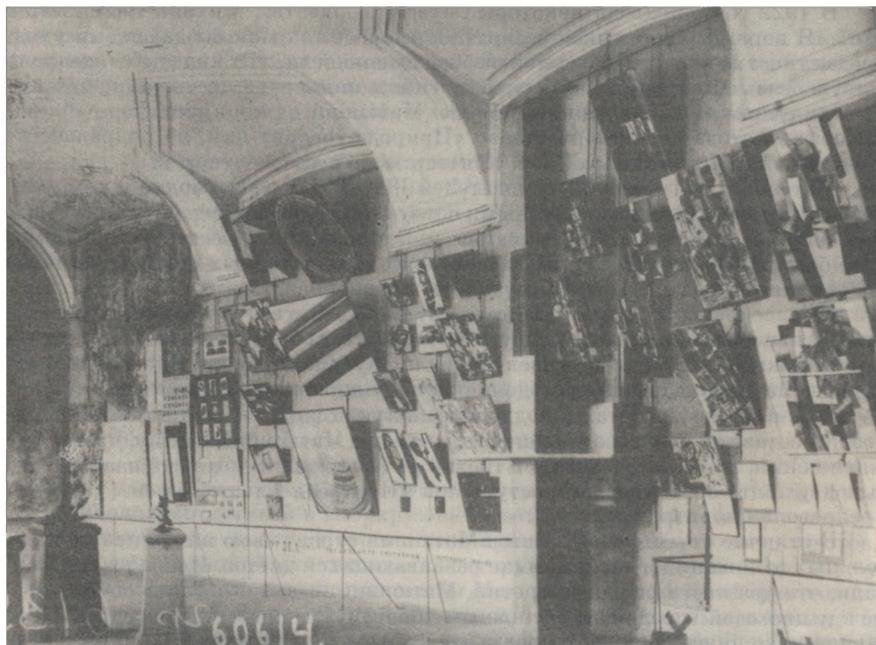
Елена Генриховна Гуро была «столько же поэт, сколько художник. Она постоянно записывала свои наблюдения параллельно и в слове, и в рисунке»¹². Гуро искала в творчестве гармоничных соответствий тончайших движений души и жизни природы, в которой нет для нее ничего инертного и мертвого. В разгар урбанистических увлечений в поэзии, кубистической геометризации в живописи в творчестве Гуро происходит опережающий время поворот к природе. Подобно Филонову, но совершенно по-своему, она противопоставляет «механике» «органику». Ее стихи и живопись ориентированы на первичное, то есть на природные процессы. Гуро обращается к «спасающей земле» и стремится уподобить творческий процесс ритмам живой природы: «Попробуй дышать как шумят вдали сосны, как расстилается и волнуется ветер, как дышит вселенная. Подражать дыханию земли и волокнам облаков»¹³.

Движение к природе получило в творчестве Гуро редкостную в своей высоте и чистоте одухотворенность. Но в этой духовности нет отвлеченного схематизма и символистской многозначительности. Самые емкие, космически-грандиозные образы ее поэзии всегда согреты



Елена Гуро. Фото, нач. 1910

Выставка картин художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности (1918—1923). Слева — экспозиция «школы Матюшина» — ЗОРВЕД [опыт расширенного смотрения]. Май. 1923
Из фондов ЛГМКФД
Публикуется впервые



чутким и непосредственным ощущением живой природы: «И наклоняли чашу неба для всех — и все пили, и неба не убавилось»¹⁴. Гуро достигает высокой степени обобщения цвета и формы, которые в то же время не утрачивают остроты и непосредственности природных впечатлений. Наверное, это свойство и вызывает ощущение обостренной духовности ее живописи. Кажется, что в ее акварелях материальная субстанция красок без остатка превратилась в светоносно-вибрирующие, нежно-мерцающие, дымно-клубящиеся цветковые образования, как бы наделенные свойством духовности. Кажется, что предметы в холстах Гуро теряют тяжесть, пребывая в парящей легкости и невесомости. Ее краски от природы, но духовно просветленной. О палитре и живописных устремлениях Гуро можно судить по строкам ее дневника: «Я построю дворец из просветов неба. Все приходящие туда получат светлые, зеленоватые, чуть розовые или водянисто-голубые кристаллы неба. И еще там будут пушковые серебристые одежды, нежные»¹⁵.

Напряженная духовность творчества Гуро, обостренность духовно-нравственных исканий сделали ее ключевой фигурой русского авангарда, ценимой даже теми, кто не мог разделить ее убеждений. В русском искусстве начала нашего века проступает как постоянный лейтмотив оппозиция позитивизму XIX века. Взыскующие Бога — вот позиция многих художников, писателей, философов этого времени. Искали все, но нашли немногие, и поиски часто заводили в тупик. Врубель искал Бога, но нашел Демона, правда, поверженного. Религиозный в предвоенные годы Филонов позже становится атеистом. Малевич создает свой супрематизм как «поправку» к библейским дням творения. Ему кажется, что он решил проблему свободы и необходимости, и в созданном им супрематическом мире не может быть грехопадения.

В том мире духовно-нравственных идей и переживаний, к которому мучительно стремились многие художники и поэты, Гуро пребывала непринужденно, как у себя дома. Любое ее произведение, любая дневниковая запись исходят из единого глубинного центра — духовно-нравственных, религиозных представлений и переживаний художницы. Мало кто из окружавших Гуро догадывался, что искусство ее, направленность его принадлежат будущему, и даже не очень близкому. Сама она говорила: «Мои картины — проявление большого духа, прорвавшегося через болезнь»¹⁶. Они имеют большое значение, но в настоящий момент огромного разлада между духом и материей они не будут поняты и как бы будут «запрещены» цензурой. Мои картины попали в соннице исключительно материальное, но этим не надо беспокоиться»¹⁷.

На протяжении многих лет образ личности Гуро, образ ее творчества был духовно-нравственным ориентиром для молодых художников, группировавшихся вокруг Матюшина.

В 1922 году, подводя некоторые итоги творчества, Михаил Васильевич Матюшин скажет: «Я первый поднял знак возврата к природе»¹⁸. Как бы далеко ни уходил художник от предметности, непосредственной изобразительности, его холсты и акварели всегда хранят живую связь с природой, его беспредметность наполнена цветоощущением и формообразованием, идущим от наблюдения природы. Матюшин не копирует форм природы, а стремится следовать методом ее «творчества»: «Природа говорит нам, не подражайте мне, изображая меня же. Творите сами так же. Учитесь моему творчеству»¹⁹.

Матюшин был одним из основателей ГИНХУКа и руководил в нем «Отделом органической культуры». Первыми научными сотрудниками стали его ученики — выпускники «Мастерской пространственного реализма» — Борис, Мария, Ксения, Георгий Эндерги и Николай Гринберг. В наблюдениях, работе на этюдах, лабораторных опытах они подвергли разностороннему исследованию проблему цвета в живописи.

Импрессионисты и пуантилисты изучили действительность дополнительных цветов, раздельно положенных на холст. Звучность и чистота тембра их картин произвели переворот в мировой живописи. Малевич ввел в живописную палитру два «не-цвета» — черный и белый. Школа Матюшина ввела свое дополнение в живописную систему.

Еще в ранних работах в подходе к цвету в холстах Матюшина заметны черты, которые позже составят основу его живописного метода. Матюшин заметил, что между двумя цветами в движении, развитии возникает третий — связующий, который зависит от изменения первых двух. Эта особенность проступает в «Портрете Елены Гуро» (1912) и многих работах предреволюционных лет.

В отличие от импрессионистов Матюшин строит свою живопись не на статике дополнительных отношений, а на динамике развивающихся цветов. Исследования в ГИНХУКе показали, что два цвета рождают третий. Матюшин назвал его «цвет-сцепление», возникающий между цветовой «средой» и «основным» цветом. Развиваясь, как голоса в фуге Баха, взаимозависимо меняясь, они оттеняют и обогащают друг друга.

Отдел Матюшина исследовал также взаимное влияние цвета и формы, цвета и звука. Еще в ранний период Матюшин впервые пробует передать звуки цветом. На последней выставке «Союза молодежи» (1913—1914) он демонстрировал два холста — «Проценный звон» и «Красный звон», в которых «сделал попытку дать зрительный образ слышимого»²⁰. Последний холст был на выставке «Осеннего салона» в Париже (1914) и затерялся во Франции.

Матюшинский отдел в ГИНХУЖе стал школой мастерства для многих ленинградских художников. Кроме старшей группы Эндеров там работали в качестве аспирантов и практикантов Н. Костров, Е. Магарил, В. Делякрод, О. Ваулина и многие другие. Они образовали так называемую «школу Матюшина», которую отличает высокая живописная культура и особое понимание пластического пространства. Большое количество работ Эндеров в составе коллекции Г. Костяки оказалось на Западе и демонстрировалось на выставках в ряде стран. Они раскрыли перед западным зрителем новую грань русского авангарда, показав третий путь в беспредметном искусстве, отличный и от супергеометризации Малевича и от абстрактного экспрессионизма Кандинского. Живопись Матюшина и Эндеров ввела беспредметно-предметная. Предметы не уходят с поля зрения, а лишь преобразуются в новом образе»²¹.

Влияние живописных принципов Матюшина вышло далеко за рамки школы. Достаточно вспомнить раннюю живопись и графику Ю. Васнецова. Матюшинские флюиды ощутимы и поныне — в акварелях С. Спицына и Е. Александровой, в живописных работах Г. Зубкова, М. Цэрюша и других художников ленинградской «группы Стерлигова».

Глубоким и плодотворным было воздействие на ленинградскую художественную культуру Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, создавшего собственную школу в живописи.

Как часто бывает, создатели новых художественных систем нетерпимо относятся к идеям других новаторов. Малевич постоянно конфликтовал с Татлиным, Филонов отвергал всех, и все вместе отрицали Петрова-Водкина.

В обратной перспективе прошедших десятилетий видно, что все эти мастера хоть и разными путями, но шли в одном направлении. Малевич в своих положениях о преодолении тяготения и распределении веса в системы безвесия сумел выразить главный принцип нового пространствовопонимания, который объединяет всех. И лучизм Ларионова, и абстрактное искусство Кандинского, и супрематизм Малевича, и аналитический метод Филонова, при всем их различии были системами, в основе которых лежит принцип преодоления тяготения. Структуры, возникавшие в их работах, были соотнесены с миром гораздо большим и универсальным, чем тот, в котором господствует тяготение. Ко всем им приложимо водкинское определение «планетарность».

Теоретические записи Петрова-Водкина говорят об огромном интересе к этим проблемам. «Борьба с законом тяготения. Осилить тяготение — значит ощутить всем организмом планетарность <...> Мы уродуем восприятие вещей геометрией Эвклида и европейской перспективой, ставя их фронтально — «верх» и «низ». Отсутствие вертикалей и горизонталей нового смотрения»²².

В этих положениях — исток чувства планетарности и «сферической перспективы», столь остро ощутимых в картинах Петрова-Водкина. В «покачнувшемся пространстве» его холстов предметы и фигуры людей, утрачивая тяжесть, как бы готовы сорваться с земной сферы. Зритель ощущает сопричастность огромному миру вселенной.

Десять лет стали временем расцвета самобытного дарования Петрова-Водкина. Вся жизнь художник высоко ценил искусство итальянского Возрождения, но как раз в это время его увлек мир красок и форм только что «открытой» иконы и древнерусской фрески. Без их влияния, особенно фрески, не прямого, подспудного, но глубокого и сильного, невозможно понять творчество Петрова-Водкина.

В предреволюционные годы художник пишет картины, которые вошли в золотой фонд новой русской живописи: «Мать», «Девушки на Волге», «Утро. Купальщицы». Монументальные по ритмам и формам, они в то же время, что случается не часто, интимно-лиричны. Они полны своеобразной, по-русски звучащей музыкой. В этих холстах остро выяснилась неповторимая цветовая и пластически-пространственная система художника. Живопись Петрова-Водкина противоположна живой и вибрирующей свето-цветовой стихии импрессионизма. Сходство только в том, что она тоже строится на принципе дополнительных цветов. В его картинах нет той первозданной стихии цвета, которую можно видеть, например, у М. Ларионова. Это цветопись живописная, как сказал бы Малевич, ограниченная тремя отношениями — синим, красным и желтым — первоначальными, неразложимыми цветами, из соединения которых возникает все колористическое богатство любого мастера. В «Девушках



Кузьма Петров-Водкин в мастерской в Шувалове.
Фото. 1926

на Волге» этот принцип выступает с особой прямоотой и чистотой. Большие локально окрашенные плоскости — синяя река, желтые и красные одежды девушек контрастируют и дополняют друг друга. Цвет строит форму. Но в этом цветовом самоограничении нет живописной обедненности, так как каждая большая локальная форма внутри полна цветотонных градаций.

Живописная гармония Петрова-Водкина глубоко национальна по цветоощущению, в его холстах тот же «тембр» и то же качество синих, красных, зеленых, что и в древних русских фресках. Художник много размышлял над национальным своеобразием цвета в быту и искусстве разных народов, придя к выводу, что его определяет цветовая среда обитания. Путешествуя по Средней Азии и увидев майолики самаркандских минаретов, он понял, что «только здесь и существует колорит бирюзы», рожденный знойным золотом пустыни. «Это заклинание бирюзой огненности пустыни»²³. Таким же национальным, но чисто русским цветом стал особого тембра красный, получивший название «кумачевого». Это кумачевые рубахи русских крестьян, дополнительные по цвету к прохладной зелени полей.

В двадцатые годы Петров-Водкин преподавал в преобразованной Академии художеств, из его мастерской вышли крупные ленинградские мастера: Л. Чупятов, П. Соколов, А. Лаппо-Данилевский, Е. Эвенбах, Б. Эссен, В. Дмитриев. Зимой работали в классах, летом выезжали на этюды — во Псков и Новгород, копировали фрески в Ферапонтовом монастыре.

Сильная индивидуальность учителя накладывала печать на живопись учеников — немногие решались идти в его мастерскую. Существовавшее мнение, что живописная система Петрова-Водкина пагубно влияла на молодых художников, верно только в отношении слабых учеников. Сильным она помогла раскрыть себя. М. И. Кукс вспоминал такой эпизод: «Зимой 20-го прихожу в Академию, захожу в стеклянную мастерскую, сталкиваюсь с Петром Ивановичем (Соколовым — Е. К.). У него под мышкой этюдик, ящичек с красками — он в чемодане их носил — и мольберт. Он сердито:

— Берите мольберт, несите за мной.

Входим в главное здание по темной лесенке, идем в одну из мастерских.

— Вы ушли от Петрова-Водкина?

— Да. То, что делает Петров-Водкин, кроме него, никому делать не нужно. Это искусство им и закончится. Вот Чупятов, довел дело до абсурда, а дальше ходу нет»²⁴.

Чупятов, бывший правоверным «водкинцем» в годы учения, сумел однако найти собственный путь в искусстве, сохранив всё ценное, что получил от Петрова-Водкина. Его предсмертный холст («Покров Богоматери»), написанный в блокадном Ленинграде, не только своеобразен по мастерству, но поражает глубиной и духовной высотой содержания.

То же можно сказать и о Соколове, который, кстати сказать, остался у Петрова-Водкина и окончил его мастерскую. Полузабытый сейчас П. Соколов был самобытным живописцем и графиком, много работавшим для журналов «Чиж» и «Еж» и ленинградского Детгиза. Его высшим достижением в книжном искусстве стали иллюстрации к «Робинзону Крузо» Д. Дефо (1928). Перьевой рисунок обостренно-нервный, вибрирующий, как бы «дрожащий», способен выразить даже малозаметные душевные движения и состояния. В листах Соколова возникают мерцающие, серебристые, черно-серые поверхности, которые контрастируют с оставленными белыми пятнами бумаги. Несмотря на два цвета — черный и белый — рисунки эти глубоко живописны.

Противоположные по своему характеру конструктивно-геометричным решениям В. Лебедева, они были новым словом в графике Детгиза, повлиявшим на графическую манеру даже вполне сложившихся мастеров — А. Самохвалова, В. Конашевича и др. «Все «задрожали» под Соколова», — вспоминал художник П. Кондратьев. Не избежал этого влияния и сам учитель, Петров-Водкин.

Воздействие пластических принципов Петрова-Водкина не ограничилось только кругом прямых учеников и последователей. «Водкинское» понимание пространства, цвета и формы вошло составной частью в художественную культуру Ленинграда.

Павел Николаевич Филонов вошел в русское искусство и занял в нем особое место в канун первой мировой войны. Никто еще не исследовал роль его творческих принципов, его школы в искусстве Ленинграда.

Уже в Академии художеств, которую ему пришлось покинуть, Филонов оказался «белой вороной». Спустя много лет он вспоминал: «Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему. Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью: он не мешал моим действиям, более того — шумно и восторженно приветствовал их. Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: «Смотрите! Смотрите, что он делает! Это вот из таких выходят Сезанн, Ван-Гоги, Гольбейны и Леонардо!»²⁵.

Впервые Филонов показал свои картины в 1910 году на выставке «Союза молодежи»²⁶. Его предвоенные работы были ранней и вполне сознательной оппозицией кубизму, победно шествовавшему по русским выставкам.

Почему же Филонов оказался в оппозиции к кубизму? Видимо, принципы аналитического искусства, складывавшиеся в его творчестве как раз в этот период, позволили ему, опережая время, уловить слабые стороны победоносного движения. Чем ближе подходило оно к своей предельной черте, тем острее ощущалась исчерпанность его внутренних ресурсов.

Принцип геометризации, разработанный кубистами, осуществлял ио-своему связь искусства с природой, но в этом способе связи преобладало рациональное, логическое начало. Конструирующая способность человеческого интеллекта возобладала над другими его свойствами, творчески не менее ценными. Обрывались какие-то тонкие, но необходимо важные и живые нити, связывающие искусство с природой. Филонов искал новые формы и пластические решения, которые могли бы адекватно передать новую гармонию человека и вселенной.

В 1912 году Филонов написал статью «Канон и закон», до сих пор неопубликованную. Это был первый очерк принципов аналитического искусства. Позже художник уточнит терминологию, добавит новые положения, развивающие теорию, но все существенное, что характеризует этот творческий метод, уже содержалось в ранней статье.

Филонов различает два пути создания картины: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т. е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон, — или органическое: закон»²⁷.

Здесь Филонов впервые употребляет определение «органическое», столь важное в его художественной концепции. Кубизм в его понимании — это волевое решение формы при помощи геометризации изображаемого объекта. «Закон» в отличие от «канона», предполагает иной путь — построение формы от частного к общему: «позволь вещи развиваться из

частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал»²⁸.

Наблюдая тенденции развития, заложенные в явлении, художник помогает их осуществлению, как бы управляя скрытым в них ходом эволюции. Так художник приходит к понятию «чистой эволюционирующей формы»: «По существу чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое»²⁹.

Геометризации, не покрывающей и малой доли тех свойств и процессов жизни, которые могут быть пластически выражены, Филонов противопоставляет принцип органического роста (как растет дерево) художественной формы, осуществленный им в аналитическом искусстве. «Органика» против «механики» — так можно определить пафос филоновской позиции.

«Принцип сделанности» — одно из главных положений аналитического метода: художник «строит» свою картину, как природа творит из атомов и молекул более крупные образования. Филонов пишет большие холсты маленькой кистью. Каждое прикосновение к холсту, каждая точка для него — «единица действия», и всегда эта единица действует одновременно и формой, и цветом. Художник писал: «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи <...> Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда вьедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом»³⁰. Благодаря такой «атомистической» структуре живопись Филонова обладает уникальной «протяженностью» действия: возникновению фигуративного образа предшествует продолжительная «беспредметная увертюра» на уровне элементарных форм. Для Филонова процесс жизни — это образец или модель, следуя которой художник создает произведение искусства. Он хочет подражать не формам, которые создает природа, а методам, которыми она «действует».

Филонов считал, что современные ему художники — и кубисты, и реалисты — узки и однобоко взаимодействуют с природой, фиксируя только два ее свойства — цвет и форму, тогда как любое явление имеет неисчислимое количество свойств. Он объявляет «реформацию» Пикассо «схоластически формальной и лишенной революционного значения»³¹, так как у него, как и у Репина, написаны лишь форма и цвет «периферии объектов» плюс или минус «орфография школы, народа, племени или мастера»³².

Метод Филонова стремится втянуть в сферу творческого выражения всю качественную сложность жизни: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуитирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эмонаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты,— то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые,— начисто»³³.

У Н. Заболоцкого, испытывавшего сильнейшее влияние творчества Филонова, есть поэма «Дерева», в которой цветок раскрывает многогранность своих свойств или, по Филонову, «предикатов»:

Б о м б е е в

Кто вы, кивающие маленькой головкой,
играете с жуком и божией коровкой?

Г о л о с а

- Я листьев солнечная сила.
- Желудок я цветка.
- Я пестика паникадило.
- Я тонкий стебелек смиренного левкоя.
- Я корешок судьбы.
- А я лопух покоя.
- Все вместе мы — изображение цветка,
его росток и направленье завитка³⁴.

Филонов убежден, что все эти «предикаты», видимые и невидимые, могут быть пластически выражены в живописи. Он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Первому подвластны цвет и форма объекта. «Знающий глаз» на основе интуиции улавливает скрытые процессы, и художник пишет их «формой изобретаемой», т. е. беспредметно.

В 1919 году Филонов участвовал в грандиозной выставке, открывшейся в Зимнем дворце. Впервые он демонстрировал живописный цикл из двадцати двух картин — «Ввод в мировой расцвет». В. Шкловский, посетивший выставку, писал: «Араратом на выставке выглядит Филонов. Этот не провинциал Запада. А если и провинциал, то той провинции, которая,

Павел Филонов в кругу семьи. Справа налево — П. Н. Филонов, Е. А. Серебрякова, П. Э. Серебряков [сын Е. А.]. Фото. 28 августа 1930
Частное собрание
Публикуется впервые



Группа членов коллектива МАИ (мастера аналитического искусства). Слева направо — Н. Евграфов, Е. Кибрик, В. Луппиан, Э. Тэнисман, В. Сулимо-Самуйло, М. Цыбасов. Фото. 1927
Дом печати
Частное собрание
Публикуется впервые



создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра. В его картинах чувствуется громадный размах, пафос великого мастера.

〈...〉 В Филонове сейчас сила русской, непривозной живописи»³⁵.

С этого времени живопись Филонова, как магнит притягивает к себе молодых художников. Такой многочисленной школы, как у него, не знает ни один из мастеров русского авангарда. В 1925 году с июня по сентябрь Филонов вел занятия в одном из помещений Академии художеств. Сам он вспоминал, что его посещало тогда до семидесяти учеников. Многие не задерживались надолго, но к 1927 году, когда коллектив «Мастеров аналитического искусства» (МАИ) был утвержден официально, он насчитывал около 40 художников. Среди них были П. Кондратьев, А. Порет, Т. Глебова, Ю. Хржановский, А. Сашин, М. Цыбасов, Б. Гурвич, Р. Левитон, Е. Кибрик и др. Они составили ядро «Школы Филонова».



Афиша выставки работ группы «Мастеров аналитического искусства» («Школа Филонова»). В Доме печати. Ленинград. 1927
Частное собрание

В 1927 году состоялось первое крупное выступление филоновцев: ленинградский Дом Печати, возглавляемый Н. Баскаковым³⁶, устроил выставку работ коллектива МАИ и осуществил постановку гоголевского «Ревизора» в режиссуре И. Терентьева³⁷. Костюмы и декорации были исполнены по эскизам филоновцев.

На стенах театрального зала Дома Печати висели большие, до пяти метров в высоту, картины-панно филоновцев, объединенные темой «Гибель капитализма». Филонов, руководивший всеми работами, не спал ночами, помогая некоторым художникам завершить к сроку картины. Работа под руководством мастера, в единичных принципах аналитического искусства оставила неизгладимое впечатление у всех участников выставки. Спустя много лет Т. Глебова вспоминала: «Работа в Доме Печати была для нас Академией. Мы были охвачены энтузиазмом и верой в правильность и единственность нашего пути»³⁸.

После выставки Филонов и его коллектив оказались в центре внимания художественной общественности. К Филонову потянулись новые ученики. В дневнике художника непрерывно идут такие записи: «Дал постановку на сделанность т. Зальцман»; «Дал постановку т. Коваленко».

Появились ученики и в провинции. Летом 1928 года к Филонову обратилась с письмом молодая художница В. Шолпо, проходившая практику в Алма-Ате. Она просила объяснить принципы «аналитического искусства». Филонов ответил ей обстоятельным письмом, которое ходило в списках и стало практическим руководством для всех, стремившихся овладеть его творческим методом. В дневнике появились такие записи: «Пришел т. Жибинов из Иркутска. Не виделись мы около 2 лет, когда он приносил автопортрет, начатый после данной ему мною постановки на сделанность»³⁹. Жибинов стал крупным мастером, которого еще

42 предстоит открыть. В другой записи читаем: «Были трое сибиряков. Одна из них знает нашу

школу с 1927—1928 г. Она принесла сделанные в нашем принципе две вещи. Одна из них, «Мать» — толковая, крепкая вещь»⁴⁰. Возможно, речь идет о своеобразном, но еще мало известном живописце Валентине Марковой, развившей свое дарование на фундаменте филоновских аналитических принципов.

Воздействие принципов аналитического искусства ощутимо до сих пор. В июне 1987 года в Ленинграде состоялась выставка «Школы Филонова». Среди работ двадцатых — тридцатых годов экспонировались графические листы А. Комарова, современного художника, глубоко освоившего метод аналитического творчества.

В 1929 году Русский музей предложил Филонову устроить персональную выставку. В. Аникиева написала вступительную статью и составила каталог выставки, который до сих пор имеет значение точного документа. Но сразу же начались осложнения. Проходили закрытые общественные обсуждения выставки, рабочие требовали ее закрытия. Каталог перепечатали: из него «вынули» статью Аникиевой, заменив ее другой, ставящей под сомнение ценность творчества Филонова. Целый год висела в залах музея выставка, шла полемика в прессе. Писали и за, и против. И. Бродский, художник, чье творчество было диаметрально противоположным филоновскому, писал в газете: «Я считаю — и это не одно только мое мнение — что Филонов как мастер-живописец является величайшим не только у нас, но и в Европе и Америке. Его производственно-творческие приемы — по краскам, подходу к работе и по глубине мысли — несомненно наложат отпечаток на мировую живопись и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться»⁴¹. Но выставка так и не открылась. Не Русский музей запретил ее, а более высокие директивные инстанции.

Второй совместной работой коллектива МАИ было иллюстрирование «Калевалы», осуществленное под руководством Филонова. Над рисунками к карело-финскому эпосу работали в тесном общении. Т. Глебова вспоминала: «Мы все работали дома и собирались вечером раза два в неделю обсуждать вместе сделанное, а главное, конечно, слушать, что скажет Павел Николаевич о нашей работе»⁴². Роль редактора Филонов понимал достаточно широко. Он выбирал сюжеты для иллюстрирования, определял общий характер и стилистику рисунков, трактовку образов, а иногда сам брался за перо и акварельную кисть. Вот дневниковая запись: «Работал форзац вместе с тт. Порет, Мишей * и Глебовой»⁴³.

Филоновцы довольно много работали в книжной графике, особенно детской. Кондратьев, Глебова, Порет, Мордвинова создали детские книги, не похожие на те, что делали художники лебедевской группы, но столь же значительные и своеобразные. Однако на карте ленинградского Детгиза они до сих пор остаются «белым пятном».

Филоновская школа была трудной школой. Личность руководителя, его непреклонность в проведении принципов аналитического метода, несомненно, подавляли молодых художников. Многие, боясь потерять индивидуальность, бросали занятия на полдороге. Первая встреча с мастерской Филонова произвела отпугивающее впечатление на Т. Глебову: «Когда я вошла в мастерскую, то была поражена: повсюду на стенах были приколоты большие листы бумаги с начатыми рисунками, на мольбертах стояли начатые холсты, все это были работы учеников, точь-в-точь подражающих работам учителя. Мне это очень не понравилось. (...) Я боялась потерять свою индивидуальность и это заставляло меня колебаться, оставаться ли? Но потом я решила, — если у меня есть индивидуальность, ее уничтожить нельзя, а если нет — то и жалеть нечего»⁴⁴.

Те, кто прошли школу Филонова и не «сломались», стали большими мастерами, имеющими собственное творческое лицо. Это Т. Глебова, М. Кондратьев, Ю. Хржановский, П. Гурвич, А. Порет, А. Сашин, П. Зальцман и другие художники. Многие из них далеко ушли от строгих норм аналитического метода, но филоновская основа оставалась для них почвой, из которой росло их собственное самобытное творчество.

Не всегда Ленинград был «великим городом с областной судьбой». В 1910—1920-х годах это был один из мировых центров художественного творчества, где рождались и развивались новые пластические идеи. У ленинградской художественной культуры есть примечательная особенность: из главных художественных школ в изобразительном искусстве страны — В. Фаворского, К. Малевича, К. Петрова-Водкина, М. Матюшина, П. Филонова, А. Матвеева — пять последних сложились в нашем городе. Конечно, в ленинградском искусстве было много и другого, не менее яркого и достойного внимания, но в этой публикации сделана попытка показать значение этих школ в формировании образа и облика искусства Ленинграда.

* М. Цыбасов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ П. Н. Филонов. Канон и закон. 1912. Неопубликованная статья. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ² Н. Бердяев. Пикассо. «София», 1914. № 3. С. 62.
- ³ М. В. Ле Дантю. Письмо О. И. Лешковой. 1917. Р. О. ГРМ, ф. 135, ед. хр. 3, л. 2.
- ⁴ Н. Пунин. Татлин (против кубизма). Пб., 1921. С. 7.
- ⁵ А. Глез и Ж. Метценже. О кубизме. Спб., 1913. С. 14.
- ⁶ Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять).
- ⁷ К. Малевич. Письмо М. В. Матюшину. Июнь 1916. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192.
- ⁸ К. Малевич. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 7.
- ⁹ В. Шкловский. Пространство в искусстве и супрематисты. Жизнь искусства, 1919. № 196—197.
- ¹⁰ Л. А. Юдин. Дневник. Запись 21 сентября 1934. Архив семьи Юдина.
- ¹¹ Там же. Запись 28 июня 1929.
- ¹² М. В. Матюшин. Творческий путь художника. 1934. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹³ Е. Г. Гуро. Бедный рыцарь. 1913. Р. О. ГПБ, ф. 1116, ед. хр. 3, л. 48.
- ¹⁴ Там же. Л. 72 (оборот).
- ¹⁵ Дневник Ел. Гуро. Запись 5 июня 1911. Р. О. ГПБ, ф. 1116, ед. хр. 1, л. 78.
- ¹⁶ Е. Гуро была больна лейкозием, от которого и скончалась весной 1913 года в финском местечке Уускиркко.
- ¹⁷ М. В. Матюшин. Дневники. Тетрадь № 2. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹⁸ Там же. Тетрадь № 2, декабрь 1922. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ М. В. Матюшин. Творческий путь художника. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ²¹ Там же.
- ²² Р. О. ГРМ, ф. 105, ед. хр. 15, л. 28.
- ²³ К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 581.
- ²⁴ Стенографический отчет о вечере памяти П. И. Соколова. Л. О. СХ РСФСР. 13 июня 1971.
- ²⁵ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 30 мая 1936. Р. О. ГРМ, ф. 156.
- ²⁶ Филонов был среди членов — учредителей «Союза молодежи» (1910—1914) и постоянных участников его выставок. Самой первой публикацией работ художника было «Поклонение волхвов», reproduced в сборнике «Союз молодежи» (Спб., 1912. № 2).
- ²⁷ П. Н. Филонов. Канон и закон. 1912. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ²⁸ П. Н. Филонов. Письмо Вере Шолпо. Июнь 1928. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 231.
- ²⁹ П. Н. Филонов. Канон и закон.
- ³⁰ П. Н. Филонов. Идеология аналитического искусства. В каталоге: Филонов. Л., 1930. С. 42.
- ³¹ П. Н. Филонов. Декларация «Мирового Расцвета». Жизнь искусства, 1923. № 20. С. 13.
- ³² П. Н. Филонов. Письмо Вере Шолпо.
- ³³ П. Н. Филонов. Декларация «Мирового Расцвета». С. 13.
- ³⁴ Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965. С. 292.
- ³⁵ Виктор Шкловский. Свободная выставка во Дворце искусств. Жизнь искусства, 1919, 29—30 мая.
- ³⁶ Баскаков Николай Павлович — директор Дома Печати, прежде работал в Наркомпросе. В 1930-е годы был репрессирован.
- ³⁷ Терентьев Игорь Герасимович (1892—1941?) — поэт-футурист, режиссер, художник. В 1930-е годы был репрессирован.
- ³⁸ Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. 1967. Архив семьи Глебовой.
- ³⁹ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 22 августа 1933. Р. О. ГРМ, ф. 156.
- ⁴⁰ Там же. Запись 27 мая 1931.
- ⁴¹ И. Бродский. Письмо в редакцию. Вечерняя «Красная газета», 1930, 25 ноября.
- ⁴² Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове.
- ⁴³ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 3 апреля 1932.
- ⁴⁴ Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове.

Подготовка иллюстративного материала В. Г. Перца.

В. С. СРЕЗНЕВСКАЯ

ВОСПОМИНАНИЯ

Имя Валерии Сергеевны Срезневской почти ни о чем не говорит не только широкому кругу читателей, но и знатокам поэзии Анны Андреевны Ахматовой. Последние в лучшем случае помнят о том, что есть у Ахматовой стихи, посвященные Срезневской. Этих стихотворений два. Строки одного из них Валерия Сергеевна взяла эпиграфом к своим запискам. Второе мы позволили себе привести здесь полностью:

ПАМЯТИ В. С. СРЕЗНЕВСКОЙ

Почти не может быть, ведь ты была всегда:
В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.
О, как менялось всё, но ты была всегда,
И мнится, что души отъяли половину,
Ту, что была тобой,— в ней знала я причину
Чего-то главного. И всё забыла вдруг...
Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
И просит не грустить и смерти ждать, как чуда.
Ну что ж! попробую.

*9 сентября 1964
Комарово*

Это одно из самых нежных и проникновенных стихотворений А. Ахматовой, а его название не дает нам права забыть ту, к которой оно обращено.

Валерия Сергеевна Срезневская. 1910
Собрание семьи В. С. Срезневской
Публикуется впервые



В. С. Срезневская (урожд. Тюльпанова), родилась 24 ноября 1888 года в Царском Селе в семье юриста Сергея Алексеевича Тюльпанова. Мать ее, Зинаида Сергеевна, занималась воспитанием детей (их было пятеро). В дом приглашались гувернантки: немка, французка, англичанка. Дети еще до гимназии получали хорошее домашнее образование: Валерия Сергеевна пяти лет уже читала, впоследствии превосходно знала языки, которым ее обучали дома. Она писала стихи, глубоко изучала европейскую живопись и литературу (Шекспира читала, как и Ахматова, в подлиннике). Об этих занятиях свидетельствуют ее записи дневникового характера, хранящиеся у дочери, Ольги Вячеславовны Срезневской.

В середине 90-х годов, еще девочкой, Валя Тюльпанова познакомилась с Аней Горенко, будущим поэтом Анной Ахматовой, и на всю жизнь осталась ее близким и преданным другом. Тому способствовали общие интересы, круг друзей, а затем — память о тех, кого они хорошо знали и любили.

В январе 1912 года Валерия Сергеевна вышла замуж за доктора медицины Вячеслава Вячеславовича Срезневского, заведовавшего отделением клиники душевных и нервных болезней Военно-медицинской академии и преподававшего в ней. Семья Срезневских — это несколько поколений ученых, из которых наиболее известен И. И. Срезневский, филолог-славист, долгие годы занимавшийся изучением древнерусской письменности, оставивший труды по истории русского языка.

В. В. Срезневский был не только талантливым психиатром, но и человеком, тонко чувствующим поэзию. В их доме (а жили они в Петербурге на Боткинской улице, в служебной квартире Вячеслава Вячеславовича) бывали Н. Гумилев, О. Мандельштам, Н. Клюев и многие другие поэты. Особенно близкая дружба связывала Срезневского с Н. С. Гумилевым, причем дружба эта была взаимообогащающей: Гумилев очень интересовался вопросами психиатрии, а Срезневский проявлял живой интерес к современной поэзии.

В доме на Боткинской в 1917—1919 гг. подолгу жила и Ахматова. Бывала она и на Карповке, куда в 1922 году переехали Срезневские. А когда в 1924 году они поселились на Моховой (д. 11, кв. 6), то вскоре оказались с Анной Андреевной соседями: уже во второй половине 20-х годов местом ее обитания стал «сиятельный дом» Шереметевых на Фонтанке (Фонтанный Дом).

В 30—40-е годы общение А. А. Ахматовой и В. С. Срезневской было, по-видимому, глубоким и многогранным. Срезневские жили широкими, подлинно культурными интересами, и, безусловно, ощущали трагизм происходящего вокруг.

Жизнь вне дома была трудно переносима: Валерия Сергеевна оказалась на грани душевного срыва. В 1940 году на томике «Божественной комедии», подаренном Анне Андреевне, она сделала надпись: «Милой Ане на пороге ада». Сходное состояние переживала в то время и А. А. Ахматова.

Всю войну В. С. Срезневская с детьми (Ольгой и Андреем) оставалась в блокадном Ленинграде (Вячеслав Вячеславович умер в 1942 году.) А в январе 1946 года она была арестована, осуждена на семь лет и отправлена в один из дальневосточных лагерей. Было ей тогда 58 лет.

Ахматова принимала активное участие в хлопотах по освобождению Валерии Сергеевны. В 1953 году Срезневская вернулась, но не в Ленинград, а в Лугу. Жить в Ленинграде ей было запрещено еще три года. После ее возвращения Ахматова и морально и материально поддерживала Валерию Сергеевну, как когда-то, в 20-е и 30-е годы Срезневская помогала ей.

А в начале 60-х годов В. С. Срезневская начала писать воспоминания, в центре которых оказалась ее дружба с А. А. Ахматовой, их детство и юность. Она читала свои записи Анне Андреевне, которая редактировала их, исправляя неточности, и таким образом принимала активное участие в их создании. Но, несмотря на своеобразный «диктат», Валерии Сергеевне удалось сохранить собственную точку зрения на описываемые события, что придает особый колорит ее впечатлениям и наблюдениям.

Воспоминания В. С. Срезневской имеют бесспорную историко-литературную ценность, поскольку высвечивают очень ранний период жизни А. А. Ахматовой, дают представление об интеллектуальном и эмоциональном наполнении ее детских и юношеских лет. Записки Валерии Сергеевны подкупают своим бескорыстием, тактичностью и совершенно особой интонацией,— мягкой, ироничной, немного сентиментальной.

Единого текста воспоминаний В. С. Срезневской не существует. В фонде А. А. Ахматовой, в ОР ГПБ (ф. 1073, ед. хр. 1794), хранится фрагмент ее записок под названием «Дафнис и Хлоя, часть I», обозначенный в описи как второй вариант. В том же фонде находятся несколько разрозненных черновых листов с правкой А. А. Ахматовой (ф. 1073, ед. хр. 1793), названных И. Н. Пуниной первым вариантом воспоминаний В. С. Срезневской. Эти обозначения — «вариант 1», «вариант 2» — приходится считать условными.

У дочери Валерии Сергеевны О. В. Срезневской хранятся две тетради, представляющие собой самый ранний вариант этих воспоминаний (I и II части). Хранятся и разрозненные листы с правкой А. А. Ахматовой, которые представляют собой еще несколько вариантов I части.

Публикуемый текст подобрал в себя все эти варианты, кроме фрагмента «Дафнис и Хлоя», публикация которого имеет самостоятельное значение*. Правка, произведенная А. А. Ахматовой, оговаривается нами в подстрочных примечаниях.

Рукопись печатается с сокращениями.

Ирина Кравцова

* Опубликовано в журнале «Звезда» 1989, № 6 (ред.).

Часть I

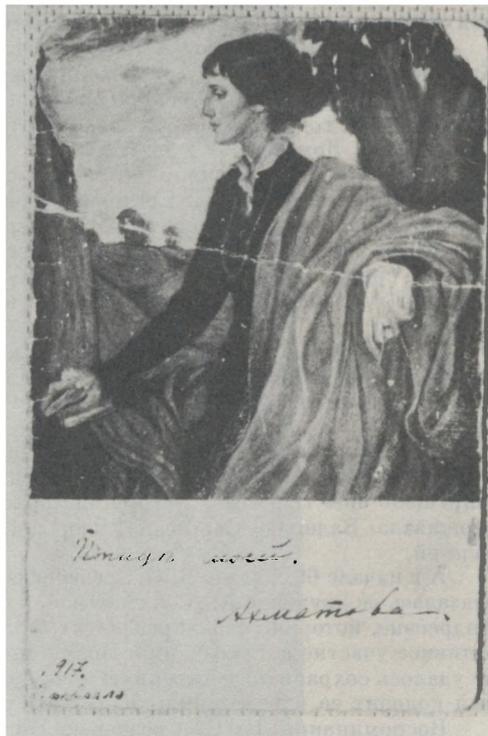
*А юность была — как молитва воскресная...
Мне ли забыть ее?*

А. А. Ахматова — В. С. Срезневской
(Сб. «Белая стая.»)

Скоро я уже не смогу ни сказать, ни вспомнить, ни записать ничего. Может быть, меня многие упрекнули бы этим.

Я так много слышала и видела... Такие люди прошли перед моими глазами — одни ближе к моей жизни, другие дальше от нее, третьи были просто современниками, но как незаурядные явления не могли не возбуждать интереса к себе. Но главное для меня я постараюсь рассказать без стилизации и прикрас, максимально точно и тем самым, может быть, помогу будущим исследователям.

С Ахматовой (Аней Горенко) мы познакомились* в Гунгербурге**, где обе наши семьи жили на даче (это был довольно модный курорт на побережье Финского залива, близ Нарвы, откуда пароходом плыли сперва по реке Нарове, а затем (...) морем до Гунгербурга). У нас обеих были гувернантки, обе мы уже хорошо болтали по-французски и по-немецки, любили читать, а



Дарственная надпись А. Ахматовой В. С. Срезневской («Птице моей Ахматова 1917 г.») на открытке с воспроизведением портрета Анны Ахматовой работы О. Делла Вос Кардовской [1915]. Собрание семьи В. С. Срезневской Автограф публикуется впервые

* В середине 90-х годов (дополнено А. А. Ахматовой).

** Так назывался пос. Нарва-Йыэсуу (Усть-Нарва), находящийся ныне на территории ЭССР.

по вечерам ходили играть в курзальный парк, где собиралось много детей. Инна¹ (старшая сестра Ани) удивительно умела организовывать детей для общих игр, происходивших в парке на площадке перед Turnhalle*, где днем мы занимались гимнастикой.

Помню стриженую горбоносенькую девочку (у них у всех <детей Горенко — И. К.>) была скарлатина и их обстригли), худенькую и неуклюжую, с очень светлыми голубыми глазами (позже они, как часто бывает, потемнели и посинели**).

Приводила их в парк m-me Винтер — высокая черноволосая гувернантка, говорившая с ними по-французски (она была из франц. Швейцарии). Моя m-me Альберг тотчас же сошлась с нею, и обе на скамейке у «круга» сплетничали, пока мы играли. Часто мы гуляли вместе в прекрасном сосновом лесу, обращенном в парк со скамейками и дорожками.

Не помню, чтобы тогда мы много говорили или вместе играли, но какая-то молчаливая дружба все же, вероятно, завязалась между нами.

Больше говорил и рассказывал Андрей², Анин любимый брат, с которым она всю жизнь до его ранней смерти была очень дружна. Это был тонкий красивый мальчик, до крайности болезненный, очень умный и способный, с тонким юмором и очень наблюдательный.

Настоящая большая дружба возникла у нас позже, когда поселились в доме Шухардиной близ вокзала³, что было удобно для наших пап, связанных службой с Петербургом и живших «для здоровья детей» в Царском Селе. Анина семья жила наверху, а мы заняли нижнюю квартиру. Это было в 1902 году.

Сад, большой, тенистый, с сиренью и жасмином, с беседкой в конце его, был общим, и мы стали видеться ежедневно.

Аня спускалась в сад, мы говорили, читали стихи и делились романтическими мечтами. Однако эти мечты не мешали ни нашей, вероятно, врожденной насмешливости, ни глубокой иронии к себе и к окружающему. <...>

Мы обе ходили в гимназию, часто вместе возвращались оттуда (хотя я была старше на два класса) и очень сблизились. <...> Женская гимназия императрицы Марии Федоровны, или просто Мариинская гимна-

зия, была из рук вон плохой школой. Учителя сами плохо знали свой предмет: французенка m-lle Dufurnell делала на доске ошибки, а ученицы их исправляли; математик окончил только городскую школу и более нигде не учился; историю долгое время преподавал восьмидесятипятилетний старичок, засыпавший на уроках.

Но смешнее всего были так называемые «классные дамы», от которых не требовалось ничего, кроме «замечаний» по поведению. Это была настоящая кунсткамера, куда попадали засидевшиеся «барышни» с промахами в биографии, убогие вдовы и, наконец, отставные возлюбленные более или менее влиятельных лиц, которым на старости лет нужно было дать «кусочек хлеба». Тупые озлобленные неудачницы, они ненавидели своих юных, иногда хорошеньких, а главное, молодых подопечных, у которых еще было так много возможностей впереди, так много времени и надежд. Сами не очень твердые в вопросах морали, а зачастую и просто в приличиях, они для простоты считали неприличным все: веселый смех, розовые щеки с ямочками, слишком густые косы, белые зубы, легкость походки, грацию... Все эти атрибуты молодости были горьки для них, как полынь, и — боже мой! — как ненавидели они тех, кто ими обладал! <...>

Аня была уже совсем иной, чем в гунгербургский период. Она очень выросла и похорошела: из стриженной неуклюжей девочки сделалась тоненьким подростком, несколько бледным, с большими светлыми глазами, немножко резким профилем и длинной черной косой. Стройна и гибка она была до удивления и неправдоподобия: могла ноги от спины закладывать через затылок на лоб, лазать по крышам и плавать, как рыба. <...> С черными, длинными, прямыми как водоросли, волосами, она казалась русалкой, заплывшей по ошибке в городскую купальню Царского Села, куда, кроме нас, по-моему, никто и не заходил. А воду мы обе любили почти до страсти. Быть около воды и не побродить по ней, не окунуться в нее, не поиграть с ней было величайшим огорчением для нас, и запрет «ne faiser pas cela!»* нарушался, где возможно.

Мы обе очень много читали, боготворили Пушкина⁴, знали его хорошо (полностью, не в детских сокращениях), чтити пушкинские места царскосельского парка: «Ро-

* Павильон для занятий гимнастикой (нем.)

** Стали зелеными (правка А. А. Ахматовой).

* Не делай этого! (франц.)

зовое июле», «дорогу муз», висячие сады и Камеронову галерею⁵, под которой в нише спала со змейкой у груди бронзовая Клеопатра*. Но и новые поэты прилежно изучались нами: Брюсов и Бальмонт, Блок и Анненский. Стихи современных поэтов доставал Андрей; он же первый познакомил нас с поэзией французских символистов.

Царское Село было типичным захолустьем в версальском обрамлении. Жили скучно, тихо и замкнуто. Были два-три кружка, с более культурными и даже рафинированными интересами, куда входила и молодежь, чем-нибудь себя зарекомендовавшая. Один из кружков группировался вокруг И. Ф. Анненского, директора Императорской Николаевской гимназии, но царскоселы почти что и не знали об этом. А если бы узнали, что Анненский пишет стихи и переводит Еврипида⁶, сочли бы это чудачество не совсем подходящим для директора гимназии.

Хотя гимназия была «классической», с упором на словесность и древние языки, и сам Анненский преподавал там греческий, а А. А. Мухин⁷ — литературу и русский язык (оба они были людьми большой культуры), большей части царскосельской молодежи это шло не впрок.

Правда, многие гимназисты писали стихи: сын Анненского (Валентин Кривич), С. В. Штейн⁸, Коковцев, Ястребов и мой брат Лёка⁹ — но это была плеяда литературных пустоцветов, никогда не ставших поэтами. Среди них одиноко и отверженно просиял несколько позже Николай Степанович Гумилев. <...>

Валентин женился на Наташе Штейн, и вскоре мы с Лёкой (приятелем и одноклассником Валентина Анненского) побывали у них. Молодые жили отдельно внизу, но внутренняя лестница вела в квартиру Дины Валентиновны и Иннокентия Федоровича, куда они ходили обедать и куда к вечернему чаю приводили своих гостей.

Анненских «старых» я раньше видела у нас в доме. Иннокентий Федорович знал папу по Министерству народного просвещения, а Дина Валентиновна два-три раза в год считала своим долгом приехать с визитом к маме. Это была когда-то слышавшая красавицей светская женщина, много старше своего мужа (за которого вышла уже вдовой Хмара-Борщевского), на всю жизнь сделавшаяся нежным и преданным другом поэта, его

garde-malade* и хранительницей «Кипарисового ларца».¹⁰ Высокая и очень тонкая, <...> чрезвычайной элегантная, под густой вуалью, она, приезжая к нам, непременно хотела видеть меня и сестер <...>. И какой-то еле уловимый аромат незнакомых духов, и тихий мелодичный голос с аристократическими интонациями — все нравилось мне в ней и надолго оставалось в памяти.

Сам Анненский, вероятно, жил раздвоенной жизнью директора очень видной Императорской гимназии (со всеми вытекающими отсюда представительствами и обязанностями педагога) и другой, немного тайной жизнью большого лирического поэта, с одинокими прогулками в парке с лебедями, белыми безглазыми богинями в кущах и сумерками осенних аллей.

Средь пожелтелых лип и обелисков славы
Есть дева белая, а вокруг густые травы...¹¹

Помню, мы с Аней долго искали эту таинственную «Расе» (богиню мира) и, наконец, нашли на заросшей лужайке, вблизи Екатерининской столовой, и долго смотрели на израненное дождями, белое, в темных пятнах, лицо и «тяжкий узел кос». И так странно-жутко повторяли в каком-то проникновении в будущее последнее восклицание этого удивительного стихотворения:

О, дайте вечность мне — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Часто бродя по пустынным аллеям парка, мы видели высокую худощавую фигуру поэта, за которым старый неизменный лакей Арефьич нес небольшое складное кресло: Иннокентий Федорович уже тогда страдал болезнью сердца, которая немного позже внезапно настигла его у подъезда Царскосельского вокзала.¹²

И на всю жизнь мне запомнился темно-зеленый глубокий кабинет с огромными библиотечными шкафами, с белым бюстом Еврипида на одном из шкафов; грустные и как бы усталые глаза с полупущенными веками и тонкие, удивительно красивые нервные руки поэта, листающие какую-то французскую маленькую книгу в темном кожаном переплете.

Для молодежи Царского Села были две отдушины из их комнатно-тесного мира: каток и прогулки по версальским и английским кущам, заботливо охраняемым целым сонмом инвалидов разных войн. Эти

* Брошенная Тезеем Ариадна (правка А. А. Ахматовой).

* Сиделка (франц.)

чудные старички жили в буколических парковых искусственных развалинах, потихоньку торговали булочками и чудесной розовой «царской» сиренью.

Цари жили в очень огороженном заповеднике, и изредка во время прогулок мы видели красавцев-детей в экипаже и маленькую скромную фигуру самого царя, иногда пешком проходящего по Царскому Селу. Но после 1905 года и это прекратилось.

Двор для нас был дворцовой каретой с кучером в пелеринке и треуголке с плюмажем, с лакеем — тоже в пелерине, но в черном низком цилиндре с кокардой; англоязырованными под «гунтеров»¹³, с коротко подстриженными гривами и хвостами гнедыми или серыми в блоках лошадей, встречающимися приезжавших во дворец сановников, развозившими по паркам мумии отставных фрейлин или статс-дам. Иногда мы видели узенькие сани, мчащиеся по бульварам, с воронными рысаками под синей сеткой (чтобы комья снега во время быстрой езды не летели на седоков), с гайдуком на запятках саней в синем или красном кафтане конвоя «Его Величества» и само «Величество» в серой, плотно запахнутой шинели, большими грустными глазами смотрящего на свое «Отечество» в виде потрепанных и пустующих дач когда-то великолепного и шумного Царского Села.¹⁴

Почему-то и нам делалось грустно и кого-то очень жаль (<...>)

Помню эти долгие печальные снежные зимы, звуки рояля (мама хорошо и много играла по вечерам в темной и унылой гостиной); все сидят по своим комнатам, и кто чем занят: брат пишет стихотворение в прозе «по Тургеневу», Зиночка¹⁵ рисует (она очень тонко и хорошо рисовала натюрморты (<...>)), Мария Сергеевна¹⁶ разбирает клавир «Фауста»; а мы с Аней ведем бесконечные беседы в моей маленькой уединенной комнате, куда она проскользнула через черный ход, чтобы никто ни у них, ни у нас не знал об этих долгих вечерах, в которые считалось, что мы делаем уроки. (<...>)

В это время Аня уже писала стихи, правда, еще далекие от позднейшего ее поэтического голоса, такого своеобразного, ни на кого не похожего и такого женственно-прекрасного, полного свободы и силы. Но и в ранних ее стихах, немного печальных, наполненных предчувствием своей необычной судьбы, звучал мотив неподчинения земным узам во имя полной внутренней свободы (<...>).

В семье Ани ничего литературного не было. Но меня пленяла вся атмосфера их своеобразного дома.

Папа Андрей Антонович¹⁷, могучий и необыкновенно здоровый красавец-черноморец, занимал довольно высокий пост, был независим во взглядах и поступках (он умудрился поссориться с Великим князем Александром Михайловичем, не сойдясь с ним по какому-то вопросу). Элегантный, всегда хорошо одетый, с глубокими басовыми раскатами голоса, он отличался ироничностью, языковым своеобразием и какими-то шестидесятническими славизмами в речевом, несколько подчеркнутым построением: «Вы видели, Зинаида Сергеевна, как этот гвардии корнет на Вас посмотрел?» — «Нет, а как?» — «Любостязательно и сердцебиенно!»

Детей своих он любил, называл их но имени-отчеству (я как сейчас помню его могучую фигуру, в дверях дома вопрошающего: «А где Анна Андреевна?», т. е. Аня, которую он в шутку называл «поэтессой»). Но дети старались по мере возможности избегать слишком частого попадания в его поле зрения, боясь его поистине гомерических вспышек гнева. Зато бесконечно кроткая и добрая, розовая, с ямочками на щеках и усиками над губой, Инна Эразмовна¹⁸, дочь когда-то известного адмирала Стогова, (<...>) была ничуть не строгой матерью, и дети относились к ней с какой-то веселой нежностью.

Их дом для меня всегда был полон своеобразной прелестью свободы и умственного богатства, новостей, неожиданностей и тайного наслаждения тонкой атмосферой оригинального быта. Это очарование, я думаю, испытывала не я одна — под него подпадали все те редкие допущенные к дому знакомые, которые бывали у них.

Помню длинную столовую, на конце стола — папу Андрея Антоновича, гурмана, неизменно пробовавшего первым все приготовленные блюда, разламывающего белый хлеб своими холеными, необыкновенно красивыми белыми руками (эти руки унаследовала Аня) и всегда благосклонного во время еды; детей, «по чину» сидящих за столом; Андрея с Иваном Васильевичем Селиверстовым, бессменным репетитором своего одаренного ученика; рядом с розовой, в ослепительно-белой кофточке мамой Инной Эразмовной — любимицею и постоянную ее заботу, смуглую, золотистоглазую, красивую и очень хворую Инночку; и по другую сторону — горбоносенькую бледную черноволосую девочку и двоих малышек: Виктора¹⁹, до смешного похожего на отца, но в блондинистых тонах, с крепкими интонациями и басистым голосом, и Юшу²⁰, пожалуй, самую красивую из всех, но зато и

самую ordinary, под сенью забот фрейлен Моники, восторженной почитательницы всех Аниных проделок и постоянной покровительницы всех наших прогулок. Это было доброе и милое существо, так много отдавшее души во время своего недолгого пребывания в этом своеобразном доме и любившее всю семью искренней и нежной любовью.

Знакомство Анны Ахматовой (14 лет) с семнадцатилетним гимназистом Н. С. Гумилевым произошло в Сочельник 1903 года в Царском Селе. Я могу рассказать об этом с точностью фотографической пленки.

В тот день мы вышли докупить каких-то шариков, орешков в золоте, свечек и еще какой-то милой ерунды для елки, которая всегда у нас была на первый день Рождества. С нами был мой брат Сережа²¹. Около Гостиного Двора * нам встретились «мальчишки Гумилевы», с которыми я через общую мою с ними учительницу музыки Елизавету Михайловну Баженову уже была знакома. Я их представила, как полагалось. Старший из них, Митя, толстоватенький веселый морской кадет, пошел со мной; Коля — высокий, худенький, светловолосый, с чуть косящим взглядом серых пристальных глаз, — с Аней. <...>

С этого дня он стал очень настойчиво искать встреч с Аней Горенко. Часами ждал ее около дома, встречал по дороге из гимназии. Но Аня была тогда равнодушна к нему <...>.

Настойчиво добиваясь встреч, Николай Степанович познакомился с интересным и своеобразным старшим братом Ани Андреем <...>, стал изредка посещать дом Горенок <...> и уже через год сделал первое предложение Ане, но получил отказ. Это повлекло целый ряд драматических объяснений вплоть до разговоров о смерти и упреков Ане со стороны ее матери и Андрея. Но Аня была глуха <...>.

Вероятно, тогда и появился в стихах Николая Степановича то жестокий, то равнодушный, то соблазнительный образ женщины-загадки, женщины-царицы, женщины-змеи <...>, бредовый сон страдающей юношеской мечты, плод фантазий и предчувствий, то идеал, то проклятие, но, пожалуй, никогда не настоящая реальность.

В 1905 году Горенки (по семейным печальным обстоятельствам) покинули Царское²² и уехали сперва в Крым, а затем

на зиму в Киев, где жила сестра Инны Эразмовны <...>. Это была наша с Аней первая грустная разлука в цепи целого ряда разлук и снова встреч с неизменной, ничем не омраченной дружбой сквозь всю жизнь. И как refrain * к этому времени относятся многократные замечания Инны Эразмовны: «Papa est un très bon père, mais un mauvais mari» **. Ей не очень-то хотелось покидать царскосельский домашний быт. Но папы были самовластными распорядителями наших судеб, и что, кроме покорности, ценилось в это время? <...>

Отошли в прошлое версальские и английские кущи Царского Села, лунные ночи с тоненькой девочкой в белом платьице на крыше углового зеленого дома («Какой ужас! Она лунатик!») и все причуды этого вольнолюбивого ребенка. <...>

А у Коли от этой любви остался рисунок на стене в маленькой комнате, где Володя Дешевов изобразил морское дно и тоненькую русалочку, слегка похожую на Аню. <...>

Аня кончала в Киеве гимназию, Коля томился в Царском и, наконец, с большим трудом заняв денег у какого-то ростовщика, уехал в Киев. Там он снова бывал в доме Ани, снова то сближался, то ссорился с нею, упрекая ее в равнодушии. И брат Ани Андрей и мать сердились на нее за ее «капризы» и очень смущались периодически возникавшей драмой <...>. Она, помню, жаловалась в письмах на притязания Гумилева и не хотела идти замуж.

Затем между нами возникло недолгое молчание, и вдруг я получила письмо с уведомлением о свадьбе, произошедшей в Киеве²³ с согласия Анны Ивановны²⁴ и Аниной матери Инны Эразмовны. Думаю, что причиной для такого поворота дела были скука и отдаленность от Петербурга с его привычным поэтическим окружением, внутреннее сознание необходимости жизненных перемен, отсутствие более значительной любви, обыкновенная отзывчивость молодой женской души на сильное, настойчивое мужское чувство... И вот Аня — жена Коли Гумилева и едет в Царское.

В Царское они вернулись уже после поездки в Париж, в 1910 году, на Бульварную в дом Георгиевского²⁵.

* Рефрен (франц.)

** Папа очень хороший отец, но плохой муж (франц.)

В день приезда она пришла ко мне. Была рассеяна и ничуть не казалась влюбленной. (...) Мне она, правда, ничего обидного для самолюбия Коля не сказала, но говорила, мимолетно радуясь, что мы вот опять вместе и о киевской жизни рассказывала без восторга.

Коля при встрече показался мне немного ироничным, но более спокойным, чем прежде.

Жили они, в сущности, вполне самостоятельно. Обедали вместе с Анной Ивановной, но имели свой собственный круг друзей, свои интересы и полную свободу. Когда у Ани родился сын Лёвушка, бабушка властно забрала его вместе с няней к себе наверх и с тех пор уже никогда не хотела расставаться с ним. Аня подымалась наверх кормить своего сына да иногда гуляла с ним (...). (Было что-то трогательное в умении Ахматовой поступать своими чувствами во имя чувств других людей).

Они (Гумилев и Ахматова — И. К.) много времени проводили в литературных

кругах Петербурга, главным образом на «башне» Вячеслава Иванова²⁷, где Аня имела успех, совсем не восхищавший Колю. Гумилев даже как будто вообще не одобрял женских стихов. Сам он бредил Левантом²⁸ и собирался в «девственные» страны тигров и крокодилов, в пленительные дали Саади²⁹ и Гарун-аль-Рашида³⁰. Мне почему-то это не казалось серьезным, а между тем он все же уехал, и Аня спокойно и ласково его проводила. И странно, что в «Вечере»³¹ Ахматовой (...) в таинственном сумраке вечерних видений нигде не мерещится образ конкистадора³² и искателя жемчуга³³ в дальних странах.

Коля уезжает в Африку³⁴.

В большой нижней квартире дома А. И. Гумилевой Аня предоставлена самой себе, своим раздумьям и тоске. А тосковать и думать есть о чем: в воздухе пахнет грозой войны, жизнь бьется нервно и напряженно.

Часть II

Началась война.

За два года перед тем я вышла замуж за Вячеслава Вячеславовича Срезневского³⁵ и мы жили в одной из академических клиник (клинике душевных и нервных болезней)³⁶, где нам дали прекрасную просторную квартиру. Перед окнами нашими большой клинический сад, пахло тополями, даже шума улицы не было слышно, т. к. клиника стояла не у края улицы, а далеко в глубине.

Мой младший и любимый брат³⁷ с первого дня был на войне; как-то сразу потускнела вся жизнь.

Наша Выборгская сторона сделалась полной призвынниками и запасными, так непохожими на выправленных щеголеватых гвардейцев Царского Села. Мешковатые полковые врачи появились в клиниках, замелькали белые косынки «ускоренных» сестер.

Я постаралась войти в эту «военную» линию: собирала вещи для беженцев, участвовала в оборудовании лазарета для солдат (на Арсенальной улице, в особняке какого-то фабриканта).

С Аней виделась редко. Она прочно засела в Царском. Ее жизнь как бы стала под занавесом для меня. Зато Николай Степанович в Александрийском гусарском мундире удивил меня романтикой войны,

жаждой подвига и, пожалуй, военной славы. Он скоро получил Георгия³⁸, много и ярко рассказывал о войне, подружился с офицерами в полку и глубоко и искренне верил в победу.

А с фронта шли печальные вести: гвардия гибла в Мазурских болотах, газеты печатали громадные мартирологи о «павших смертью храбрых», где самые избранные имена, знакомые по Царскому Селу, так ясно давали ощущение горя, потерь и мрачной неудачи войны.

Погибли три сына великого князя Константина: Игорь, Олег и Константин. Последний был лицеистом, знатоком и восторженным почитателем Пушкина; сам писал неплохие, хотя и несколько старомодные стихи в духе своего отца³⁹, тоже поэта и переводчика Шекспира (он сам играл у себя на дворцовой сцене Гамлета).

Замелькали носилки около клиник: раненых с фронта через ночь привозили в Петербург. Фешенебельные особняки и дворцы снешно переделывались в лазареты, лучшие поезда делались санитарными поездами. Балы были отменены. В театре почти без исключения замелькали черные и темные закрытые платья, перед началом спектаклей исполнялись гимны — русский и 53

всех союзников. В ложах черные платья и даже плерезы *. Печаль и траур...

Приехала Аня. Ей было очень тяжело в Царском. К моей большой радости она поселилась у меня.

Вячеслав Вячеславович взял несколько лазаретов, где преобладали тяжелые контузии, нервные и психические травмы. Приходил усталый, похуевший, рассказывал о войне со слов участников. В доме как-то стало тихо-тихо. Не хотелось нигде бывать, <...> никуда выезжать. По ночам от тревоги общей, и особенно в связи с моим Сережей, не спалось.

После осады Осовца, узнав, что Сергей Сергеевич на левом фланге между Давнарарми и Осовцем, я уехала на фронт увидеть его.

Слава Ани, пожалуй, была уже в зените. Она читала на вечерах в пользу раненых ⁴⁰, о ней писали, ее искали. Часто, приехав вечером, в темном шелковом платье в неизменной шали на плечах, она заходила ко мне, и мы говорили до рассвета.

Ей тоже тяжело далась война. Ее любовь к России приняла какой-то религиозный характер ⁴¹, и чувство Родины стало почти мистическим. Тревога и боль о России породили «Белую стаю» ⁴².

К этому присоединялась личная драматическая разлука, неизвестность сложной любви к одному из самых наших блестящих современников, уехавшему внезапно в Англию ⁴³. Этого Аня даже ему не простила: уехать от окровавленной несчастной Родины она считала смертным грехом (см. «Белую стаю»). И вместе с тем еще никогда не видела я в ней такой тоски и нежности, как к этому добровольному изгнаннику ⁴⁴.

Лежа у себя, среди ночи я говорила ей (наши комнаты были рядом, и двери всегда открыты): «Ты опять не спишь?» — «А почему ты знаешь?» — «По ритму дыхания». — «От тебя даже за стенкой ничего не скроешь», — говорила она. Поистине наша дружба в то время была до жути напряженной.

Коля находился в лазарете. Он очень нравился Вячеславу Вячеславовичу, который до этого мало его знал, и они сделались большими друзьями, насколько это было возможно при разнице лет и еще большей разнице характеров. <...>

Летом дела на фронте как будто улучшились. Аня уехала в Сленнёво.

Я помню, как тяжело было у всех на

сердце, какое чувствовалось напряжение, как перед грозой.

Как-то я сказала Ане: «Мы последний раз беззаботно улыбались до июля 14-го года». — «А я и тогда не улыбалась», — ответила она. Теперь, вспоминая всю жизнь ее, я удивляюсь, как мало в ней было безоблачных солнечных дней... И какую надо было иметь силу, чтобы быть ласковой и доброй, чтобы не осудить никого и сохранить ясность и нежность души.

Как-то Аня пришла и сказала: «Я переезжаю в Шереметевский Дом» ⁴⁵. «— ??» — «Там живет один замечательный человек. ⁴⁶ Знаешь, птица *, я считаю его гениальным. Сейчас он тяжело болен. Я буду ухаживать за ним. Приходи к нам». — «Но ведь ты и сама не богатырь?» — «Это ничего». Ушла.

Дня через два (я очень беспокоилась) я пошла к ней.

Лабиринты Шереметевского Дома мало кому известны. Какие-то внутренние дворы, переходы запасных или тайных выходов, лестницы, ведущие через какие-то коридоры, холод, темнота, по стенам охотничьи трофеи. Наконец, дверь: вхожу.

Продолговатая комната. Постель. Диван. Круглый большой стол. Все очень старинное, тяжелое и мрачное. Настольная лампа горит неярко, оставляя углы большой комнаты в тени. У стола сидит человек в солдатской шинели. Лицо очень тонкое и правильное, большие недобрые глаза за очками глядят неприветливо. Очень яркий рот криво усмехается. Аня наливает в чашку почти черный крепкий чай. — «Валя! Это Владимир Казимирович Шилейко». Взгляд на меня чересчур недружелюбный. Но через некоторое время разговором завладел только он. Желчно-остроумен, эрудирован, интересен. Говорит тихо, голову держит несколько набок. Рассказывает о Египте, Вавилонии, Ассирии. Говорит об Ашшурбанитале ⁴⁷, как о своем современнике, до того просто и увлекательно! Читает на память целую таблицу на ассирийском языке ⁴⁸ — «Это не чистая Ассирия. Это уже стык с Вавилонией». Слушаю, восхищаюсь... Но, всматриваясь, замечаю большой эгоизм, капризы, вспышки раздражения.

Аня сидит, закутанная в темную шаль, грустная и молчаливая. Терпеливо выслушивает капризы, подогревает чай: он пьет только очень крепкий и очень горячий.

* Так А. А. Ахматова называла иногда В. С. Срезневскую

Идем домой вместе (неудовольствие, что она меня провожает: «Ты очень устала, Анику, такая бледная...»).

«Знаешь, он всю ночь не спит, разбирает свои таблички и несколько раз пьет чай». — «И ты встаешь, и греешь, и наливаешь?» — «Ну, конечно. Он очень нервный, очень подозрительный и требует к себе безраздельного внимания. Все другие мои отношения и чувства должны быть исключены».⁴⁹

Мы расстаемся. Я иду и думаю: надолго ли хватит у такой свободолюбивой, такой независимой Ани этого подвига? Жертвы? Как это назвать? Чем и как это объяснить? Конечно, он больной: это видно по мертвенной бледности и по этой почти бесплотной худобе. Но ведь у нее своя большая жизнь... Друзья... Коля... Лозинский⁵⁰... мы... ребенок... Анна Ивановна... Что будет из всего этого? Деспотия — тяжелая вещь. Но все-таки своеобразное очарование этого человека... Эта таинственная угрюмая обстановка, молчание этого покинутого дома как-то зачаровывают и влекут. Но у Ани плохое здоровье... Во что все это выльется и чем кончится?

А кончилось это уже значительно позже. Уже в Мраморном Дворце⁵¹, где Шилейко дали комнату.

Шилейко был другом Гумилева и Лозинского. Их так и называли: триумвират. Причем, роль Цезаря, пожалуй, больше всего подходила Коле. Не знаю, кто был Брутом...

Лозинский и раньше бывал у нас. Можно долго и много говорить о его светскости, прекрасных манерах, безупречном воспитании, но это внешнее. А его большая доброта и готовность помочь всякому, кто к нему обратится? Чистота души и всех помыслов? <...> Анин и Колин бессмертный редактор, почитатель Ахматовой и ее стихов; нежнейший и заботливый друг, бескорыстный поклонник яркого и очень своеобразного таланта Гумилева. Ночи напролет могли они втроем проводить за чтением своих и чужих стихов, в спорах и крылатых замечаниях, иногда направленных на самих себя. Еще Шилейко, по своей черной ревности, бранил Ахматову: «Зачем женщине писать стихи? Ни ей, никому другому это не нужно». Но и Коля, и Лозинский очень интересовались стихами Ахматовой, их переходом от «Четок»⁵² к «Белой стае». <...> от глубоко интимной и тонкой женской лирики — к всечеловеческой печали и мудрости. <...> Мне думается, что из всех троих Лозин-

ский глубже понимал уже тогда обозначившуюся черту характера Ани: отрешенность от себя и потребность жертвы⁵³. <...>

Я любила «Горный ключ»⁵⁴ Лозинского со всей его хрустальной чистотой и юношеской свежестью, но сам Михаил Леонидович не настаивал на отношении к себе как к лирику, уже тогда предчувствуя свое великое предназначение переводчика, толкователя, безупречно передающего чужие голоса и даже дыхание далеких поэтов. Он сам учился у них, мог многое отдать за часы, проведенные в Публичной библиотеке <...>. По его настоянию я одно время работала там в отделе полиграфии и наблюдала, как долго после ухода всех, внизу, в его «Ros-sica»⁵⁵ горел свет и шуршали страницы. Мир праху твоему <...>

Как не похожи были друг на друга все эти трое людей: романтик, искатель новых земель, «конквистадор» Коля; ученый-схоласт, ироничный и злой Шилейко и вечно жаждущий «горных ключей» добрый и чуткий Лозинский. <...>

К этому же времени относится наша дружба с Ремизовыми: Алексеем Михайловичем, маленьким, черненьким, с длинными, изогнутыми кверху бровями, черными смеющимися глазами, насмешливо-грустными интонациями высокого глуховатого голоса и Серафимой Павловной (урожд. Довгелло), очень большой, светловолосой, несколько меланхоличной женщиной. Они были очень нежны друг к другу, милы и гостеприимны ко всем.

В их квартире на Троицкой улице⁵⁶, скупо и небрежно обставленной, всегда были какие-то гости и, мне кажется, хозяйева не всегда хорошо знали, кто и зачем к ним приходит. Иногда на вопрос: «А кто это?» отвечали: «Да мы его почти не знаем... Пришел... Такой милый человек...» А «милый человек» мог напечатать через несколько дней ругательную статью (о Ремизове — И. К.) и оказывался самым отъявленным мелким писакой <...>. Но Алексей Михайлович все равно улыбался и говорил: «Да вот... выругал... Верно, не понравилось». А ревнивая к славе и таланту мужа, «царственная» Серафима Павловна обиженно пожимала плечами.

Мы часто, больше поздно вечером, бывали у них. Когда народу или не было, или было очень немного, Алексей Михайлович читал. Читал он очень оригинально, по церковному напевно, с неожиданным смешком, удивительно хорошо и приятно.

У него мы познакомились с Ключевым. Ключев носил тогда русский кафтан, большой наперсный крест на груди, говорил

архангельским говором, писал прекрасные старо-русские, былинные по размеру, нежные, проникновенные стихи о России и был очень прост и приятен в обращении.

Помню его подчеркнуто-русский облик, плавную речь, почти поясной поклон при встрече, приветливую открытую улыбку, искренность и доброжелательность <...>.

Он принес нам свои книги (вся наша прекрасная библиотека, в которой были редкие и ценные, с автографами, книги, погибла во время блокады). Едва ли большая часть этих книг скоро увидит свет <...>

Хочется сказать несколько слов об О. Э. Мандельштаме.

Я встретила с ним во второй раз незадолго до его смерти (он погиб в заключении, не вынес морально и физически тяжелой обстановки тюрьмы)⁵⁷. Он был очень замкнут в себе, какой-то болезненно-настроенный и очень нервный.

Вячеслав Вячеславович сказал о нем: «Нет, он не безумен, но на грани безумия». <...>

С Мандельштамом он был почти нежен, но это мало помогало: Осип Эмильевич мрачно исподлобья глядел кругом, пил, почти молча, крепкий чай и было что-то тяжелое до боли во всем его облике.

Помню, как после его ухода я долго говорила с Вячеславом Вячеславовичем о том, что может сделать жизнь из веселого, остроумного мальчика, и вспомнила давний экспромт Мандельштама по поводу его портрета.⁵⁸

Дело в том, что портрет очень не понравился его отцу, <...> вероятно, вообще не очень польщенному тем, что его сын — поэт, и погрозившему «разрезать эту мазню на куски». Осип Эмильевич унес из дому этот предмет раздора, но написал или, вернее, сказал прелестный экспромт:

Барон Эмиль * хватает нож,
Барон Эмиль идет к портрету...
Барон Эмиль, куда идешь?
Барон Эмиль, портрета нету!

<...>

<О Б л о к е>

Я видела его дважды. Один раз, еще до 14-го года, в зале кн. Тенишевой на вечере поэтов.⁵⁹ Кроме Блока выступали еще Бальмонт и Игорь Северянин.

Бальмонт, маленький, рыжеватый, каким-то восторженно-задыхающимся голосом читал:

Девочка, птичка моя,
Глазки открой, это я...⁶⁰ <...>

Мне, любившей его за «Аннабель-Ли», за «Ворона» (переводы оригинальные и талантливые Эдгара По), стало вдруг мучительно стыдно за сорокалетнего лысеющего «мальчика» и «котенка», растерянно улыбающегося, заваленного дешевыми цветами <...>, и этих девиц, охрипши от восторженного визга; так что я очень обрадовалась, когда на сцену вышел высокий надменный Блок и, едва кивнув на довольно робкие приветствия, прочел два стихотворения: «Пописка»⁶² и что-то еще (я не запомнила) и, не дожидаясь восторгов и аплодисментов, также сухо поклонился и уехал. <...>

Второй раз я видела его уже после революции.

Что принял он в революции?

«Народа» почти не было, была «толпа». Много жестокости. Много крови.

И друг — «Двенадцать». Сложна и темна душа поэта... Но есть какая-то связь между «Куликовым полем»⁶³ («Опять над полем Куликовым...») <...> и «Двенадцать».

Теперь я подхожу в моих воспоминаниях к той неожиданной поре перед смертью Гумилева. Мне это очень тяжело... Мы были так далеки от этой мысли...

Коля читал лекции о поэтике⁶⁴, ездил навещать мать и сына в Бежецк⁶⁵, где они жили; лечился у Вячеслава Вячеславовича гипнозом, очень интересовался вопросами психологии <...> часами сидел у нас, <...> был весел (или казался таким), развлекал меня милыми шутками. На моем экземпляре «Гильгамеша»⁶⁶ такая надпись: «Валерий Сергеевич Срезневской ассирийский амулет от всех недугов. Н. Гумилев». (Я тогда много и тяжело болела от голода и нервных потрясений).

Мы вместе приходили в Фонтанный Дом (бывш. Шереметевых), где Аня жила, но не туда, где позже она провела много лет, а в другой, темный и очень нелегко отыскиваемый флигель (с левого двора). Он все не мог не видеть Аню, быть чужим совсем... Думала ли я, так безоблачно относясь к его бытию, что мы стоим у его последнего порога?

Как-то утром Вячеслав Вячеславович зашел ко мне в спальню и молча протянул газету. Я раскрыла ее и прочла, что по делу

* Так Мандельштам в шутку называет своего отца (примечание В. С. Срезневской).

Таганцева (?!) приговорены к расстрелу двенадцать человек. Среди них — Н. С. Гумилев. Приговор приведен в исполнение...⁶⁷

Когда вы сидите у окна, и вдруг в него влетает молния и убивает близкого вам человека — вы даже вскрикнуть не можете... Так было и со мною. Я так далека была от мысли о смерти Коли, так никогда ничего не слышала ни о каком Таганцеве, что эта стряпня о заговоре поразила меня ощущением невероятности и чьей-то злой воли. Невольно вспомнились пророческие строчки Николая Степановича из стихотворения «Рабочий»:

«Это сделает в блузе черной
Невысокий простой человек...»⁶⁸

Да, André Chénier⁶⁸ писал накануне своей смерти:

«Comme un dernier rayon, comme
un dernier soupir...» *

А что писал наш русский André Chénier в страшной темной камере в последний свой день? Узнаем ли мы когда-нибудь?

Я не сразу свиделась с Аней, и мне показалось, что она была уже как-то подготовлена к этому страшному известию: знала ли она о его аресте? Пережила ли она, как много раз в своей нелегкой судьбе, это роковое известие одна в бессонную ночь? Не хотелось трогать эту общую кровоточащую рану...

Эта смерть не отразилась в ее стихах.⁷⁰ Как в «Вечере», «Четках», «Белой стае», так и в последующих книгах Гумилев занимает очень скромное место... Отчего? Кто сможет ответить? И почему одна, казалось бы, мимолетная тень породила почти целый сборник стихов, а другая, такая, казалась бы, более страшная, близкая и кровавая мелькнула то там, то тут, не ранив сердца?.. Отчего?

Сквозь всю нашу безоблачную дружбу, которой скоро минет 40 лет, я не все раскрыла в сложной и глубокой внутренней жизни Ахматовой. Уж очень много нитей переплелось в этой многогранной психике, такой затаенной и необычной даже для меня, смею сказать, ее всегдашнего друга, в котором она была уверена всю жизнь по сегодняшних, уже такой вечерний день...

* Андре Шенье.
«Как последний луч,
Как последний вздох...» (франц.) — Неточная цитата из Ямба IV А. Шенье:
«Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphir...»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Инна Андреевна Горенко (1883—1906).
² Андрей Андреевич Горенко (1886—1920).

³ На углу Широкой ул. и Безымянного пер. (не сохранился). См. об этом в кн.: Анна Ахматова. Собрание сочинений в 2-х т. М., 1986. Т. 2. С. 240—241.

⁴ Впоследствии А. Ахматова много и плодотворно занималась изучением творчества А. С. Пушкина. См.: Ахматова А. А. О Пушкине. Л., 1977.

⁵ Ср. в «Поэме без героя» А. Ахматовой:
А теперь бы домой скорее
Камероновой галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все девять * мне будут рады,
Как бывал ты когда-то рад.

⁶ Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909), поэт, филолог, переводчик. Им, в частности, переведены трагедии Еврипида: «Алкеста», «Медea», «Ифигения в Тавриде» и многие другие.

⁷ Мухин Аркадий Андреевич (? — 1941), филолог-классик.

⁸ Штейн Сергей Владимирович (1882—1955), поэт, переводчик, брат первой жены сына И. Ф. Анненского, В. Кривича.

⁹ Тюльпанов Алексей Сергеевич (1879—1941?);

¹⁰ Так называется сб. стихотворений И. Ф. Анненского, вышедший в 1910 г.

¹¹ Неточная цитата из стихотворений И. Ф. Анненского «Расе»: Статуя мира». («Кипарисовый ларец»):

Меж золоченых бань и обелисков славы
Есть дева белая, а вокруг густые травы.

¹² И. Ф. Анненский скоропостижно скончался 30 ноября (13 декабря) 1909 г. См. стихотворение А. Ахматовой «Учитель» (1945).

¹³ Гунтер (англ.) — порода верховых лошадей в Англии, обладающих быстрым аллюром.

¹⁴ См. стихотворение А. Ахматовой «Призрак» (1919).

¹⁵ Тюльпанова Зинаида Сергеевна (ок. 1881—1935).

¹⁶ Тюльпанова Мария Сергеевна (ок. 1883—1942?);

¹⁷ Горенко Андрей Антонович (1848—1915).

¹⁸ Горенко Инна Эразмовна (1852—1930).
Ср. у А. Ахматовой:

И женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),
С редчайшим именем и белой ручкой,
И добротой, которую в наследство
Я от нее как будто получила,—
Ненужный дар моей жестокой жизни...

(«Северные элегии». Предыстория).

¹⁹ Горенко Виктор Андреевич (1896—1979).

²⁰ Горенко Ия Андреевна (1894—1922).

²¹ Тюльпанов Сергей Сергеевич (1890—1914).

²² Родители А. Ахматовой разошлись, и мать с детьми уехала на юг.

²³ См. стихотворение Н. С. Гумилева «Из логова змиева...» (1910).

²⁴ Гумилева Анна Ивановна (1854—1942).

²⁵ А. Ахматова и Н. Гумилев, вернувшись в Царское Село, жили сначала на Бульварной ул. в д. Георгиевского, а в 1911 г. переехали в собственный дом А. И. Гумилевой (Малая, 63).

²⁶ Л. Н. Гумилев род. в 1912 г.

²⁷ Таврическая ул., д. 35, кв. 25.

²⁸ Восток (ит. *Lavante*). Общее название стран восточного побережья Средиземного моря, употреблявшееся до нач. XX в.

²⁹ Известный персидский писатель и мыслитель, живший в XIII в.

³⁰ Арабский халиф, живший в VII в.

³¹ Так называется первый сб. стихотворений А. Ахматовой, вышедший в 1912 г.

³² Мемуарист имеет в виду первый сб. стихотворений Н. С. Гумилева «Путь конквистадоров» Спб, 1905.

³³ См. «Жемчуга» — третий сб. стихотворений Н. С. Гумилева (1910).

³⁴ Весной 1913 г. Н. С. Гумилев отправился уже в третье африканское путешествие; на этот раз в составе научной экспедиции.

³⁵ Срезневский Вячеслав Вячеславович (1880—1942), врач-психиатр, профессор Военно-медицинской академии.

³⁶ Боткинская ул., д. 9.

³⁷ Сергей Сергеевич Тюльпанов.

³⁸ Н. С. Гумилев получил Георгиевский крест дважды: в 1914 и в 1915 гг.

³⁹ Вел. кн. Константин Константинович (Романов) (1858—1915), поэт, переводчик. Печатался под инициалами «К.Р.».

⁴⁰ В Доме Армии и Флота (Литейный пр., д. 20) весной 1915 г., в зале Академии Художеств — в 1917 г.

⁴¹ См., напр., стихотворение А. Ахматовой «Молитва» (1915).

⁴² Третий сб. стихотворений А. Ахматовой, вышедший в 1917 г.

⁴³ Анреп Борис Васильевич (1883—1969), художник. Ему посвящены многие стихотворения в «Белой стае».

⁴⁴ См., напр., стихотворение А. Ахматовой «Ты — отступник: за остров зеленый...» (1917).

⁴⁵ Наб. р. Фонтанки, д. 34. Дом, в котором А. Ахматова прожила более тридцати лет.

⁴⁶ Имеется в виду Шилейко Владимир Казимирович (1891—1930), крупный ученый — востоковед.

⁴⁷ Один из последних ассирийских царей.

⁴⁸ В. К. Шилейко знал около сорока языков.

⁴⁹ См., напр., цикл стихотворений А. Ахматовой «Черный сон» («*Anno Domini*»).

⁵⁰ Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955), поэт и переводчик.

⁵¹ В служебном флигеле Мраморного

Дворца А. Ахматова жила с перерывами с 1919 по 1927 гг.

⁵² Второй сб. стихотворений А. Ахматовой. Спб, 1914.

⁵³ См. стихотворение А. Ахматовой «Земной отрадой сердце не томи...» (1921).

⁵⁴ Так называется сб. стихотворений М. Л. Лозинского М.-Пг., 1916.

⁵⁵ Отдел Гос. Публичной библиотеки, в котором первоначально были собраны книги о России, написанные иностранными авторами.

⁵⁶ Ныне ул. Рубинштейна.

⁵⁷ О. Э. Мандельштам погиб в одном из дальневосточных лагерей 27 декабря 1938 г.

⁵⁸ О каком портрете О. Э. Мандельштама вспоминает В. С. Срезневская, неизвестно.

⁵⁹ Судя по стихотворениям, которые читали К. Бальмонт и А. Блок (см. примеч. 62), этот вечер состоялся не позднее 1906 г.

⁶⁰ Неточн. цитата из стихотворения К. Бальмонта «Утро»:

Деточка, птичка моя,

Дверку открой.

Это я,

Мальчик твой.

См.: К. Д. Бальмонт. Фейные сказки. Детские песенки. М., 1905.

⁶¹ См.: Эдгар По. Баллады и фантазии. Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М., 1895.

⁶² Имеется в виду стихотворение А. Блока «Болотный попик» (1905).

⁶³ Имеется в виду цикл стихотворений А. Блока «На поле Куликовом» (1908).

⁶⁴ После революции Н. С. Гумилев часто выступал с лекциями, вел поэтическую студию, работал над книгой по теории перевода.

⁶⁵ Бывш. уездн. город Тверской губ., где после революции жила А. И. Гумилева. Там она и похоронена. Л. Н. Гумилев находился на ее попечении до конца 20-х годов.

⁶⁶ Древневосточный эпос, переведенный Н. С. Гумилевым в 1918 г. с французского подстрочника. Предисловие написал В. К. Шилейко.

⁶⁷ По «делу Таганцева» были расстреляны 61 человек. См. газету «Петроградская правда» от 1 сент. 1921 г.

⁶⁸ Мемуарист цитирует неточно. Правильно:

Это сделал в блузе светло-серой

Невский старый человек.

См.: Н. Гумилев. Костер Спб, 1918.

⁶⁹ Шенье Андре Мари (1762—1794), франц. поэт и публицист, выступавший против идеологии якобинцев. Был казнен за два дня до крушения якобинской диктатуры.

⁷⁰ Память о Н. С. Гумилеве живет, на наш взгляд, во многих стихотворениях А. Ахматовой. См., напр., «Другой голос» (1921), «Пока не свалюсь под забором...» (1921), «Я гибель наклала милом...» (1921), «Заплаканная осень, как вдова...» (1921), а также более поздние стихотворения.

Публикация О. В. Срезневской и И. Г. Кравцовой. Подготовка текста, редакция и примечания И. Г. Кравцовой

ИСТОРИЯ С

”АМПИРНЫМ АНГЕЛОМ”

Вообразить глубину трагедии, которая произошла с нашей культурой, невозможно. Это бездонная пропасть. Но трагедия требует своей истории, своих историков. Время не ждет.

АКАДЕМИК Д. С. ЛИХАЧЕВ

Всегда находятся люди, оправдывающие любое уничтожение культурных ценностей. Памятник на Бородинском поле взорвали потому, что стране нужен был чугун, Сухареву башню в Москве — потому, что она мешала уличному движению. Разбазаривали шедевры Эрмитажа, ибо стране нужна была валюта. Исчезали с карты незащищенные законом исторические названия — необходимо было увековечить память вереницы государственных деятелей и героев. Но всем нам следует помнить, что в тех случаях, когда у памятников были защитники, способные бороться с демагогией, памятники иногда удавалось сохранить.

Шел 1924 год. Страна тяжело переживала смерть В. И. Ленина. В городе на Неве мысль о создании памятника вождю Октябрьской революции была чрезвычайно популярной. Памятник должен был стать самым большим, самым замечательным и впечатляющим, он должен был полно отразить беспредельную любовь рабочих масс к Ленину. В этих условиях в президиуме Ленинградского губернского исполнительного комитета и возникла идея «переустройства» Александровской колонны на Дворцовой площади.

11 ноября 1924 года заведующий губернским отделом коммунального хозяйства Н. И. Иванов на основании «словесного указания губисполкома» подписал «приказ и распоряжение» по подотделу благоустройства города. В нем, в частности, говорилось:

«В виду намеченного переустройства так называемой Александровской колонны, сооруженной архитектором Монферраном и стоящей посреди площади Урицкого, и водружения на ней вместо стоящей теперь фигуры ангела с крестом статуи Великого вождя пролетариата тов. Ленина,— предлагаю тов. Быстрову (лично) произвести осмотр названной колонны и определить, какой величины должна быть эта статуя и пропорции ко всему памятнику, и выяснить, имеется ли в настоящее время уже готовая модель статуи потребного размера»¹. На слу-

¹ ЦГАОРЛ. Ф. 1000, оп. 9, д. 58, л. 253.

чай, если оказалось бы, что готовой статуи «скомпановать» не удастся, то предусматривалась установка вместо ангела «надлежащей высоты шпиля» с развевающимся красным флагом, который, будучи освещен электрическими лампами, должен был производить впечатление горящего факела. Словом, фантазия работала буйно, организаторы «переустройства» совершенно, казалось, не задумывались над тем, что будет с флагом, вознесенным на такую высоту под воздействием дождей, ветров и морозов? Для «осуществления вышеизложенной идеи» приказом создавалась под председательством заведующего подотделом благоустройства тов. С. М. Быстрова комиссия из представителей музея города, архитектурно-строительного и контрольно-инспекционного подотделов, Главнауки и губернского инженера. В последней фразе приказа подчеркивалось, что работа комиссии должна протекать «в спешном порядке». Поэтому первое заседание комиссии состоялось уже 15 ноября. Накануне — 14 ноября о создании комиссии и цели ее работы сообщила «Ленинградская правда». Над творением Монферрана и всемирно известным архитектурным ансамблем нависла серьезная угроза.

К счастью, вошедшие в комиссию представители петербургской интеллигенции вели себя достойно. Большинство членов комиссии высказалось против переустройства Александровской колонны. Решительно выступил представитель музея города. Его поддержал и старший архитектор города С. В. Беляев. В тот же день — 15 ноября в рапорте губернскому инженеру Я. Д. Тартаковскому он сообщил о ходе первого заседания комиссии и высказанных на нем точках зрения.

Не желая брать на себя ответственность за варварские планы и в надежде усилить ряды оппозиции проекту, члены комиссии просили санкции губисполкома на организацию большой межведомственной комиссии.

Короткое, но решительное письмо послал в исполком губернский инженер Я. Д. Тартаковский. Излагая мнение управления, Яков Давыдович писал, что «постановка статуи тов. Ленина на случайном готовом пьедестале, в стиле и характере отдаленной эпохи, не создает удачного памятника ни в политическом, ни в художественном отношении, так как от современного памятника прежде всего требуется общественная трактовка во всех его формах и эмблемах, почему и высказывается против указанной переделки колонны»². Он указывал и на то, что решение о судьбе памятника мирового значения принимает даже не губисполком, а комиссия отдела коммунального хозяйства города, что справедливо считал совершенно неправомерным. Тартаковский предупреждал, что нарушение исторической цельности памятника «может дать повод к обоснованным упрекам в вандализме, не оправданном насущной необходимостью»³.

Однако губисполком, от которого исходила инициатива «переустройства» и который возглавлял в это время Г. Е. Зиновьев, игнорировал все протесты. Командно-административные методы руководства уже складывались. На комиссию было оказано давление и в связи с тем, что «вопрос о целесообразности переустройства колонны с художественной точки зрения был достаточно выяснен», комиссии пришлось заняться технической стороной выполнения проекта. В спешном порядке был составлен рабочий проект, и на третьем заседании комиссия подсчитала, что работы по установке лесов, снятию фигуры ангела, отливке и установке новой фигуры — т. е. все работы по переустройству колонны обойдутся городу в 214 тыс. рублей. В довершение указав на то, что колонна сделана из непроводящего гранита, комиссия «не решилась вынести определенное решение о возможности приступить к переустройству колонны в ее нынешнем состоянии» и настоятельно просила передать вопрос на рассмотрение научно-

² Там же. Л. 252.

³ Там же. Л. 250.

технического совета откомхоза. Как видим, члены комиссии делали всё, чтобы затянуть решение вопроса. Мнение комиссии и все ее материалы С. М. Быстров 13 декабря письменно доложил заведующему губоткомхозом.

Но в исполкоме мнение комиссии, кажется, мало кого интересовало. Именно 13 декабря 1924 года президиум Ленгубисполкома принял свое решение. Приведем его полностью:

Выписка из протокола № 48 заседания Президиума Ленинградского губисполкома от 13 декабря 1924 г.

Слушали: п. 55. О снятии статуи на Александровской колонне, что на площади Урицкого и о постановке вместо нее фигуры-памятника Владимира Ильича.

Постановили: п. 55. Утвердить предложение Откомхоза. Заменить статую фигурой Владимира Ильича Ленина; снятие статуи с колонны не производить до отливки фигуры Владимира Ильича.

Секретарь Н. КОМАРОВ⁴.

Осталась лишь одна оговорка: «снятие статуи с колонны не производить до отливки фигуры...» Может быть эта фраза и спасла тогда великолепный памятник от уничтожения, дав время его защитникам?

Между тем тревожные сигналы стали поступать в Москву к наркому просвещения А. В. Луначарскому. Серьезно обеспокоенный происходящим в Ленинграде, Анатолий Васильевич 22 декабря посылает Г. Е. Зиновьеву письмо с грифом «секретно», которое 9-10 января 1925 года поступило в президиум, а 13 января в секретариат президиума губисполкома. Кроме того, 30 декабря в адрес Ленгубисполкома было отправлено официальное послание, подписанное наркомом просвещения А. В. Луначарским и завглавнаучкой Ф. Н. Петровым⁵.

Опытный политик, А. В. Луначарский проявил большой такт и дипломатичность в обращении к Г. Е. Зиновьеву. Если в официальном послании от 30 декабря инициатором «переустройства» колонны назван отдел коммунального хозяйства, то в секретном письме председателю губисполкома откомхоз даже не упоминается. Этим А. В. Луначарский давал понять, что знает, кто в действительности явился инициатором «переустройства», намекал на то, что ответственность ложится на президиум исполкома и особенно на самого Г. Е. Зиновьева, которому письмо было адресовано лично. Стоит привести этот интереснейший документ полностью:

Российская Социалистическая Федеративная
Советская Республика
Народный Комиссар по Просвещению.
22.XII дня 1924 г. № 1841/с
Москва, Сретенский бульвар 6, кв. 4. Телефон 40—61

Тов. Зиновьеву.

Дорогой Григорий Овсеевич,

Ко мне обратились архитекторы, художники и ценители старины Ленинградской, обеспокоенные якобы возникшим в Ленинграде намерением исказить Александровскую колонну. Александровская колонна один из самых замечательных по художественности своей памятников в нашем

⁴ Там же. Л. 250.

⁵ Приведено в конце статьи.

Союзе. Соответственно своему происхождению она увенчана ангелом, между прочим, весьма красивого рельефа. Этого-то ангела хотят снять и поставить вместо него статую Ленина. Идея ужасающе нелепая. Во-первых, ставить Ленина на вершину Александровского столпа, это значит, на мой взгляд, бить в лицо всей моральной идеологии Ленина. Даже Александр I-й со всем своим царским чванством поставил туда эмблему, своего ангела, заявив, что не хочет превозноситься над человеческим родом. Неужели мы теперь захотим превознести таким образом над человеческим родом Владимира Ильича, которому до такой степени было чуждо и противно внешнее возвеличивание. Идеей такой памятник не будет иметь никакой цены. Что же в самом деле, колонна воздвигнута еще царем по своему вкусу, барельефы, которые идут винтом вокруг колонны, все имеют патристически церковный характер, и вдруг наверху, совсем не видный даже прохожим, будет стоять Владимир Ильич. Между тем, конечно, ни один современный художник не возьмется придать статуе рельеф, который был бы архитектурно так закончен, как этот ампирный ангел, которым сейчас увенчана Александровская колонна. Вместе в тем, смета на это предназначается в 100 000 рублей, а на 100-150 тысяч рублей можно поставить очень хороший новый памятник, в котором можно выразить нашу идею, который будет сооружен нашими руками.

Я очень просил бы Вас, Григорий Овсеевич, положить вето на это дело. Если хотите, я могу официально запросить Ленинградский Исполком и провести по этому поводу мнение ГУСа⁶ в Художественной Секции против этого намерения. Но я думаю, что будет гораздо лучше, если Вы сами огромным авторитетом, может быть, опираясь на это мое письмо, воспротивитесь такому акту, который несомненно вызовет очень злобное гоготание и что хуже всего в данном отношении небезосновательное. Я со своей стороны воспринимаю это намерение, как дань обезображения прекрасного памятника, а с другой стороны, как искажение памятника Ленину.

Нарком по Просвещению А. ЛУНАЧАРСКИЙ

Письмо, наконец, произвело надлежащее впечатление. Вверху его, посредни листа и чуть наискосок Зиновьев пишет секретарю Ленинградского губернского исполкома Н. П. Комарову:

Тов. Комарову.

Ну их к черту. Оставимте им колонну с «ампирным» ангелом.

Г. З.

Колонна осталась. Она возносит над городом Гения мира, поставленного 155 лет назад в честь победы в Отечественной войне 1812 года. Великолепная своим величием и изяществом она композиционно завершает триумфальный ансамбль Дворцовой площади.

⁶ ГУС — Государственный Ученый Совет, руководящий научно-методический центр Наркомпроса РСФСР в 1919—1932 гг.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Официальное обращение было подписано
30 декабря 1924 года:

В Ленинградский губисполком.

Ознакомившись с проектом переустройства так называемой Александровской колонны (приказ заведующего Ленинградским откомхозом за № 16 11/XI — с. г.) с намеченной установкой наверху ее статуи тов. Ленина, Народный Комиссариат по Просвещению не может не высказаться против означенного проекта по нижеследующим соображениям:

1. Идея постановки фигуры портретного характера на огромной колонне крайне неудачна в художественном отношении, т. е. несомненно, что индивидуальные черты совершенно не будут различимы на такой высоте; существующая в настоящее время наверху фигура «Гения мира» оправдывается в художественном отношении декоративным размахом крыльев и массой длинной одежды.

2. Постановка статуи В. И. Ленина повлечет за собой необходимость коренной переделки всей декоративной обработки памятника, находившихся на его постаменте рельефов, ограды и проч., все эти детали являются частями выдающегося произведения искусств и, как таковые, подлежат сохранению.

3. Вся площадь Урицкого, окруженная памятниками архитектуры перворазрядного историко-художественного значения, по своему декоративному размаху и грандиозности замысла является одной из наиболее выдающихся достопримечательностей Ленинграда и по своей красоте находится на уровне самых замечательных городских ансамблей Европы. Поставленная в центре этой площади фигура В. И. неизбежно затеряется в общей композиции площади и будет производить довольно мизерное впечатление.

4. Если речь идет о создании монументального памятника В. И. Ленину в городе, носящем его имя, то можно только говорить о сооружении памятника, достойного по внешнему воплощению отобразить идею вождя пролетариата. Способ, избранный заведующим комхозом создать памятник путем механической замены одной статуи другой, независимо от смысла и характера самого монумента, конечно, не заслуживает иного названия, как «кустарщина» и серьезного отношения вызвать не может.

В виду указанного Наркомпрос просит ГИК отменить распоряжение завоткомхоза о создании комиссии по приспособлению Александровской колонны и вместо этого изыскать способы, более достойные увековечения памяти тов. Ленина.

Нарком по Просвещению
Заведующий Главнаукой

А. ЛУНАЧАРСКИЙ
Ф. ПЕТРОВ

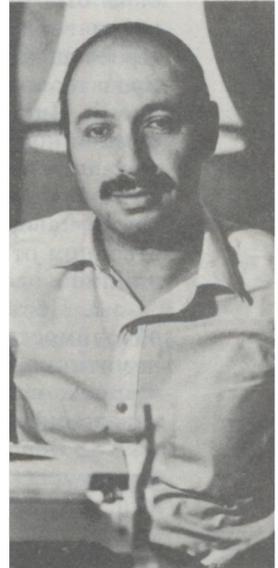
«...В ДУШЕ МЫ ОПТИМИСТЫ»

Борис Стругацкий



Для одних Стругацкие — поставщики увлекательного детско-юношеского чтения. Для других — острые критики архаичных социальных институтов и структур, специалисты по предостерегающему прогнозированию. В глазах третьих их творчество стало психологическим документом эпохи 60—70-х годов, выразительно запечатлевшим состояние духа широких слоев интеллигенции, молодежи, эволюцию общественного сознания в этот период. Может быть, эта беседа поможет свести воедино разные ипостаси творчества писателей, поможет прояснить творческую биографию коллективного автора «Братья Стругацкие», познакомит с их взглядами на актуальные вопросы истории и нынешней общественной ситуации.

Марк Амусин



М. А. Начнем, пожалуй, с середины вашего творческого пути — с конца 60-х годов, когда были фактически изъяты ваши повести «Улитка на склоне», «Сказка о Тройке», когда были «зарублены» «Гадкие лебеди». Что тогда произошло? Каковы были непосредственные причины развязанной против вас кампании? Как это отозвалось в вашей работе и жизни?

Б. С. С тех пор прошло уже 20 лет. Многие стерлось из памяти. Впечатления, которые казались тогда острыми и свежими, теперь представляются вполне обыкновенными и даже банальными. Но я вспоминаю то чувство растерянности, которое испытали мы тогда, в конце 60-х. Мы впервые оказались в ситуации, когда всё, что ни приносили в редакции, отменялось сразу же, с порога. Это было ново и странно. Ведь ещё совсем недавно всё было так хорошо. Разумеется, нас, как водится, поругивали за то, за сё, некоторые вещи подвергались и более серьёзной критике...

М. А. Это, наверное, «Трудно быть богом» и «Хищные вещи века»?

Б. С. Да, именно эти две повести стали предметом довольно оживлённой дискуссии. Появилась очень неприятная, я бы сказал — злобная статья В. Немцова в «Известиях», а потом ещё более неприятная статья академика Ю. Францева там же. Нам были предъявлены, по сути, идеологические обвинения. Однако это была только «проба пера». На дворе стоял пока ещё 1966 год — этакое идеологическое бабье лето, правда, с заморозками на почве (процесс Синявского — Даниэля был уже на подходе), но можно было ещё отстаивать позиции не вполне канонические и давать отпор идеологическому догматизму.

В нашу защиту выступили И. Ефремов, Е. Брандис, В. Дмитриевский, и равновесие было как бы восстановлено — ничья, никаких оргвыводов не последовало, мы продолжали работать, исполненные надежд на лучшее.

Переломным оказался 1967 год, год пятидесятилетия. Вовсю грянули фанфары, все вокруг теперь говорили, писали, печатали, пели, танцевали только о юбилее. Начался решительный поворот к новой идеологической зиме, и очень скоро мы на собственной шкуре испытали, что это такое — неприязнь идеологических инстанций.

Мы были уже не дети тогда, давным-давно растратили юношеский энтузиазм по поводу «неизбежного светлого будущего», поняли, что наши представления о нравственности, идеологической чистоте, о самом этом будущем наконец, мало совпадают с соответствующими представлениями власть имущих, от коих в первую очередь зависят судьбы культуры вообще и наша личная судьба в частности. Но нам казалось ещё, что можно как-то работать на коммунизм и в этих, крайне неблагоприятных условиях, — драть-ся с невежеством и глупостью, с равнодушием и конформизмом, с диктатурой серости, с тоталитаризмом во всех его проявлениях... Мы никак не могли поверить, что такая работа никому не нужна или, пуще того, что она приносит вред делу построения справедливого общества.

Между тем реальная действительность явно стремилась доказать нам обратное. «Сказку о Тройке», например, мы писали фактически по заказу Детгиза, но Детгиз от этой повести отказался...

М. А. Надо сказать, в «Сказке о Тройке» вы создали очень выразительный и впечатляющий «образ врага».

Б. С. Так что чувство растерянности — вот что осталось в памяти от того периода. Мы никак не хотели понять, что угодили под каток. Мы видели, как это бывало с другими писателями, но не могли поверить, что теперь это случилось с нами, что под запрет попали наши имена, а не какие-то конкретные вещи.

М. А. Да, но толчком к такому отлучению должно было служить нечто определённое — произведение или некое действие.

Б. С. Вы совершенно правы. Обычно начиналось всё с того, что автор так или иначе проявлял гражданское неповиновение — будем это так называть. Скажем, ему случилось опубликовать нечто, вызывающее крайнее неудовольствие начальства. Я помню, как журнал «Юность» напечатал «Затоваренную бочкотару» Аксёнова. Реакция была совершенно неадекватной. Можно было подумать, что Аксёнов написал какую-то клеветническую, чудовищно антисоветскую вещь.

М. А. У меня в памяти «Затоваренная бочкотара» отложилась, как произведение, в первую очередь, стилистически необычное. Никакой политической или идеологической крамолы я тогда в нём не заметил.

Б. С. Я того же мнения. Хотя и стилистически ничего такого уж сверхобычного, сумасшедшего в ней не было... Так вот, или писатель попадался на какой-то вещи, или он высказывал нечто неприемлемое — где-нибудь на писательском сборище, на встрече с иностранцами, или, что было самым характерным, подписывал какое-нибудь письмо: в защиту Синявского и Даниэля, в защиту крымских татар — да было кого защищать тогда. Как раз начинались политические преследования, людей увольняли с работы... С другой стороны, оценивание ещё не охватило интеллигенцию. И вот многие из так называемых «подписантов» тоже попадали под каток. И тогда человека запрещали целиком, «ан гранд».

М. А. Как вы думаете, Борис Натанович, что в вашем случае послужило таким толчком?

Б. С. Мне трудно сказать. Писем мы никаких особых не подписывали. С иностранцами не общались... Думаю, что наш случай — как раз тот, когда авторы повинны именно в том, что пишут. То, что мы писали, шло вразрез с несколькими очень ясными и определёнными идеологическими установками... И всё же причины столь резких тогдашних нападков остаются для меня загадкой. Конечно, разгромная эта критика отражала изменение идеологической ситуации, социального климата. Но вот почему именно фантастика, к которой раньше никто не относился всерьёз, всегда считавшаяся идеологически нейтральной, была избрана мишенью, и почему именно Стругацкие были выбраны в качестве мальчиков для битья — это мне до сих пор не вполне понятно. Может быть, это было в какой-то степени случайностью, может быть, сыграли роль столкновения интересов внутри самой фантастики...

М. А. Мне кажется, вы немного скромничаете, особенно, если говорить о произведениях, последовавших за «Хищными вещами века». Я имею в виду «Улитку на стекле», «Второе нашествие марсиан», «Сказку о Тройке» и «Гадких лебедей». Все они, хотя бы формально, относятся к жанру фантастики — но применительно к ним мне уже вполне ясны и причины, и формы выражения гнева идеологических инстанций. Здесь фантастика полностью теряет видимость пе-

риферийности, идеологической невинности и нейтральности.

Б. С. Мне вся эта кампания представляется неким непрерывным процессом. Как начали бить после появления «Хищных вещей», так и продолжали аж до 70-го года.

М. А. Понятно. Но, мне кажется, авторам не всё равно, бьют их совершенно «не по делу», или же они сами, сознательно вызывают в каком-то смысле огонь на себя. И в связи с этим давайте поговорим подробнее о некоторых ваших вещах. Вот, к примеру, «Гадкие лебеди» (опубликованные недавно в «Даугаве» под названием «Время дождя»). На мой взгляд, повесть была запрещена по причине её общего пессимистического духа. Считаете ли вы, что в ней выразилось скептическое отношение к способности человечества успешно развиваться на собственной биологическо-видовой основе?

Б. С. Марк Фомич, там об этом вообще ничего нет. Это было наше первое произведение, в котором мы попытались по возможности отказаться от принципа объяснительности. Принцип объяснительности — бич фантастики как вида литературы. Он всегда нам ужасно мешал, но без него очень трудно обойтись. Ведь автор-фантаст создаёт непривычную и непонятную для читателя ситуацию, и он должен сделать эту ситуацию достоверной и понятной. Как? Как сделать фантастический мир понятным читателю, избежав при этом наукообразных лекций, разрывающих художественную ткань произведения? Это — целая проблема.

В «Гадких лебедях» мы попытались свести объяснения к минимуму. Но вот что из этого вышло: большинство читателей так и не разобрались в ситуации, которая там изображена. Они ограничиваются тем псевдообъяснением, которое принадлежит герою повести Виктору Баневу. Банева в какой-то момент осеняет, что так называемые мокрецы — это новая ступень биологической эволюции, так сказать, «хомо супер». Он застревает на этой гипотезе, и вместе с ним на ней застревает подавляющее большинство читателей. Хотя по всей повести разбросано множество намёков, показывающих, что никакие это не «хомо суперы». Всё гораздо сложнее и «фантастичнее». Потому что мокрецы — пришельцы из будущего. Это наши потомки — больные, изуродованные нашим настоящим, нашими «подвигами» на ниве борьбы с Природой. Потому-то у них повязки, и чёрные очки, и кожа шелушится. И вот они являются в своё прошлое, чтобы что-то изменить в наших порядках, нашей жиз-

ни. При этом они понимают, что это изменение их самих уничтожит. Будущее станет другим...

М. А. И им в этом будущем места уже не будет...

Б. С. Именно так. То есть они совершают самопожертвование, пытаются изменить к лучшему человечество. А сами они исчезнут, согласно парадоксу будущего, известного любому читателю фантастики. Вот в чём там суть. Я понимаю, что это не принципиально для повести, потому что повесть не о будущем, а о настоящем, и то, что мы хотели сказать о настоящем, мы в ней сказали.

М. А. Теперь вопрос о следующем вашем значительном произведении, которое только сейчас становится достоянием читателей. Я имею в виду роман «Град обреченный», законченный, если не ошибаюсь, в 1972 году.

Б. С. В 1972 году мы закончили черновик. В 1975 — чистовик.

М. А. Так вот, надо сказать, я давно ждал, когда же в нашей литературе появится роман о «приключениях ценностей», о тех трагикомических превращениях, которые должны были испытать основополагающие принципы и понятия нашей идеологии, мировоззрения — вошедшие в плоть и кровь большинства советских людей — под влиянием исторических катаклизмов, выпавших на долю одного, в сущности, поколения. Такой роман, по моему разумению, обязательно должен бы был использовать те или иные формы условности — иначе не выразить всю причудливость процессов, совершившихся в общественном и индивидуальном сознании.

«Град обреченный» в значительной степени утолил эту мою жажду. Это фантазматическое изображение блужданий советского человека среди идеологических миражей и немислимых жизненных реалий, история личности, разрывающейся между велениями мировоззренческих постулатов, житейскими нуждами и укорами совести. Вы согласны с такой трактовкой романа?

Б. С. Да, примерно так всё и было задумано.

М. А. Содержит ли это горькое, дезиллюзионистское повествование зашифрованную историю ваших собственных идейных блужданий и разочарований, отразились ли в ней моменты вашей духовной биографии?

Б. С. Конечно содержит. Мы сами очень изменились за время между 1955 годом, когда впервые сели за пишущую машинку,

и, скажем, 1970. Ведь целая эпоха прошла. И всё это время мы расставались с иллюзиями, строили новые, пытались приспособить их к реальности... Собственный опыт, конечно, сыграл свою роль, но главным нам представляется опыт поколения, к которому мы принадлежим.

Тут коротко не скажешь. Вы понимаете, поколение, выросшее в сталинскую эпоху, — люди, которым ко времени смерти Сталина было 17—25 лет — получилось дьявольски противоречивым. Поразительно, но сталинская эпоха наряду с монстрами воспитывала удивительно чистых и самоотверженных людей. Более того, она создала тип человека, который ухитрялся быть одновременно и монстром, и рыцарем.

Я вспоминаю себя, каким я был в те времена, своих друзей детства и юности, других людей, принадлежавших к тому же поколению... Все мы были воспитаны на идеале большевика Гражданской войны, на идеале комиссара. Это был чудесный, мужественный и героический образ. От него таяло сердце и щипало глаза: «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной»... Булат Шалвович — тоже человек того поколения. Комиссар, железный большевик-ленинец — для него нет в жизни ничего, кроме борьбы, ничего, кроме служения идеалам революции, и ради них он готов на всё... И нас не хватало на то, чтобы додумать до конца эту формулу, такую жертвенную, такую прекрасную: на ЧТО именно на всё? Нас не хватало, чтобы понять простейшую вещь: готовность с лёгкостью отдать свою жизнь неизбежно порождает готовность с ещё большей лёгкостью отдать жизнь чужую! Ведь мы — субъективно честные и очень строгие к себе молодые люди — были по сути вполне созревшими доносчиками. Я с ужасом думаю сейчас, что если бы попался мне тогда на дороге человек, который высказался бы как-то не так о Сталине или о каких-то канонизированных атрибутах моей веры — слава богу, что не попался, но ведь мог бы! — я готов был тут же сообщить о нём «куда следует»... А с другой стороны, каждый из нас школой и друзьями — страшнейшей послевоенной школой и дикими нашими послевоенными друзьями — воспитывался в духе самого что ни на есть бурсацкого товарищества: уми, но дружка не выдай, хуже ябедничества ничего нет. Так что вполне может быть, что и не получилось бы у меня заявить, затошнило бы, натура бы не позволила... Ну чем вам не монструозный рыцарь?

При всём при том, многие из тех, кто выходил тогда в жизнь из стен школ и вузов, были людьми нравственно цельными,

чистыми, бескорыстными энтузиастами своего дела. Дело, работа, творчество были для них на первом месте. Они жили тесно, бедно, но жизнь их была насыщена, и встречаясь после долгого перерыва, они спрашивали друг друга: где работаешь, над чем работаешь, и никогда — сколько зарабатываешь... Это был дурной тон — говорить о деньгах. Сравнить поколения, опираясь только на личный опыт — это тоже дурной тон, но удержаться невозможно. Иногда мне кажется, что моё поколение уступает нынешней молодёжи во всём, кроме одного — наше поколение было словно бы нацелено на труд, а нынешнее — нацелено на развлечение... Впрочем, если считать, что это плата за утрату безмозглого фанатизма, то я мирюсь с такой метаморфозой.

М. А. Но вернёмся к «Граду обреченно-му». Я хочу сказать, что в образе героя Андрея Воронина, эта внутренняя диалектика идеологических императивов и естественных движений души обнаруживается очень наглядно.

Б. С. Да, Воронин — по замыслу — характерная фигура. С одной стороны, он весь во власти идеологических схем, а с другой — в нем много вполне симпатичных черт. Он, например, нежно и преданно любит своих друзей, он талантлив в дружбе. Это — характерное свойство нашего поколения, и в Воронине оно прослеживается.

М. А. На некоторых страницах — в несколько иронической аранжировке.

Б. С. Когда мы писали Воронина, мы старались быть беспощадны, мы его не берегли. Но, несмотря на все его неприятные черты, образ получился, по-моему, довольно симпатичным. И это же можно сказать обо всём поколении: с точки зрения нынешних нравственных представлений это были люди неплохие, несмотря на всю свою идеологическую закоренелость и способность к поступкам экстремальным.

М. А. А как вы сами толкуете финал романа: в духе пессимизма или в духе надежды на обретение каких-то новых ценностей и ориентиров?

Б. С. Ну, если так ставить вопрос, то скорее в духе надежды. Мы хотели показать финалом, что всё ещё впереди. Человек многое познал, во многом разочаровался. не нашёл никакой новой опоры — но пройдены ещё далеко не все пути, а значит, можно ещё на что-то рассчитывать в будущем. Я понимаю, что такой финал несколько декларативен, но он

отвечает нашему внутреннему мироощущению, потому что в душе мы оптимисты.

М. А. Ваши последние — по времени написания — повести, «Хромая судьба» и, в особенности, «Отягощён злом» вызвали, мне кажется, недоумение поклонников «традиционных» Стругацких. Это крайне вольное обращение с канонизированными религиозными образами, это совмещение временных планов, участие потусторонних сил и тут же — злободневные общественно-политические аллюзии... Видите ли вы сами точку, в которой это мозаичное изображение фокусируется, обретает законченный смысл? Или здесь преобладает стихия самодовлеющей игры?

Б. С. Знаете, для нас «Отягощенные злом» — произведение, внутренне очень гармоничное. Я не знаю, следует ли нам пытаться раскрыть эту гармонию или лучше оставить её поиски читателям вообще и критикам в частности. Я уже говорил тут, каким бичом является для нас объяснительность. И в этой вещи мы решили принципиально ничего не объяснять, но, может быть, угодил при этом в ловушку, которую сами для себя приготовили.

Ведь далеко не каждый читатель понимает, что Демидур в повести — это и есть Назаретянин, это и есть Иисус Христос, хорошо всем известный по Евангелию и по картинам знаменитых художников. Далеко не все понимают, что мы пишем Второе пришествие. А те, кому мы это объясняем, далеко не сразу понимают: а что же общего между бледным благообразным человеком с выражением кротости на лице и с длинными волосами, с одной стороны, и этим чудовищем, гораздо больше похожим на Сатану — с другой. И тогда нам приходится объяснять, что прошло ведь две тысячи лет, а это большой срок даже для Демидурга. Что он провёл это время в страшных местах, тщетно пытаясь освободить мыслящую материю от присущего ей зла. И если он был преисполнен любви и кротости в тридцать третьем году, то не мог остаться таким же две тысячи лет спустя, после изнурительного, а главное, безрезультатного труда. Всё это мы могли бы написать открытым текстом. Но нам казалось, что если мы так поступим, то, выиграв в общепонятности, проиграем в чём-то другом. Нам не хотелось лишать читателя возможности по многочисленным намёкам, разбросанным по тексту, самим понять, что к чему. И мы точно знаем, что есть читатели, которые во всём разобрались сами, которым этот процесс поиска и понимания доставил радость.

Так что я до сих пор не знаю, правильно

ли мы поступили, можно так обращаться с читателем, или нельзя. Но в конце концов мы ведь никогда больше не напишем повести, подобной этой. Так что давайте рассматривать её как эксперимент.

М. А. Теперь, если не возражаете, несколько вопросов мировоззренческих. Ваша давняя повесть «Хищные вещи века» строится на весьма возвышенном понимании человеческой природы, на допущении возможности подавить в ней низшие, эгоистические начала. Изменились ли с тех пор ваши взгляды на природу человека, на возможность её безграничного совершенствования?

Б. С. Мне трудно ответить на этот вопрос в предлагаемом аспекте. Дело в том, что уже когда мы писали «Хищные вещи века», то есть четверть века назад, мы понимали, что человечество — это гигантское множество людей — безгранично по своим возможностям. В полном соответствии с законом больших чисел оно может явить и сколь угодно высокие образцы — и примеры самые отвратительные, низкие. Так что с этой точки зрения мы как считали человечество неисчерпаемым резервуаром всего самого прекрасного и всего самого отвратительного, так и считаем сейчас. Уже в «Хищных вещах» возникает идея, которая позже становится для нас «идеей фикс»: о том, что изменить человека можно только системой воспитания. Мы уже тогда пришли к мысли, что относительное количество добрых людей в человечестве со временем не меняется. Это некая генетическая константа. То же относится и к злодеям, к людям талантливым и бездарным, умным и глупым. Все качества такого рода заложены глубоко в недрах личности и определяются генотипом. Если мы не довольны человечеством, то есть два возможных пути: или изменить генотип, или создать систему воспитания.

Мы, вообще-то, противники искусственных генотипических изменений. И не потому, что считаем этот путь принципиально аморальным, а потому, что это означало бы окончательное поражение человека. Это значило бы, что виду «хomo саpiенс» пришел конец. Ведь генные изменения — это возникновение совсем другого вида, вполне, может быть, достойного, но — другого. Человеческий род прекратился бы, не оправдав себя. Нам больше по душе другой путь.

М. А. Идея социальной педагогики?

Б. С. Да, идея высокой педагогики, создание педагогической теории, на которой основывалась бы практика извлечения из человека его квинтэссенции, самого главного его

умения, с тем, чтобы это умение развить, обеспечить каждому человеческому существу достойное место на земле. Каждый человек выделяется среди других чем-то особенным, своим. Развейте это, и вы получите человека, лишённого многих неприятных комплексов, человека, видящего перед собой перспективы, человека с будущим. Быть лучше многих в своей области — это ведь очень важно, особенно для молодого человека.

М. А. Быть человеком на своем месте...

Б. С. Да. Дополните это достаточно солидным общим образованием, и вы сможете добиться существенного улучшения нравственных параметров каждого индивида. Но мы сейчас, конечно, очень далеки от такой теории. У меня такое впечатление, что воспитанием ЛИЧНОСТИ у нас вообще не интересуются. Воспитание участника трудового процесса — да. Воспитание солдата — да. Подготовка профессионала — да. Но не воспитание личности, ни на кого не похожей.

Задача номер один сейчас — создать теорию воспитания. Задача номер два — воспитать поколение учителей. И если мы этого добьёмся, то через три-четыре поколения сможем сделать человека лучше: менее агрессивным, более социальным, добрым, честным, независимым. Не меняя генотипа, что на наш взгляд, особенно ценно. Человечество доказало бы тогда, что те сверхпотенции, которые заложила в него природа, оправданы.

М. А. Ну, что будет через четыре поколения — это вопрос гадательный. Обратимся пока к нашей драматичной реальности. Когда-то вы считали — это проявилось и в «Хищных вещах века», и в «Пикнике» — что индивидуализм, меркантилизм западной цивилизации, господство в ней частных интересов ведут к атомизации западного общества, ко всё большему его несоответствию условиям и требованиям «космической эры». Теперь мы видим, что на Западе это сонмище обывателей и дельцов, думающих только о себе и своём, создало и поддерживает общественный организм, если не идеальный, то хотя бы жизнеспособный. Наши же масштабные эксперименты по гармонизации общества и перекройке человеческой природы привели страну на край пропасти. Так вот, как вы сегодня относитесь к тому, чтобы, как говаривал Гоголь, «припрячь подлеца», то есть продуктивно использовать «эгоцентрическую энергию» человеческой природы?

Б. С. Понимаю. Мы за 70 лет умудрились отяготить наше общество таким количеством общечеловеческих недостатков, что

нам впору думать о возвращении к состоянию справедливого общества. То есть к состоянию, когда от каждого спрашивается по способностям и каждому даётся по результатам его труда. Не по труду, заметьте, а по результатам труда. Это и есть справедливое общество. Коммунизм, между прочим, отличается от такого общества только тем, что там создана система воспитания и накоплены большие запасы материальных благ.

Ведь общество, в котором мы живём 70 лет, лишь с очень большой натяжкой может быть названо социалистическим. В сущности, это какой-то задержавшийся феодализм. Общество всеобщего угонения начальству. До тех пор, пока тобою доволен начальник, ты хорош и тебе хорошо. Не важно, что ты делаешь, ты можешь вообще ничего не делать, главное, чтобы начальник был тобою доволен...

М. А. Степень довольства начальства как мера твоего труда.

Б. С. И как основной стимул деятельности. Но ведь такое отношение, это отношение вассала и сюзерена — типично феодальное, средневековое отношение. Вот этот порядок нам и предстоит ломать самым решительным образом. Общество должно быть тобою довольно, а не начальник. А общество, строго говоря, может выразить своё удовлетворение лишь одним путем — заплатив тебе за то, что ты для него сделал. С миру по нитке — и ты получаешь рубашку, если ты эту рубашку заслужил. Вот так, и только так.

М. А. Сегодня никого не удивит утверждением, что общество наше находится в состоянии предкризисном или кризисном. Однако природу этого кризиса представители разных воззрений толкуют неодинаково. Высказывается, например, мнение, что этот кризис имеет двуединый характер. На наши собственные, родные беды и неурядицы, которые накопились за время движения по избранному нами пути, накладываются проявления общего кризиса мировой цивилизации. Симптомы этого кризиса очевидны: экологические катастрофы и разгул терроризма, голод Африки и энергетические проблемы, СПИД и наркомания...

Б. С. Марк Фомич, а он есть, этот кризис?

М. А. Вы в этом сомневаетесь?

Б. С. Африка всегда голодала. Разве было время, когда она не голодала? Нет, просто понятие всепланетного кризиса для меня не ясно. Наш внутренний кризис — это я по-

нимаю, кризис понятия социализма — это тоже ясно. А вот насчёт кризиса планетарных масштабов — тут я не уверен. Разве что — экологический?

М. А. То есть вы с такой трактовкой не согласны. Это тоже ответ. Но я ещё разволю свою мысль. Люди определённого умозрения, назовём их условно почвенниками, утверждают, что та система мер, которую сейчас пытаются выстроить для решения обступающих нас проблем, — интенсификация экономики, стимулирование личной инициативы, политическая демократизация — если и способна улучшить условия нашей жизни, в конечном итоге толкает нас в трясину греховной буржуазной цивилизации, охваченной кризисом ещё более глубоким, чем наш внутренний. Что вы думаете на этот счёт?

Б. С. Ваш вопрос является в определённом смысле провокационным. Подразумевается, что я тут же брошусь полемизировать с почвенниками. Вы правы: я, разумеется, не отношусь, мягко выражаясь, к их сторонникам, однако и в полемику ввязываться с ними сейчас не намерен. С ними и без меня многие полемизируют, и не без успеха, я с удовольствием читаю всё это в журналах. Кроме того, я отнюдь не считаю, что они кругом не правы. Всё, что пишут они о состоянии дел в стране, о той жуткой яме — экономической, социальной, идеологической, нравственной, — в которой мы все оказались, их тревоги, их страдание, их страх перед надвигающимися катастрофами — всё это близко мне и понятно, как и любому здравомыслящему человеку, имеющему глаза, чтобы видеть, и уши, чтобы слышать. С этой — критической, констатирующей — частью их позиции я не только не намерен полемизировать, — я подписаться под нею готов обеими руками! Однако как только речь у них заходит о причинах кризиса, уши начинают вянуть, и становится страшно: средневековым, пещерной ксенофобией, горячечным каким-то безумием тянет от строк и речей, словно заглянул ты ненароком в дверь больной палаты. Заговоры инородцев... тайны... масоны... всемирное подпольное правительство... таинственный орден шинкарей-спаивателей... Господи, да какое же у нас, в самом деле, тысячелетие на дворе?! Как тут прикажете полемизировать? Я лично давно уже убедился, что полемизировать с фантастическими гипотезами бессмысленно — будь то рассуждения об НЛО или о Всемиром тайном правительстве Союза Десяти.

И совсем плохо обстоят дела с их позитивной программой — как выйти из кризиса, какой дорогой двигаться. Эти призывы вер-

нуться к истокам, опереться на древние традиции, уповать на дух, на веру, на судьбу — всё это иррационально, отдаёт парасоциальной мистикой и даже некоей сумрачной поэзией, и как бесконечно далеко это от реальной действительности! Иногда кажется, что эти люди — проницательные и тонкие наблюдатели — словно бы не понимают мира, в котором они оказались. Неужели они не понимают, как безмерно оторвались от действительности, как смешны и старомодны со своими благими пожеланиями? Будущее наступает, оно зачастую нам не нравится — да и почему, собственно, оно должно нравиться нам, людям прошлого? И напор его неостановим. Мы можем, разумеется, пытаться влиять на него, но смешно кроить будущее под свою мерку.

Во главе движения почвенников стоят несколько прекрасных писателей, настоящих, без скидок и с большой буквы. Сила настоящего писателя в том и состоит, что он говорит правду об этом мире. Но самые значительные из писателей, как правило, оказываются поразительно беспомощными, когда заводят речь о позитивной программе изменения жизни. Так было всегда, ещё со времён Диккенса и Толстого. Может быть, здесь и заключена причина такого разительного несоответствия между критической и позитивной частями программы почвенников.

М. А. Ну и сакраментальный вопрос. Зададимся сакраментальным вопросом, без которого, наверное, сейчас не обходится ни одна беседа с известным автором? Ваше отношение к личности Сталина, к роли его в истории нашей страны. Сейчас много спорят о том, что породило что: Сталин ли систему, или существовавшая уже тогда система со своими предрасположенностями выдвинула Сталина, как идеальное свое воплощение?

Б. С. Мне представляется, что это вопрос о курице и яйце. Впрочем, я охотно поговорю на эту тему, тем более, что это действительно, может быть, самая популярная тема сегодня. Сейчас о Сталине написано и опубликовано уже довольно много. Лично мне ближе всего трактовка, которую даёт Алесь Адамович в своей блистательной повести «Дублер». Дело в том, что почти все, пишущие о Сталине, даже относящиеся к нему заведомо неприязненно, обычно изображают его в соответствии с формулой: это был преступник — но великий, он был палач — но титанический, он был злодей — но демонический. Во всех этих описаниях как бы ощущаются большие буквы. А Адамович создал совершенно нетривиальный образ, достовер-

ный, непротиворечивый. Поганый старикашка, без чести, без совести, без души, мерзкий, гнусный, обладающий только одним нерядовым свойством — безмерным властолюбием. Безмерным и совершенно, между прочим, ничем не оправданным. Потому что никаких рациональных и нравственных оснований для его власти нет, кроме самого этого безмерного желания властвовать. Я думаю, что Адамович написал не последнего Сталина. Будут ещё и другие Сталины, появятся, возможно, и апологетические образы, но мне кажется, что это уже не так важно. В этом смысле Сталин — в значительной степени уже выеденное яйцо. То есть если говорить о сталинщине, то надо в первую очередь говорить о системе. Но вообще-то, на мой взгляд, вопрос ваш просто неправильно поставлен. На самом деле и Сталин, и система — суть продукты определённого хода исторических событий. Я не согласен с теми, кто утверждает, будто ход истории мог быть другим. По-моему, это самообман. По-моему, после смерти Ленина события развивались таким способом, каким только и могли развиваться. Все разговоры о том, что было бы, если бы победил Бухарин, кажутся мне абсолютно лишёнными смысла. С таким же успехом можно обсуждать вопрос, что было бы, если бы Бухарин обрёл способность убивать взглядом. Точно так же бессмысленно задаваться вопросом, что было бы, если бы Троцкий победил; если бы Каменев с Зиновьевым победили. Да не могли они победить по самой сути сложившейся исторической ситуации! Потому что призывали партию к действиям непопулярным. Троцкий, например, забивал людям голову призывами к перманентной революции. Да никому она не нужна была, эта перманентная революция, никого она не привлекала, ничего хорошего не сулила. Всем было ясно, что социалистическая революция в одной отдельно взятой стране совершилась, и надо теперь с этим жить. И ничего, кстати, дурного в этом нет. Мы заслужили кровью эту победу и все плоды её! Человек, который призывал к дальнейшей борьбе, к дальнейшим лишениям и жертвам, к аскетизму, не мог быть популярен. Конечно, у него были сторонники...

М. А. И очень преданные...

Б. С. Но они исчислялись тысячами, а партия тогда уже насчитывала сотни тысяч и миллионы. Точно так же не имели перспективы Зиновьев с Каменевым. Они были превосходные ораторы, были хороши на гребне революционной волны, но волна схлынула, и они оказались на мели. Они не знали, как организовать и наладить каждодневную ра-

боту партии в мирное время, не умели этого. А Сталин умел. Победившей партии нужен был человек типа Сталина.

А если к власти пришел человек определённого типа, значит, он будет проводить определённую политику. Ленинская политика кооперации, медленной, но надёжной индустриализации, постепенного втягивания многомиллионного крестьянства в социализм — весь этот ленинский курс неизбежно должен был быть отброшен. И не из-за мифической внешней угрозы, о которой я читаю в каждой статье, посвящённой тому времени. А потому, что с крестьянством не пожелали бы тогда обойтись иначе, чем обошлись. Ибо в глазах почти каждого большевика-профессионала крестьянство было огромной опасной мелкобуржуазной массой, ежедневно и ежечасно порождавшей капитализм.

М. А. В глазах всех, кроме Ленина?

Б. С. К Ленину мы ещё вернёмся. Такое представление о крестьянстве было вбито в головы всей предшествующей политико-идеологической пропагандой. Поэтому в самых широких слоях партии было распространено убеждение, что крестьянство надо брать к ногтю, пока оно не пожрало революцию. Не случайно ведь любая фракция, любая оппозиция в те годы поднимала вопрос: а не пора ли скрутить крестьянство?

Вот вы сказали — Ленин. Надо было быть Лениным, чтобы понять: если к крестьянству относиться так, никакого справедливого общества не построить. Но даже Ленин это понял, к сожалению, слишком поздно, когда после Гражданской войны, в обстановке всеобщей разрухи Советское государство оказалось на краю гибели. Кронштадтский мятеж стал зримым выражением всеобщего кризиса. И Ленину хватило мудрости, и даже не только мудрости, наверное — не он один понимал это, — но политической воли и воли убедить партию принять НЭП.

М. А. А может быть, помимо мудрости и политической воли — ещё способности переступить через доктрину?

Б. С. Можно и так формулировать, для меня это входит в понятие мудрости. Партия последовала за Лениным, как это не раз бывало и раньше, но это был, скорее, акт доверия авторитету, чем акт убеждённости. А всё, что последовало потом, было просто возвращением на привычный политический путь. Большинство партийцев искренне считало: конечно, крестьянство надо прижать. И конкретную жестокую работу по коллективизации партийный аппарат исполнял не

только послушно, но, осмелюсь предположить, с радостью и удовлетворением.

М. А. Работали не за страх, а за совесть?

Б. С. Выполняли задачу, которая представлялась им абсолютно правильной и необходимой. Кулак — враг злобный, открытый, но и с крестьянством вообще церемониться не следует. Это класс опасный для социализма, его надлежит беспощадно приспособить к новой жизни, и чем скорее, тем будет лучше для всех.

М. А. То есть, это укладывалось в рамки самой что ни на есть базовой теории и вытекало из неё, а не было каким-то зlostным искажением, чего до сих пор многие не понимают...

Б. С. У нас не любят об этом писать, но, полагаю, так оно все и было. Это был момент, когда партия вынесла приговор себе и своему делу. Трагедия состоит в том, что она не способна была поступить иначе. Она была построена, организована, выкована, как боевой механизм для захвата и удержания власти. Она ничего не умела, кроме как с бою захватывать власть и с боями её удерживать. Отсюда вся сила ее и все ее слабости. Преклонение перед дисциплиной, почти военной. Страх фракционности, неприязнь к оппозиционерам. Убеждение в том, что всегда, при любых обстоятельствах существует лишь один-единственный верный путь, причём — так уж устроен мир! — это путь беззаветной и жестокой борьбы. Безоглядная вера в теорию, почти наивная убежденность, что существует социальная теория, способная предусмотреть все повороты истории...

Был ли альтернативный путь нашей истории? Да, был. Ленин увидел его к концу своей жизни и попытался сделать достоянием своих соратников. Могла ли партия, именно эта партия, ценою огромных жертв захватившая власть в стране, где её программу поддерживала лишь малая часть населения, — могла партия в этих условиях осознанно выбрать ленинский путь? Отказаться от жестокого, «безвариантного» управления страной? Экономикой? Деревней? Пожертвовать частью завоеванной власти, рискнуть, вернее, продолжить ту рискованную линию, на которую ее подвигнул Ленин? Мне кажется, не могла. Наверное, лишь единицы из тогдашних партийных руководителей — в том числе Ленин — понимали то, что и сейчас мы только начинаем усваивать: коммунизм нельзя построить, можно лишь создать условия для его появления, убрать то, что ему мешает. Если почва хорошо взрыхлена и уважена, общественные формации про-

растают в историю сами — как хлеб, как сад, как лес.

Так что не будем обманывать себя: великий перелом хребта истории призошёл не по несчастливой случайности и не по чьему-то недосмотру. Просто он не мог не произойти, он вытекал из всего предыдущего хода событий. Порождённая этим ходом событий правящая партия не умела и не желала принять альтернативный путь, она избрала путь насилия над историей, а на этом пути ей нужен был совершенно определённого типа вождь, вождю же нужен был совершенно определённого типа аппарат. Не Сталин создал систему, и не система — Сталина. Всех их вылепила история из подходящего к делу материала.

Гораздо более интересным с теоретической точки зрения кажется мне вопрос: что было бы, если бы Ленин прожил ещё лет двадцать? Но это — тема для отдельной беседы, и не со мной, а с настоящим историком-профессионалом.

М. А. Тогда «на закуску» тема попроще. Поговорим о ваших вкусах, пристрастиях в литературе?

Б. С. Поговорим!

М. А. Начнем, пожалуй, с самых сильных впечатлений в литературе за последний год.

Б. С. Тут как всегда может получиться, что самое замечательное не придёт на ум. Сколько раз уже со мной бывало, что отвечая на вопрос: «Ваши любимые писатели?» — я забывал назвать Тынянова, или Фазиля Искандера. Хотя эти авторы, так сказать, внесены в список, из которого я перечитываю непрерывно. Так что этот вопрос для меня всегда «с подковыркой». Вот только что я вспомнил благодаря вам, между прочим, Адамовича, его блестящего «Дублера». Вспомнили Фазиля Искандера, и я хочу в очередной раз расписаться в нежной любви к нему.

М. А. Которая получила дополнительный стимул после новых глав «Сандро из Чегема»?

Б. С. Я эту вещь раньше читал, ещё в самиздате, но, конечно, с удовольствием перечитал снова. Должен сказать, что, любя Искандера вместе со всеми за Сандро во всех его ипостасях, я особенно его ценю и выделяю за Чика. Мне иногда приходится polemизировать с моими друзьями на тему: что такое детский писатель, имеет ли вообще такое понятие право на существование. И я всегда в качестве примера привожу Исканде-

ра, потому что среди всех советских прозаиков, пишущих о детях, Искандер на первом месте — и с огромным отрывом. Я считаю, что Чик — это наш советский Том Соьер, такая же обаятельная, милая и поучительная фигура. Во всяком случае, я уверен, что рассказы о Чике — это уровень мировой литературы.

Ну что я ещё читал замечательного? Вот прозу Стреляного для себя открыл — его повесть в «Дружбе народов». Несколько разочаровал Рыбаков, его «Тридцать пятый». Мне кажется, он поступил бы правильнее, если бы свел на нет линию «малых сил». Может быть, ему вообще имело смысл отказаться от принципа продолжения, создать совершенно новое произведение. Потому что всё связанное с подготовкой процессов очень интересно, а остальное — не очень. Понравилась небольшая повесть Лиходеева о Бухарине. Необычайно изящная и точная вещь. Очень понравилась мне повесть Тендрякова «Охота». Я давно уже ждал, когда наш советский Короленко скажет что-нибудь о том времени, о той кампании. К сожалению, сказал только мертвый Тендряков.

М. А. Борис Натанович, а вообще по своим симпатиям в литературе вы себя относите к традиционалистам или поклонникам авангарда — при всей условности такого разграничения?

Б. С. Мне не совсем ясно, что вы понимаете под традицией или авангардом. Я, если угодно, сторонник того принципа, который развивал ныне покойный Аникст. Он в своём послесловии к «Нашему человеку в Гаване» Грина утверждал, что самое интересное в литературе возникает там, где пересекаются разные жанры, где есть и философия, и социальный анализ, и детектив, и фантастика, добавлю я. Вот это для меня самое интересное и как для читателя, и как для писателя. Я вот и у Томаса Манна, которого в принципе не люблю, ценю и перечитываю «Феликса Круля», где есть такое сочетание.

Так что мне трудно на этот вопрос ответить. Для меня нет разделения на авангардизм и традиционализм. Меня, видимо, следует отнести к тем читателям, которые в ху-

дожественной литературе ищут, прежде всего, источник эмоциональной информации, материал для сопереживания — герою, автору, каким-то идеям... Из всей художественной прозы меня не привлекают те книги, где отсутствует явно выраженная фабула. Наверное, поэтому мне не дается «Иосиф и его братья», не даются Гессе и Джойс...

М. А. Но если говорить о Фолкнере, которого вы цените, то у него с фабулой дело тоже обстоит сложно.

Б. С. Ну, он замечательно пишет, блистательно. У него, конечно, есть черты, общие с только что названными авторами: он слов не жалеет, не экономит...

М. А. Не Хемингуэй.

Б. С. Не Хемингуэй. Он любит об одном и том же сказать многими словами и с разных точек зрения...

М. А. Разные точки зрения — это вообще его принципиальная установка.

Б. С. Но меня с ним примиряет — как бы это сказать? Его блестящее умение дозировать информацию. Ведь посмотрите, как построены его произведения, как он рассказывает о событиях. По первому чтению вообще не всегда поймешь, о чем идет речь. Что значит эта фраза? Откуда, елки-палки, взялся этот персонаж?..

М. А. Это потому, что Фолкнер в минимальной степени упорядочивает информацию, которую сообщает.

Б. С. Он упорядочивает ее по-своему и способом, не имеющим отношения к фабуле. И этот приём мне ужасно нравится. Каждый раз открываешь для себя что-то новое. А вот что он имел в виду, когда говорил то-то и то-то. Это перекликается, оказывается, с тем, что сказано двумястами страницами позже. Вот за это я, почти не приемля «многословную» литературу, Фолкнера очень люблю.

М. А. Что ж, вопросов у меня еще много, но возможности журнала, как и ваше терпение, безграничны. Спасибо за долгую и интересную беседу.

Январь — февраль 1989 г.

МИХАИЛ ДУДИН

1.

То взрыв, то смерч, то ураган,
А то огонь на скважины.
Жизнь — это море-океан,
Но все моря загажены.

Песок пустыни, степь да лес,
Да тяжкий труд без роздыха.
Жизнь это синь да глубь небес,
Но не хватает воздуха.

Лопух, полынь да лебеда,
На сон — головки маковы.
Одна для всех живых беда,
Все в горе одинаковы.

Все жарче зной, мороз — лютей.
И нам в них жить заказано
Великим братством всех людей,
Да не хватает разума.

2.

Г. А. П.

Жизнью правят страх и ложь
На земле веками,
Их за горло не возьмешь
Голыми руками.

Липкой сладостью речей,
В общей жизни зримы,
Деспотов и палачей
Лепят подхалимы.

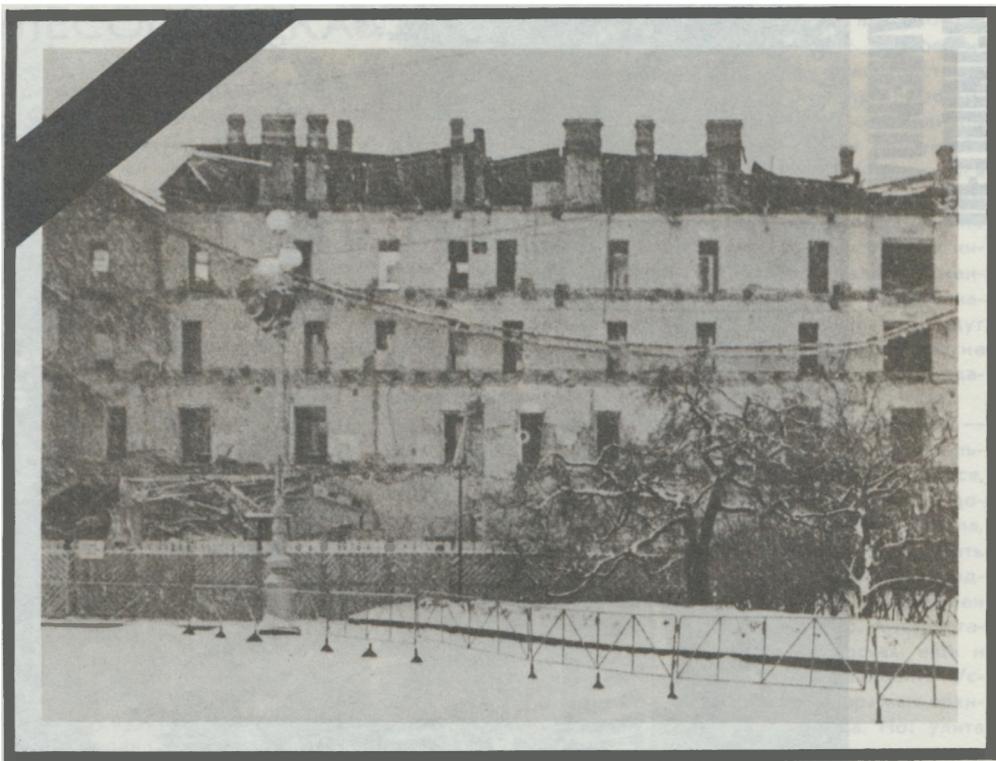
Каждый по своей вине
Жизнь толкает к краху.
Сам себе не лги! и не
Поддавайся страху.

Будь правдив в кругу людей,
Чтобы ложь со страхом
В суматохе наших дней
Разлетелась прахом!

1988



У «Лингстера». Так ленинградцы пытались противостоятъ бульдозерам



Это стихотворение написал украинский поэт Федор Гарин — свидетель запечатленного в его строках печального события. Он попросил меня перевести стихотворение на русский язык, что я и сделал с благодарностью ему за благодарное чувство к русскому поэту, к памяти о трагически оборванной жизни которого отцы нашего города отнеслись с удивительным небрежением.

М. ДУДИН

Федор Гарин

17 марта 1987 г.

Я этот день и всё запомнил кряду —
И старый дом, и серый снег. И в том
Сыром снегу канаты по фасаду
И судорогу, сдвинувшую дом.

Он еще жил на грани потрясений,
Погибели не по своей вине,
Тот самый дом, в котором был Есенин
В последний раз с собой наедине.

И стих последний собственной кровью
Здесь написал, в отеле «Англетер»,
С которого уже содрали кровлю,—
И стены разом рухнули. И сквер

Покрылся красной пылью. И укором
Мне сердце закричало: «Не молчи!»
И снег клубился. За глухим забором
Растаскивали память тягачи.

Шла черная работа по секрету
На месте том, где голос жизни стих,
Где голос смерти диктовал поэту
В последний миг последний в жизни стих.

ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА

ИЗУБЕКОВЕЧИЛИ...
Фото Ю. Щенникова



«ЛЕСОСВОДКА»

В трагедии, которая разыгрывается сегодня на Петроградской стороне, действуют: Ботанический сад — объект вандализма, чья судьба сегодня под угрозой, Ботанический институт Академии наук СССР, в чьем ведении находится сад (институт поступает со своим подопечным, как сюзерен с вассалом, не сомневаясь, что «господин» всегда умнее своего «вассала»). Кроме того, в орбиту событий втянуты институт «Ленпроектстальконструкция», ЛИСИ, Реставрационный молодежный центр обкома комсомола, группы защитников-общественников и человек, который первым поднял голос в защиту Ботанического сада, в прошлом — инженер, проработавший здесь много лет, ныне пенсионер Анатолий Евгеньевич Помазанский.

О том, что Ботанический сад находится в бедственном положении, давно пишут и говорят ленинградцы. Его пустынные дорожки, таблички с латинскими названиями, шум листвы диковинных растений больше всего напоминают скорбного нищего, которому даже вспоминать горько о днях своей молодости. А молодость этого «нищего» приходится на конец прошлого века, когда в 1899 году в Петербургском ботаническом саду была выстроена Большая пальмовая оранжерея. В списках ученых памятников нашего города она не значится, но само ее существование напоминает нам о традициях города, который с самого начала развивал культурные и научные связи со всем миром. Но в течение своей жизни, а особенно за последние тридцать лет, Большая пальмовая оранжерея резко состарилась. Многие специалисты называют ее состояние угрожающим. Закрывать, сносить, строить новую — то есть вокруг старой оранжереи построить новое здание, а старое затем разобрать. Никто и не заметит, что в Ботаническом саду что-то изменилось. Именно такой проект реконструкции предложен институтом «Ленпроектстальконструкция» и утвержден Ботаническим институтом АН СССР. Правда, для того, чтобы произвести эти работы, надо в сад загнать тяжелую технику и потеснить зное количество посадок. Каждая завинченная новая свая — это дерево или куст. В технологической разработке проектировщиков эта процедура называется «лесосводка».

Именно против этого и возражает Анатолий Евгеньевич Помазанский, разработавший со специалистами ЛИСИ, ребятами из Реставрационного молодежного центра и просто добровольными помощниками альтернативный проект, который, естественно, называют дилетантским. А почему? Да потому, что Помазанский, уверенный, что здание оранжереи, если его бережно

отреставрировать, простоит еще сто лет, работал на энтузиазме, на свой страх и риск. А проектировщики из института «Ленпроектстальконструкция» — за деньги. Никто, конечно, при проектировании не делал экспертизы, поэтому сегодняшние споры на тему «простоит — не простоит?» беспочвенны. Реставрационный центр взял за пригласить специалистов и выполнить экспертизу, а затем — и все необходимые работы по реконструкции оранжереи. Государственная инспекция по охране памятников выдала письменное запрещение на все виды работ до окончания экспертизы. Но не тут-то было! Работы идут полным ходом, кусты можжевельника и другие растения выдергиваются под свай нового здания.

Проект оплачен, деньги израсходованы — значит, надо строить. Это основной довод в пользу разрушительной реконструкции. Оказывается, вандализм, который губит наш город, еще и дорого стоит. На знаменитый проект Аэровокзала, который должен был окончательно изуродовать Сенную площадь, тоже затрачены немалые средства. И все-таки Сенную отстояли — объявлен новый конкурс на ее реконструкцию. А представители Союза архитекторов из Москвы еще и настоятельно рекомендовали восстановить Успенскую церковь — одну из неповторимых архитектурных доминант нашего города. Но: улита едет, когда-то будет...

По существующему юридическому положению заинтересованные организации (в данном случае Ботанический институт АН СССР и институт «Ленпроектстальконструкция») имеют право отреагировать на запрещение ГИОП через два месяца. Еще месяц дело будет рассматриваться в арбитраже. Да, за такой срок не то что Большая пальмовая оранжерея — весь Ботанический сад может превратиться в заасфальтированную площадку.

А зачем же нам, спрашивается, государственная инспекция, которая, выдав свое предписание, рассчитывает только на общественников. Значит, она сама не в состоянии отстоять ни один памятник архитектуры или истории? Конечно, нет, если начальник новой, независимой организации — Главного управления по охране, использованию и реставрации памятников — А. М. Алексеев, воспользовавшись «телефонным правом», дает устное разрешение на продолжение работ в Ботаническом саду. Его слово оказывается важнее письменных предписаний, мнения общественности и самой судьбы оранжереи.

Такова «технология» сегодняшнего вандализма. Культура, подчиненная экономике, всегда будет золушкой в нашей жизни. Что дороже: рубли или история? Проектные работы или искусство? Душа живая или цифры в бухгалтерских документах?

Поэзь Карп

КРУГИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРОВООБРАЩЕНИЯ



Еще в начале XVII века великий англичанин Гарвей разработал учение о кровообращении. У млекопитающих и, в частности, в человеческом организме, существует два круга кровообращения. Один — малый, кровь идет по нему из правого желудочка к легким, где набирается кислорода, который понесет к органам и тканям, и возвращается в левое предсердие. Другой — большой, по нему кровь из левого желудочка устремляется в самые дальние углы организма, питает его, отдает ему кислород, и, оскудев, возвращается в правое предсердие, чтобы снова устремиться к легким. Малый круг поддерживает жизнь большого и самый смысл его существования.

Совершенно так же малые круги культуры, их регулярное функционирование, поддерживают жизнь народов и государств. Закройте научные лаборатории, прекратите издание специальных журналов или хотя бы уничтожьте в них атмосферу научной дискуссии, и мало-помалу промышленность и даже сельское хозяйство придут к пагубным итогам. Не один уже раз мы убеждались в этом на практике. Однако по-прежнему велик соблазн обойтись одной левой половиной «общественного сердца», одним большим кругом культурного кровообращения; всё, что немедленно в него не входит, выпадает из жизни общества, в лучшем случае, пребывает у него в пасынках.

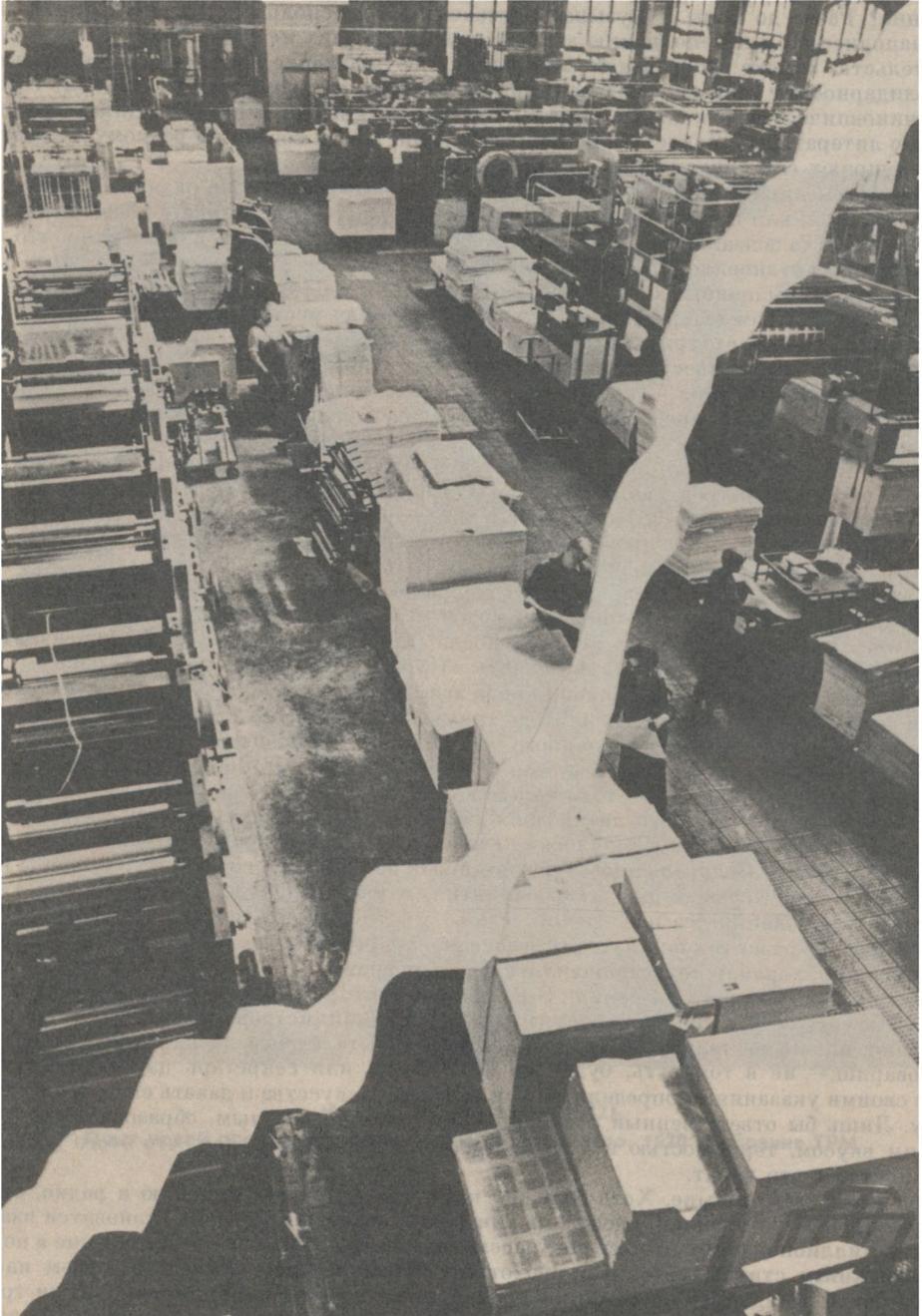
Этот «левый загиб» тормозит развитие культуры, науки и особенно литературы и искусства. Он — первопричина того, что шедевры зачастую приходят к нам из небытия, куда они отброшены современниками, дорожившими лишь большим кругом и уничтожавшими малый.

В живой природе одним кругом кровообращения довольствуются лишь самые примитивные существа. Обходятся им и самые простые, начальные формы культуры. Но по мере ее развития и профессионализации, по мере технического совершенствования средств ее распространения, обществу, пренебрегающему малым кругом, приходится спохватываться — а не рубит ли оно сук, на котором сидит?

Мы, впрочем, еще не спохватились, нам все еще кажется, что просто надо лучше управлять большим кругом. Государство решает за нас, что нам нужно, и, не спрашивая, что мы купим, определяет, что производить. Так мы дошли до кризиса и ныне еще только начинаем осознавать, что и при социализме состояние хозяйства определяется не просто доброй или злой волей начальников, министров культуры и руководителей творческих союзов, которых мы сладострастно браним и заменяем новыми, чтобы бранить этих в следующий раз.

Литература и искусство, обретя в XX веке широкий спрос, сами стали областью экономики, и художественные проблемы ныне связаны с экономическими одной веревочкой. Особенно мучительна эта связь, когда художественное хозяйство движется по одному единственному и притом замкнутому кругу.

Искусство, как и промышленность, и сельское хозяйство, и наука, полвека подвергалось административно-командному руководству. Величайшему композитору эпохи для начала было сказано, что у него «сумбур вместо музыки». Суждение это потом пересмотрели и компенсировали изобилием почетных званий и наград на старости лет. Однако все то же самое продолжалось с новыми поколениями. Когда-то Шостакович, потом Шнитке или Денисов, а теперь, когда и они вроде признаны, подозрительными кажутся новые создатели «сумбура». Никто ведь и впрямь наперед не знает который из них — голос эпохи. Выяснить это



явно не под силу никакой специально созданной на это организации — Министерству, Комитету или Отделу. Определить ценность художественного произведения может, конечно, лишь народ.

Но опять незадача, — разве народ оценивает искусство по достоинству немедленно и мгновенно? Разве до поры и музыка Шостаковича не исполнялась в полупустых залах? Разве наполнению и переполнению залов в других случаях не способствуют приводящие обстоятельства и даже несправедливые гонения, побуждающие посещение концерта выразить солидарность с гонимым, подчас великим, а подчас и скромным музыкантом? Как диктатура чиновничества, ее нелепые запреты и незаслуженные премии, так и диктатура рынка, развитию литературы и искусства не помогают. Они, хоть и совсем по-разному, делают одно дело: поощряют сиюминутное.

Между тем никакой беды в том, что оперу гения незаслуженно охаяли, строго говоря, нет. Раз уж возникло такое суждение, отчего не быть ему высказанным? Разве вождь мирового пролетариата обязан быть еще и тонким ценителем музыки? Беда была в том, что любое суждение вождя становилось абсолютным, всеобщим, и не оставляло места для иных, да еще влекло за собой поспешные оргвыводы: оперу извзяли из обращения на двадцать лет.

А ведь в Большом театре немногим более двух тысяч мест, и если бы новая опера шла, как обыкновенно бывает, три раза в месяц, ее за десятимесячный сезон услышало бы, буде зал заполнялся, тысяч шестьдесят, что даже для одной Москвы — капля в море. Чтобы спектакль увидел миллион — цифра тоже не столь циклопическая для нашей огромной страны, — он должен бы продержаться в репертуаре с начальной частотой исполнения лет двадцать.

Я нарочно взял для примера Большой театр, чтобы ясней было, что спектакли крохотных драматических театров, каких в Москве или Ленинграде могут быть сотни, посещало бы совсем уже небольшое число людей, а ведь и там испытывалось бы большое искусство, рождались незаурядные актеры, пробовали себя новые режиссеры. Но в том-то опять же дело, что новую оперу и не считалось нужным подвергать публичному испытанию. Мнение народное выражали вовсе не толпы зрителей и слушателей, не те, кому искусство необходимо, а один-единственный человек — великий вождь.

Ну и что? — скажет читатель. — Ведь после смерти Сталина, через те же двадцать лет, наши театры один за другим стали ставить «Катерину Измайлову», и Большой — тоже! Так-то оно так, да не совсем. Проживи опера эти двадцать лет не в безгласности, а хотя бы в одном театре, пусть даже не достоящая до триумфа, она бы побуждала слушателя к иному, чем принятое тогда, пониманию оперного жанра, она и композитора поощряла бы работать дальше, развивая это понимание, — а ведь Шостакович больше опер не писал, хоть но дарованию был, пожалуй, прежде всего оперным композитором, и это ощутимо в его симфониях. Наконец, новые музыканты то ли продолжили бы начатое Шостаковичем, то ли стали бы с ним спорить, и «Катерина Измайлова» явилась бы катализатором оперного театра, стимулом к его развитию. Воскрешением через двадцать лет этого не воротить. Упущены годы и для оперного творчества, и для его восприятия, и для всей художественной культуры, — выросло два поколения без нее.

Остановка в развитии не проходит бесследно. В предвоенные годы в Большом были прекрасные голоса, хорошие голоса появились и в наше время, а с оперой все равно худо. Уже на наших глазах из Большого вытеснили Б. А. Покровского, уходили дирижеры, теперь и певцы уходят. Мы сетуем на беспорядок, браним директоров и министров, возмущаемся, что бездарности дают директивы талантам. Но первопричина забыта, а она в убеждении, что ответственный товарищ, — не в том суть, будет ли это Сталин или секретарь партбюро труппы, — вправе своими указаниями определять пути развития искусства и давать ему окончательную оценку. Лишь бы ответственный товарищ был человеком честным, образованным, обладал хорошим вкусом, терпимостью и другими достоинствами. Кажется, что этого достаточно. Большинство в это верит.

Так мы живем поныне. Хоть большой круг, благодаря телевидению и радио, стал истину большим, хоть фильм, спектакль или стихи, вышедшие в эфир, становятся известны десяткам миллионов разом, мы все еще рассматриваем театральное представление в подвальчике или книгу стихов, изданную крохотным тиражом, как осваиваемые всем народом. И придирчиво вглядываемся, как их появление отразится на идейном мире почти трехсот-миллионного населения, на духовном облике современника, дотолое пребывающего, видимо, в стерильной чистоте. А они-то появляются в малом кругу, и реальные проблемы духовной жизни народа зависят, не говоря о его бытии, от того, что перейдет из малого круга в большой и, конечно, от того, что проникнет в большой круг, минувя малый. Но никто не задумывается

ЖИВЫЕ ИСТОКИ

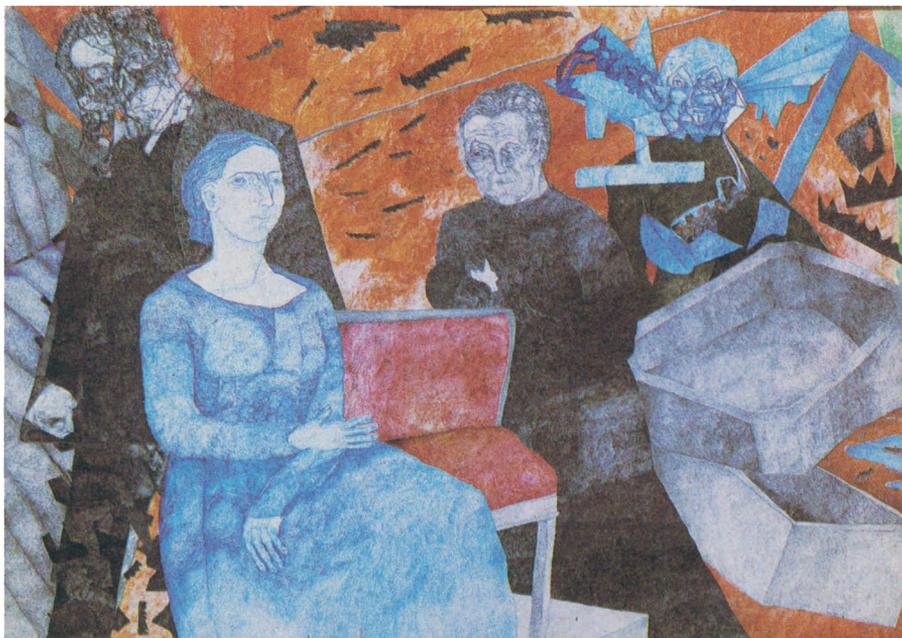
к статье Е. Ковтуна



МАРИЯ ЭНДЕР (1897—1942)
Опыт новой пространственной меры. Холст, масло. 1920. Собрание ГРМ



ПАВЕЛ ФИЛОНОВ (1883—1941)
Животные. Бумага, масло, 1930. Собрание ГРМ



ТАТЬЯНА ГЛЕБОВА (1900—1985)

В концерте. Бумага, смешанная техника. 1930. Собрание ГРМ. Публикуется впервые



ЛЕОНИД ЧУПЯТОВ (1890—1941)

Покров Богоматери. Холст, масло. 1941. Частное собрание. Публикуется впервые

о природе и смысле этого перехода, поскольку считается, что двух кругов художественного кровообращения у нас как бы и нет.

«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется» — вот первый закон искусства. Наша художественная жизнь держится на противоположном убеждении и, соответственно, на предсказаниях. Только люди, ими занятые, именуются почему-то не гадалками, а редакторами, или инспекторами, или инструкторами. Исходя из своих гаданий, как бы заменяющих собой малый круг, они по своему усмотрению допускают или не допускают сочинения сразу в большой, как правило, их при этом совершенствуя. Гадалки и без всякого Сталина решают, где музыка, а где «сумбур вместо музыки». Они-то и заказывают музыку.

А кто заказывает музыку, тот за нее и платит. Наш единственный и всеобщий спонсор, государство, рассматривая свои расходы на культуру в ряду других, конечно, сообразило, что сокращение расходов на культуру скажется не столь быстро, как сокращение расходов на оплату пожарных. Так родился пресловутый «остаточный» принцип, и сколь бы страстно мы его сегодня ни бранили, у меня не повернется язык сказать, что новый театр нашему городу нужней, чем новая водопроводная станция, о которой говорят годами, а все еще не строят, хоть вода в Неве все грязней и все опасней для наших жизней.

Плохо не то, что искусству остаются объедки. Покамест оно не отделилось от государства и живет его подающими, «спускаемыми средствами», иначе и быть не может. Плох сам по себе принцип государственной благотворительности. Благотворительность в трудную минуту, которая тянется у нас с тридцатых годов, вполне естественно сокращать. Оттого и число театров в стране уменьшилось в полтора раза. Оттого-то даже в Ленинграде выставочных залов и симфонических оркестров явно недостает, число журналов и газет для пяти-миллионного города смехотворно, а самостоятельное издательство вообще одно-единственное — это партийное издательство «Лениздат», в котором художественная литература заведомо не должна занимать главное место. Надо ли удивляться, что великий город становится все более провинциальным. Может быть, защита памятников архитектуры оттого и приняла у нас столь острый характер, что они — едва ли не единственное, что уцелело от былого величия?

Но ведь искусство-то ныне вовсе не нуждается в благотворительности. Себе на жизнь оно зарабатывает, ему бы только наладить семейное хозяйство. Сосчитав огромные доходы кинопромышленности, издательского дела, телевидения и радио (включая продажу аппаратуры по завышенным ценам), получаемые государством, мы поймем, что лишь небольшая их часть возвращается искусству и литературе в виде субсидий. Оттого они и нищенствуют.

В современном обществе искусство в целом самоокупается. Так и должно быть. Но это не значит, что должно окупаться каждое художественное сочинение, да еще немедленно. Между тем искусство и литературу, как бы в борьбе с администрированием, переводят на хозрасчет, и требуют полной окупаемости. А в результате невежественный администратор чувствует себя гораздо прочней и уверенней, чем прежде. Да еще бурно растут цены на книги, на театральные и концертные билеты, растет плата за посещение музеев и выставок, и рост этот далеко не всегда оправдан.

Даже там, где цены определяются реальными затратами (нередко они берутся, вообще, с потолка), сами затраты нельзя назвать общественно-необходимыми. Таковыми они оказываются лишь в том случае, если на предлагаемую продукцию есть общественная потребность, иначе говоря, если общество готово платить по назначенной цене. Но у нас государство само платит за то, что само же оно и производит, то есть вообще не существует механизма для объективного определения общественно-необходимых затрат. Они подсчитываются чисто бюрократически, почему хозяйство наше и носит затратный характер, и на искусстве, в оценке которого объективные суждения особенно трудны, это сказывается пагубнее всего.

В избытке тиражируются сочинения, на которые нет реального спроса, и в то же время недостает сочинений, спрос на которые есть. Книжное дело в целом явно прибыльно и способно быть еще прибыльней. Но книги приобретают не только частные лица, а и казенные библиотеки, которых в стране 400 000, и каждая может взять по два-три экземпляра, тем более, что книги они получают через коллектор, нередко в виде обязательной разверстки. При этом оборачиваемость книг в библиотеках крайне низка, и 30-50 % в течение года не востребуются ни разу. Если суммировать стоимость невостребованных книг и прибавить к ней стоимость книг, востребованных за год один-два раза, то есть по масштабам индивидуального владения, и вычтеть эту сумму из доходов Госкомиздата, боюсь, бюджет его затрепчет, и прибыльность его обнаружит свой отчасти мифологический характер. А ведь за этот миф государство платит наличными, не говоря уже о напрасной растрате бумаги и типографских мощностей, способных давать реальную прибыль.

У государственно-монополистической издательской фирмы есть и другое могучее средство искусственного завышения своих доходов. Переплачивая авторам книг, не пользующихся спросом, издательство регулярно недоплачивает тем, чьи книги хорошо расходятся и приносят реальный доход: ведь по существующим инструкциям с ростом тиражей оплата у нас, вопреки здравому смыслу, снижается! Возможно иные граждане, бдительно пекущиеся о том, чтобы кто-нибудь, даже и самым честным трудом, не заработал слишком много, сочтут недопустимым, чтобы популярный писатель за книгу стоимостью, допустим, в два рубля, разошедшуюся миллионным тиражом, получил обычные во всем мире десять процентов от цены каждого проданного экземпляра, то есть двести тысяч. Но если даже согласиться, что такой заработок непомерен, то прогрессивный налог (понятно, справедливый, учитывающий, что жить на этот заработок писателю придется несколько лет, — не такой, какой хотели наложить на кооператоров), мог бы ошутимо уменьшить личные доходы преуспевающего писателя. Пусть значительная часть этих денег уйдет в доход государства, пусть их передадут Министерству здравоохранения, но ныне-то они идут на субсидирование принудительно приобретающих макулатуру библиотек или остаются в Госкомиздате, покрывающими убытки от выпуска огромными тиражами книг, которые совсем не расходятся. Недоплачивают вроде бы частным лицам, писателям, а ограбленным оказывается государство.

Действуют и независимые от Госкомиздата причины увеличения спроса, тоже вздувающие его доходы. Как известно, платежеспособный спрос на книги вырос в сравнении с послевоенным временем в 55 раз. Наличие у граждан свободных денег, которые невозможно отovarить, нередко побуждает их покупать книги вовсе не затем, чтобы читать, а чтобы уберечь себя от инфляции, ибо цены на книги растут, пожалуй, быстрее, чем падает стоимость денег. Книга играет сегодня роль сокровища, средства помещения денег. С этим тоже стоит считаться.

Ответственные сотрудники Госкомиздата уверяют, что их цель — «максимальная доступность книги в смысле цены», но, не говоря уже о непрекращающемся росте номинальных цен, даже и остающаяся доступной «в смысле цены» книга сплошь и рядом остается недоступной «в смысле ее приобретения», купить ее практически невозможно, и, стало быть, цена ее имеет значение лишь для допускаемых к особым прилавкам, тем более, что она бешено растет на черном рынке.

Весь этот искусственный «хорошасчет» и, особенно, массовый выпуск спихиваемой в библиотеки макулатуры, освобождает Госкомиздат и подчиненные ему издательства от необходимости заботиться о новых книгах, которые могли бы иметь успех. Успех и без них обеспечен. Наше книжное хозяйство устроено так, что в новых книгах, по существу, не нуждается.

Совершенно так же не нуждаются в новых спектаклях Большой или Кировский театры. Они обречены на успех, тем более, что значительная часть мест продается иностранцам, и советскому человеку туда часто просто не попасть. Бороться за зрителя этим театрам не нужно. Надо ли удивляться, что это сказывается и на спектаклях, и на актерам?

На первый взгляд, положение в книжном деле и в музыкальных театрах совсем разное, почти противоположное. Одно, хотя бы по видимости, приносит прибыль, другие — явно живут дотацией, лишь отчасти компенсируемой даже валютными поступлениями, то есть работают в убыток. Но и прибыль, и убыток тут чисто бумажные, номинальные; существенно же то, что наши художественные фабрики, будет ли это крупное издательство или Кировский театр, фактически не зависят от художественной реальности. Читатели и зрители им гарантированы, а, стало быть, нет нужды искать ни талантливых авторов, ни талантливых исполнителей. Опасности художественного провала и финансового краха практически не существует.

Сложилась парадоксальная, нигде в мире не имеющая подобия, система художественной жизни: между производителями и потребителями искусства расположился могучий монополичный механизм, имеющий возможность пренебрегать интересами и тех и других одновременно. Чтобы возродилась реальная художественная жизнь, нужно, прежде всего, избавиться от этой давящей культуру монополической хозяйственной или, точнее, бесхозяйственной машины. Корень зла в ней.

Невзгоды литературы и искусства нередко сводят к строгости цензуры, уверяя, что нынешняя гласность сама по себе приведет чуть ли не к новому Возрождению. Но сколь ни огромен ущерб от сверхбдительных запретов, надо все-таки сознавать, что десятки тысяч сочинений, без движения лежащих в библиотеках, напечатаны столь огромными тиражами отнюдь не по воле Главлита. Тут нужна полная ясность. Изобилие низкопробной литературы, музыки, театра, вскормлено, прежде всего, государственной благотворительностью, никак не ориентированной на спрос и реальные ценности культуры, да еще уверенностью

руководителей художественной промышленности, что и самый спрос на литературу и искусство практически безграничен. Такими доводами нас хотят убедить, что ведомства в неудовлетворенности спроса не виноваты. Но уже подписки прошлого и текущего года, прошедшие в итоге без ограничений, дали ориентиры для оценки читательского спроса. К примеру, тираж «Нового мира», объявившего об издании наделавшего большой шум романа Пастернака «Доктор Живаго», подскочил с 500 000 до 1 150 000, то есть прибавил 650 000, и это при чудовищном ажиотаже и умеренной цене.

Сегодня Госкомиздат обещает насытить рынок, сократив число названий, по которому мы и так отстаем от сопоставимых с нами цивилизованных стран, и резко увеличив тиражи «полюбившегося народу». Но увеличивать тиражи пользующегося спросом надо за счет сокращения непомерных тиражей спросом не пользующегося, а не за счет малотиражных изданий, число которых как раз надо увеличить.

На деле и спрос на книги, и потребность в театрах, концертах, художественных выставках, вполне исчислимы, если считать исходя из того, что есть. А для этого надо видеть художественную реальность, на которую никто не глядит, и не тешить себя фантомами! Малый круг, арена публичного испытания, на то в сущности и нужен, чтобы и производители, и потребители искусства опознавали непредсказуемое и ненредугадываемое. Здесь проступает и собственный вкус художника, и первый непосредственный отклик. Жизненно необходимая искусству свобода, это как раз и есть, прежде всего, свобода выхода в малый круг, то есть микротиражные публикации, спектакли и выставки в малых залах.

Печатают же тех, кого знают, к кем хорошо знакомы, и в это число не попадает даже большинство членов Союза писателей, для которых выход книги обычно сопряжен с мучительной борьбой за право ее издать. Но если поэзия — «езда в неизвестное», надо бы узнавать побольше тех, кого мы не знаем. Как же иначе их узнать, если не всматриваясь в «самотек» на людях? Само собой, истинная поэзия при этом всплывает лишь изредка. Но ведь лишь изредка всплывает она и в изданиях, многократно проверенных редакторами и рецензентами!

Малотиражные, микротиражные первые издания всегда и всюду в мире составляли, составляют и должны, конечно, составлять базис книжного дела. Но при существующих ценовых нормативах, зачастую, правда, искусственных, они почти всегда убыточны и требуют дотаций. И все же микротиражная безгонорарная книга на русском языке имеет большие шансы окупиться за счет более высокой цены и более длительных сроков продаж. Да и начальную цену можно снизить, если издание субсидирует какой-либо фонд, творческий союз или сам автор. Однако чем выше возрастает тираж, тем меньшую, при соответствующем балансе спроса и предложения, можно назначать цену, получая все возрастающий доход. За рубежом массовые тиражи, которые там к тому же много меньше наших, позволяют платить за книгу, пользующуюся спросом, как за две-три пачки сигарет.

Публичность отбора сама по себе не гарантирует абсолютной его безупречности, хоть в целом он, конечно, справедливей и точней, чем закрытый. И все же главное его преимущество в другом: все сочинения публике доступны и подлинные ценности могут дожить до поры, пока их признают таковыми. Не стоит принимать за чистую монету популярный булгаковский сарказм «Рукописи не горят!» Еще как горят и сколько их сгорело! А диктат сиюминутности, все равно коммерческой или административной, надежды оставляет мало.

Нынче стихи Фета, при его жизни нужные очень немногим, выпускают огромными тиражами, которые тут же раскупаются. Как же не радоваться, что в свое время они все же вышли в свет, хоть тогда и уверяли, что пригодятся они лишь «для оклеивания комнат под обои и для заворачивания сальных свечей, мясцарского сыра и копченой рыбы». Они завоевали читателя отчасти потому, что не настаивали на том, чтобы завоевать его немедленно, а отсутствующее ныне право ожидать справедливого суда потомков было общепризнанным.

Сегодня к нам приходит множество сочинений, которые могли бы выйти в свет тридцать, а то и пятьдесят лет назад, и далеко не всегда этому мешали политические мотивы. Но долговременное отлучение от публики не проходит для художника бесследно. Систематическая невозможность своевременной публикации убивает писателя, ведет к его самоотравлению, — не случайно писавшие «в стол» написали все же много меньше писавших для печати. Однако и для народа все это не проходит бесследно, и дурной вкус, на который потом сами же гадалки сетуют, не в последнюю очередь растет из недоступности образцов хорошего вкуса, и давнего, и современного.

Малый круг не только помогает спасти и поддержать все стоящее, что возникает в литературе и искусстве. Он помогает всякий раз заглянуть в лицо читателю, зрителю, слушателю, и считаться с ним, формируя большой круг художественного кровообращения. Если малый круг жив прежде всего стихией, которой надо обеспечить простор для самовыявления, то

большой гораздо лучше поддается осмысленному воздействию, если, понятно, оно опирается на опыт малого, на доступное каждому знакомство с не принятым к массовому распространению, — тогда ошибки могут быть оспорены и быстро исправлены. На худой конец, недооцененные сочинения продолжают какое-то время существование лишь в малом кругу. Но для самовыражения у авторов не будет нужды в пробивной силе, почитаемой ныне непренной стороной дарования и зачастую вытесняющей все другие его стороны, отчего вместо состязания талантов у нас имеет место главным образом состязание пробивных сил. В конце концов, всегда остается возможность поддержать авторов сочинений, представляющихся кому-то ценными, но не пользующихся спросом, — премиями, стипендиями, субсидиями, но не теми непомерными дотациями на нечитаемые тиражи, никого не интересующие парадные картины и непосещаемые спектакли, без которых выплатить их создателям крупные суммы ныне считается все же неудобным. А ведь сколько бы сэкономили бумаги и прочего!

Ныне утешаются осуждением и впрямь пагубной административно-командной методы и возлагают надежды на хозрасчет, рынок, конкуренцию. Но какое же преодоление монополии, какая конкуренция, если все издательства подчинены Госкомиздату, все театры и киностудии — Министерству культуры? Централизация художественной деятельности абсурдна уже по той простой причине, что эта деятельность носит индивидуальный или групповой характер, и плоды ее тоже никак не должны быть обязательными для потребления всеми гражданами, даже имея в виду массовую продукцию большого круга и, тем более, опыты малого.

Однако при общем поощрении кооперативного движения, стремление создать кооперативные издательства вызвало бурю. Они уже запрещены специальным распоряжением Совета Министров. Говорят, издательские кооперативы не прибавят, дескать, ни типографий, ни бумаги. Но ведь и от арендного подряда земли не прибавят, и мы надеемся лишь на более осмысленное, более чуткое к спросу ее использование.

Говорят еще, что кооперативные издательства усилят групповой диктат. Но так вышло бы, открой мы лишь один-два кооператива, дай кому-то привилегию на это, а как раз то, что их сможет создавать любая группа писателей, начисто снимет ущерб от групповщины, искормленной и гнездящейся именно в монопольных государственных издательствах. Я не раз писал, что лучшим противоядием от групповщины, то есть закулисного внелитературного состязания, станет публичное литературное состязание и, как его предпосылка, объединение писателей внутри Союза не исключительно по жанровым различиям, как ныне, а по творческим склонностям, с правом на альманах или журнал и первые издания книг. За то же самое ратовал позднее Ал. Михайлов. Того же хотят многие, очень разные писатели, но никто нас не слышит.

Самостоятельным писательским изданиям не дают ходу точь-в-точь как «архангельскому мужику» Н. С. Сивкову, который с выгодой для себя продает мясо по ценам ниже дотационных. Его ведь тоже преследуют за то, что он наглядно демонстрирует пороки существующей монопольной системы. Но в книжном деле «архангельскому мужику» и носа не высунуть. Даже вынужденный общественностью допустить оплачиваемые авторами издания, Госкомиздат поручил осуществлять их тем же издательствам, которые не желают печатать этих авторов обычным порядком. Да еще то и дело разъясняется: чтобы автор, издающийся за свой счет, не дай господи, не подсунил многомиллионному читателю микротиражом плохую книгу, требования к нему будут предъявлять повышенные! Плохие книги считаются допустимым издавать лишь за государственный счет, большими тиражами и с хорошим гонораром. А когда автор отказывается от гонорара, сам оплачивает издание и не претендует на большой тираж, зависимость его от вкуса издательских чиновников даже возрастает.

Судьбы литературы и искусства по-прежнему решает не народ, а те, кто взял на себя роль, как не очень грамотно, но очень образно, выразился Юрий Бондарев, «душеприказчиков своего народа», то есть распорядителей его наследства, словно народ и впрямь вымер. Но народ, слава богу, еще жив и в состоянии без душеприказчиков, самолично, решать, что ему, и каждому в нем, по душе. Да и авторское право у нас в стране покамест не отменено, так что претензии на монополию его приобретения противозаконны. Пора наконец прояснить, в чем состоит демократичность художественной жизни, — в том ли, чтобы кто-то, облеченный особыми полномочиями, «наилучшим образом» решал за народ, что народу читать, смотреть, слушать, или все же в том, чтобы народ и всякий человек из народа сам за себя это решал.

Надо осознать различие экономических проблем малого и большого круга и признать особенности малого и их законность. Тогда, прежде всего сотрется во многом искусственная

ныне граница между профессиональным и самодеятельным искусством, между писателем, художником, композитором, состоящим в творческом союзе, и не состоящим, и возникнет грань естественная, определяемая художественным уровнем сочинений и их исполнения, а также вкусом публики, отнюдь не однородным. Само собой, важную роль здесь призвана будет сыграть литературная и художественная критика, действующая сперва на тех же началах, то есть прежде всего в малотиражных, безгонорарных изданиях, может быть, даже в микротиражных журналах. Тогда восстановится натуральность художественного процесса и станет возможна объективная дифференциация его участников.

В мае 1921 года Ленин с возмущением писал Луначарскому: «Как не стыдно голосовать за издание „150 000 000“ Маяковского в 5 000 экз.? Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность». Как же Ленин предлагал поступить с сочинением, которому он дал столь недвусмысленную оценку? Он предложил печатать «не более 1500 экз. для библиотек и чудаков» (Т. 52. С. 179). Помешать напечатанию «махровой глупости» Ленин не считал возможным. Но нынче это без колебаний делают наши редакторы, инспекторы и инструкторы. А давно бы пора догадаться: если не будет изданий «для библиотек и чудаков», не будет и тех миллионных тиражей, которые потом выдержал Маяковский.

Вот бы и нам поразмыслить о нормах поддержания художественной жизни и ввести их в практику. Признаем для начала, что, по праву требуя свободы выхода к публике, художник не вправе претендовать на гарантированный успех и, в частности, на непререкаемый гонорар. Уже исходное бескорыстие, самая возможность ознакомить людей с плодами творчества, не зависящего от материальных стимулов, служила бы оздоровлению атмосферы в литературе и искусстве, нередко становящихся ныне лишь каналами для перекачки предприимчивыми людьми государственных денег в собственные карманы, ради чего от литературы и искусства так часто отстраняют людей, служащих им не корысти ради. Лишь тогда, когда возникнет реальная возможность заниматься искусством не как ремеслом или хотя бы не только как ремеслом, изделия которого скупают монопольные конторы, обнаружится художественный потенциал страны.

Но предъявление искусства даже и малому кругу людей сперва требует расходов на бумагу и печать, на выставочный или зрительный зал и т. п. Справедливо ли взваливать эти расходы на самого художника, если он и так не берет платы за свой труд? По-моему, именно здесь более всего нужны субсидии, при успехе возвращаемые, а при неудаче безвозвратные. Творческие организации и союзы, различные фонды на то и надобны, чтобы оплатить издание безгонорарной микротиражной книги, оплатить выставочный, концертный или театральный зал для предъявления безгонорарных работ не только своих членом, что должно быть самоочевидным, но и рекомендованных ими лиц. Лишь в крайнем случае, когда в такой рекомендации коллеги отказывают, придется пользоваться возможностью выйти к публике за собственный счет. Не надо все-таки лгать, что недавнее дозволение на издание за счет автора (которое, не входя даже во все попутные обстоятельства, обойдется в две-три тысячи рублей), открывает дорогу молодым талантам, у которых этих тысяч, как правило, просто быть не может.

В то же время думается, что непосредственный вклад государства в субсидирование художественных опытов может ограничиться отказом от взимания каких-либо налогов с тех изданий, концертов, спектаклей и выставок, плата за которые окупит первоначальные расходы лишь частично. Понятно, когда эти опыты начинают окупаться, и их участники начинают получать определенный гонорар или зарплату, последние должны облагаться налогом на общих основаниях (быть может, с тем лишь отличием, определяемым нерегулярным характером заработка, что налоги эти справедливее исчислять по среднему заработку за длительный промежуток, лет за пять).

Доходы от самокупающихся изданий, спектаклей и выставок (включая определенный процент от стоимости проданных с последних картин), но за вычетом трат на продолжение и расширение деятельности, должны поступать в специально созданный Художественный Банк, средства которого расходовались бы исключительно на нужды литературы и искусства, складываясь как из доходов, от них получаемых, так и из добротных даний.

Первоочередными для Банка должны стать расходы на поддержание малого круга. Но следует считаться и с тем, что даже при явном интересе публики к определенным сферам искусства расходы на них порой заведомо превышают возможные доходы, и художественная деятельность реальна лишь при определенных дотациях, иначе оплата ее окажется практически недоступной для публики. Художественный Банк должен давать и такие дотации.

Многие виды искусства без дотаций существовать вообще не могут, и нигде в мире без них не обходятся. Джордж Баланчин, величайший хореограф XX века, создатель лучшего

американского балетного театра, говорил мне, что поддерживать существование труппы с оркестром, при том, что театральные билеты за рубежом много дороже наших, ему удается лишь с помощью богатых друзей, в числе которых он первым назвал Нельсона Рокфеллера, в ту пору губернатора штата Нью-Йорк. Да у нас, при более дешевых билетах, даже и чисто балетный театр, как у Баланчина, и тем более соединенный с оперой, самоокупиться не может.

Отсюда ясно, что решительный отказ от дотаций и перевод искусства на «полный хозрасчет» для многих художественных организмов окажется губительным. Думать надо не об отмене, а о конкретизации дотаций, то есть о придании им таких форм, которые, освобождая тот же театр от непосильных для него тягот, вместе с тем не освобождали бы его от необходимости бороться за зрителя, быть может, даже ставя определенную часть дотации в зависимость от зрительского интереса, от выполнения театром каких-то обязательств по отношению к жителям города, в котором он работает, не допускающих, скажем, пренебрежения к уровню спектаклей на основной сцене во имя непомерно длительных гастролей за рубежом.

В то же время, едва ли можно считать правомерным существование стационарных городских оперно-балетных театров, в которых заполняется обычно лишь несколько рядов — а так нередко бывает в республиканских и областных центрах, механически перенявших театральные структуры дореволюционных столиц. Видимо, опера и балет должны доходить в такие города все же как-то иначе. Быть может, в традиционных театральных центрах должно быть больше разных трупп, которые по очереди гастролировали бы в городах, постоянные театры которых зрителей не собирают и лишь попусту растрачивают государственные средства.

Явно надо менять и принципы комплектования библиотек, которое должно осуществляться под руководством читательских советов, избираемых общими собраниями читателей данной библиотеки. Исключения могут составить лишь немногочисленные государственные публичные и академические специальные библиотеки, получающие обязательные экземпляры. Пусть библиотеки после такой реформы еще не сразу смогут приобретать все книги, пользующиеся спросом, — чтобы преодолеть дефицит, потребуется время и преобразование издательств, но уже то, что они перестанут приобретать не интересующее читателей, их спросом не пользующееся, ощутимо скажется на книжном деле.

Самоокупающиеся художественные организмы и, тем более получающие большие доходы, должны, по моему убеждению, тратить их не на самообогащение, но призваны (разумеется, удовлетворив свои деловые нужды и по достоинству оплатив все работы) пополнять единый Художественный Банк своими доходами, в том числе валютными. Доходы от искусства и литературы, за вычетом, конечно, налогов на личные заработки, **должны не растворяться в общегосударственном бюджете, а составлять общий фонд поощрения литературы и искусства.** В Художественном Банке могут храниться и автономные республиканские и даже городские счета, и именно из них могли бы субсидироваться, возвратно или дотационно, и текущая художественная жизнь, и долговременные усилия по созданию условий для нормальной художественной жизни: строительство театров, кинотеатров, видеотек, концертных и выставочных залов, типографий, приобретение оборудования.

Целесообразность ссуд или дотаций должна определяться не чиновниками, но Попечительскими Советами, распоряжающимися как общим для всего Банка, так и тем или иным конкретным счетом. В Советы эти должны избираться и видные деятели литературы и искусства, и представители властей, профсоюзов, крупных предприятий, которые, кстати, тоже могли бы целенаправленно пополнять Банк. Там могли бы накапливаться и добровольные целевые пожертвования граждан на сооружение в их городе или районе того или иного художественного очага. Так или иначе, расходы на литературу и искусство должны, как правило, осуществляться за счет общих доходов от них же, а не за счет государственной благотворительности, неизбежно влекущей за собой чиновничий диктат. Лишь тогда затраты будут производиться сообразно с реальными нуждами людей.

Нет смысла во всех деталях предугадывать организационные формы, в которых может протекать художественная жизнь. Практика обогатит самые дерзкие предположения. Надо только не пренебрегать старой истиной: литература и искусство развиваются, лишь выявляя все возможности, все таланты, все дороги, которыми располагают. Затем и нужен малый круг художественного кровообращения, пополняя и переполняя который всё достойное рано или поздно перетекает в большой и обогащает общество. Заведем же этот бескорыстный круг. Вспомним открытие Гарвея: без малого круга кровь не принесет организму (и точно так же искусство — обществу) жизненно необходимого кислорода. Зачем же тогда оно?

РЕКВИЕМ

КОРНИЛОВ

Борис Петрович
(1907—1938).

Родился в с. Покровском Семеновского уезда Нижегородской губернии в семье сельских учителей.

В юности был в отрядах ЧОН.

Печататься начал в 1925 г.

В Ленинград переехал в 1926 г., вошел в молодежную группу «Смена».

Начиная с 1928 г., выпустил ряд поэтических сборников, быстро сделавших его одним из самых популярных комсомольских поэтов.

Входил в РАИШ. Членом

Союза писателей был со дня основания.

Арестован и расстрелян в 1938 г.

Посмертно реабилитирован.

После 1956 г. сочинения многократно переиздавались.

Лирические стихи и поэмы Корнилова выдержали испытание временем и признаны классикой советской поэзии.

ОЛЕЙНИКОВ

Николай Макарович
(1898—1942)

(офиц. справка).

Родился в станице Каменской на Дону. Учился в местной учительской семинарии.

Во время гражданской войны был связан с большевистским подпольем, арестовывался белыми.

Вступил добровольцем в Красную Армию.

Член КПСС с 1920 г.

Редактировал газету «Красный казак», сотрудничал в ряде других изданий.

В Ленинград переехал в 1925 г.

Работал в журнале «Новый Робинзон», редактировал журнал «Еж», совместно с Е. Л. Шварцем написал ряд детских киносценариев.

«Взрослые» его стихи при жизни были известны лишь в устной традиции.

Занимался серьезными математическими исследованиями.

После ареста в 1937 г. погиб в заключении.

Посмертно реабилитирован.

СВИРИН

Николай Григорьевич
(1900—1937).

Родился в Петербурге.

Участвовал в гражданской войне.

Автор ряда статей и исследований по военной литературе.

Один из организаторов Литературного объединения Красной Армии и Флота (ЛОКАФ).

В 1931 г. редактировал журнал «Залп», посвященный оборонной тематике.

Выступал в качестве литературного критика. Автор книг «Литература и война» и «Мобилизация литературы».

Одновременно выпустил ряд статей, посвященных творчеству А. С. Пушкина (с позиций тогдашнего социологического подхода).

Член Союза писателей с 1934 г.

В 1937 г. был арестован и расстрелян (в офиц. справке дата смерти — 1944 г.).

Посмертно реабилитирован.

СТЕНИЧ

(наст. фамилия Сметанич)
Валентин Осипович
(1898—1939).

Родился в Петербурге.

Участвовал в гражданской войне.

Прототип героя статьи А. А. Блока «Русские дэнди». Переводил Ф. Верфеля, Б. Брехта, Дж. Дос Нассоса, У. Фолкнера, Э. Золя, Дж. Конрада и др.

Один из классиков советской школы перевода.

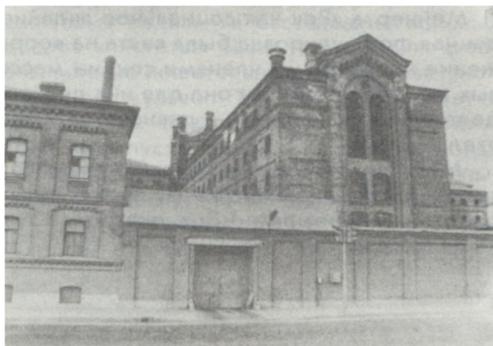
Автор критических статей и литературоведческих исследований о западноевропейской и американской литературе. Написал новое либретто оперы «Пиковая дама» для постановки Вс. Мейерхольда.

Пользовался большим авторитетом в литературных кругах как безупречный стилист и знаток литературы.

В 1938 г. арестован и погиб в заключении.

Посмертно реабилитирован.

«Кресты». 1989



Василий Быков,
преподаватель
Института культуры
им. Н. К. Крупской



РОК!

РОК

ПРОК?



Марина Галушко,
кандидат
искусствоведения

М. Г. Признаюсь, начиная наш разговор о современной ленинградской рок-музыке, испытываю некоторую робость. И вот почему. О роке пишут сейчас представители едва ли не всех специальностей... кроме музыкантов. Перелистайте страницы газет и журналов — вы увидите статьи о рок-музыке, написанные журналистами, врачами, писателями, филологами. И только мы, профессионалы-музыковеды, по-прежнему остаемся в стороне. Более того: некоторым из нас, видимо, кажется, что, говоря о рок-искусстве, мы вторгаемся вроде бы не в свою область.

В. Б. Действительно, подобное мнение доводилось слышать не однажды — и едва ли не в стенах Союза композиторов. После выступления в ЛОСК эстонского социолога Н. Мейнерта «Рок как социальное явление» данная формулировка была взята на вооружение некоторыми членами секции массовых жанров (станет ли она для них девизом деятельности, точно — девизом бездеятельности?)

М. Г. Но ведь ленинградской композиторской организации не занимать опыта работы с любителями! Вот уже более три-

дцати лет здесь существует семинар самодеятельных композиторов, руководимый авторитетными мастерами. Этот бы опыт и перенести на работу с рок-ансамблями!

В. Б. Думаю, дело осложняется обоюдной неготовностью сторон к диалогу: рокеры вряд ли явятся по первому зову под своды Дома композиторов (ведь авторитет академической музыки в их среде, мягко говоря, не слишком высок); в свою очередь, музыканты-профессионалы, хозяева Дома, не очень-то, видимо, торопятся подобный клич бросить — ведь если рок есть явление лишь социальное, то о каких музыкальных проблемах может идти речь? Такова (или примерно такова) логика рассуждений. Что стоит за нею? Боязнь нового...

М. Г. Или элементарное незнание — нами, профессионалами! — законов этого искусства? Но ведь как ни относиться к року, знать его музыканту необходимо. Причем, не понаслышке, а досконально, с постижением всех стиливых, интонационных, ритмических и темброво-инструментальных особенностей, включая использование сложнейших электронных синтезаторов и музыкальных компьютеров.

В. Б. Ну, проблема аппаратуры как раз безоговорочно признается — во всяком случае самими рокерами — как едва ли не центральная. Правда, иногда некоторые руководители групп с простодушным удивлением узнают, что аппаратура, оказывается, не самое главное. Но дальше этого они не идут. Не могут. На самом же деле для рок-музыки есть вещи гораздо более серьезные. Проблема номер один здесь — ритм.

М. Г. Значит, прав был Ганс фон Булюв с его тезисом «вначале был ритм»?

В. Б. Да, наверное, рок-музыканты должны были бы сделать это высказывание своим лозунгом — ведь физиологическое воздействие их искусства основано прежде всего на ритме. И здесь не могу не вспомнить небезызвестную вам статью М. Дунаева («Наш современник», №№ 1—2 за 1988 год) и его утверждение о том, что рок базируется на африканских языческих ритмах. Рассуждать так — значит по меньшей мере совершенно не понимать специфики этой музыки. Ведь сознание современного рок-музыканта вобрало в себя все импульсы эпохи НТР, отразив всю сложнейшую эволюцию музыкально-ритмического мышления. Как, по верному наблюдению В. Конен, в спиричуэлз явственны реликты баховских хоралов, так и в современных ритмических конструкциях рок-музыки можно различить при желании изощренные ритмы XX века — века Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Веберна, Штокхаузена, Булеза. Рок несомненно вобрал в себя и чувственные импульсы танго, хабанеры, босса-новы, и сложнейшие изоритмические конструкции эпохи *Аrs nova*.

Однако — как это ни парадоксально — при всем при том ритмическая культура большинства наших рок-музыкантов паразитически низка. Анализ музыки многих ленинградских групп показывает, что очень мало изобретательности участники ансамблей обнаруживают именно в области ритмики. Зачастую они не могут преодолеть оковы двудольности. Вряд ли стоит напоминать здесь о таком хрестоматийном примере, как пятичетвертная ария Марии Магдалины из узберовского «Иисуса». Часто ли мы отыщем образцы столь же раскованной ритмической пластики в творчестве ленинградских рок-музыкантов? А ведь ритмика русского песенного фольклора (на который опираются в значительной степени группы «Былина» или «Эпос») изобилует образцами нетрадиционных ритмических фигур. Но справедливости ради следует сказать, что существуют в нашей рок-музыке и образцы оригинального ритми-

ческого мышления: вспомните, к примеру, вступления ко многим композициям «Аквариума» с их прихотливым, изломанным ритмическим рисунком или — влияние некоторых принципов восточной ритмики в музыке группы «Джунгли». Но подобные примеры, к сожалению, немногочисленны. Видимо, это объясняется расхожей установкой о том, что если исполнитель может играть вместе с ритм-компьютером, то он достиг пределов совершенства. На самом же деле понятие ритма в современной эстраде включает в себя множество аспектов, среди которых умение играть ритмично есть, естественно, лишь один из нижайших. Высшие же уровни предполагают построение изощренных ритмических конструкций, выражаемых через связь музыки с движением, с ритмом произносимого слова (например, в популярном стиле «рэп»), свободное, раскрепощенное ритмическое мышление, классические образцы которого дают нам «Оркестр Махавишну», К. Эмерсон. И даже в стиле *heavy metal*, при всей его кажущейся однообразности, ритмические конструкции бывают достаточно изобретательными. Но их надо уметь услышать, воспринять, осознать. Следующая проблема — интонация...

М. Г. Она, пожалуй, существует и для музыки академической.

В. Б. Да, и решению ее там посвящаются сотни томов музыковедческих изысканий. В суждениях же об эстраде — говорю сейчас не только о роке, но и о других жанрах — интонация всегда является словно падчерицей: ее если и замечают, то неохотно. Вместе с тем позволю себе утверждать, что низкая культура современной советской эстрады выражается прежде всего в ее неподобающем интонационном облике.

М. Г. Соглашаясь с вами, хочу все же напомнить обстоятельства, в какой-то мере смягчающие вину современных эстрадных музыкантов. С высот своих завоеваний во времена Дунаевского и Утесова советская эстрада должна (вынуждена!) была спуститься в низины приснопамятной дискуссии конца сороковых годов, когда в охоте на «джазовых ведьм», в отстаивании мнимых идеалов «чистоты» были утрачены, истреблены многие живительные корни советской эстрадной музыки. Так вот, мне хочется спросить: не повторяем ли мы сегодня, сорок лет спустя, ошибок прошлого, когда в погоне за «роковыми» призраками пытаемся выплеснуть вместе с водой и ребенка — отрещиваемся от несомненных достижений рок-музыки в ее, уже ставших **89**

классическими, образцах? Не говоря уже о «Битлз», «Пинк Флойд», стоит напомнить современные значительные образцы — Брюса Спрингстина, Дэвида Боуи, Стинга, Мика Джаггера...

В. Б. Да, их популяризация могла бы сыграть роль противоядия в борьбе с дурновкусием на эстраде. Но, видимо, сегодня приходится уже говорить об отсутствии интонационной культуры в самом широком смысле слова. Культура же эта складывается из многих элементов: здесь и подлинность высказывания (интересный пример — переосмысление песен группы «Зоопарк» «Секретом»: в исполнении последнего они представляются совершенно иными, лишены своей динамики за счет преувеличения исполнительских кунштуков, как в песнях «Мажорный рок-н-ролл», «Я люблю буги-вуги»); и исполнительская манера лидера группы — вокалиста — ведь «безобразный» имидж далеко не исчерпывает собою всю шкалу выразительности в рок-музыке. Но всегда ли об этом помнят рокеры? Среди примеров неординарной, яркой интонационной манеры можно назвать помимо песен Бориса Гребенщикова и песни группы «Телевизор», руководимой М. Борзыкиным («Твой папа — фашист», «Муха на стекле»), с их яркой плакатностью; и песни группы «ДДТ» («Я ползу», «Революция»), где достигнута редкая адекват-

ность внешней формы выражения внутреннему содержанию песни.

Особенности исполнения рок-музыки требуют и профессиональной выучки и профессионального же осмысления. Каждый из интонационных элементов — Shout (крик), holler (песня-переключка), неустойчивое интонирование, блюзовые тона, так называемые «грязные» (dirty) тона, глиссандирование — заслуживал бы специального исследования, которыми, кстати, не слишком богата и зарубежная литература.

Следующая проблема — гармоническое мышление. Находясь в тесной связи с мышлением интонационным и ритмическим, оно также, естественно, отстает от требований дня. Поисками новых гармонических средств систематически, всерьез не занимается, насколько мне известно, у нас никто. Особенно же гармоническая монотония заметна в опусах новых групп, которые всецело идут по хорошо протоптанной дорожке (группы «Скорая помощь», «Младшие братья», «Последние известия»).

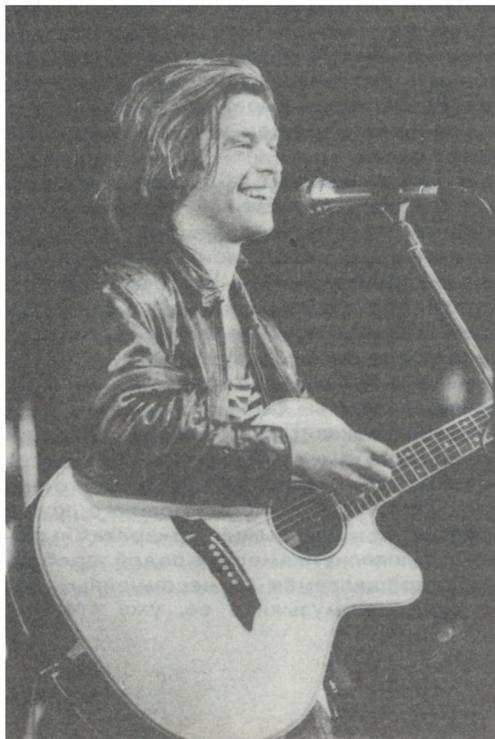
И — last not least — проблемы аранжировки. Опять поразительная бедность фантазии, инструментальное скудоумие: даже при сравнительно хорошей аппаратуре использование ее возможностей оставляет желать лучшего. Хотя в принципе и весьма простыми средствами можно добиться оригинального звучания, что доказывает, скажем, соединение электрических и «живых» тембров у «Аквариума» или тембров саксофона и рок-гитары у группы «АВИА».

Мне кажется, что применительно к рок-музыке следует шире обосновать понятие «саунда» (от англ. «sound» — звучание) — не только в примитивном смысле, как некоего звукового идеала, но как сложной категории, включающей в себя фактурные, интонационные тембральные аспекты, в своем слиянии являющие некий стиль, или «звучащий образ». В принципе каждая группа должна стремиться обрести (изобрести!) свой саунд, то есть собственный музыкальный стиль.

М. Г. Где же музыкантам научиться этому? Надо думать, не в консерватории, где их годами будут посвящать в премудрости двойного подвижного контрапункта, особенности крюковой и невменной нотации, проблемы эстетики Бозция и блаженного Августина... Где уж тут до столь низменных материй, как эстрадная песня или аранжировка для электромузыкальных инструментов?

В. Б. Вот почему выпускники консерватории столь боязливо относятся к музыке быта...

Борис Гребенщиков





Лидер рок-группы «Алиса» Константин Кинчев

М. Г. ...а рок-музыканты, в свою очередь, равнодушно-презрительно — к профессиональному образованию? И, видимо, это не лишено оснований: наша система консерваторского обучения достаточно себя дискредитировала... Да, ситуация не из простых, но пути к ее разрешению должны, наверное, все-таки существовать?

В. Б. Мне кажется, путь один: создание широкой, всеохватной сети эстрадно-музыкального образования. Помимо консерваторий, где на высоком профессиональном уровне должны быть созданы факультеты эстрадной музыки (как не вспомнить здесь поучительный опыт наших коллег из ГДР, где при высших музыкальных школах и академиях существуют отделения эстрадной специализации), необходимо поднять на качественно иной уровень эстрадно-духовые отделения и в институтах культуры и музыкальных училищах; как известно, они остановились на джазе, всецело ограничив свою деятельность его проблемами. Джаз, однако, нисколько не исчерпывает собою все многообразие современной эстрадной музыки. Очень важно научить студентов разбираться в стилях современной эстрады — с тем, чтобы не только идти в ногу со временем, но, возможно, даже прогнозировать новые направления, будущее «звучковые пути». Параллельно с изучением технологии, естественно, должно углубляться и эстетическое, социально-философское осмысление феномена рок-искусства. В учебные планы необходимо включить крайне актуальные курсы: «Организация музыкального молодежного досуга в СССР и за рубежом», «История стилей современной эстрадной музыки»... Продолжать список нет необходимости — всё это пока, увы, из области мечтаний...

М. Г. Но почему же? Ведь это так необходимо!

В. Б. Все упирается в проблему кадров — такие курсы просто некому вести.

М. Г. А кто же организует собрания в Ленинградском городском рок-клубе, о которых в столь сочувственных тонах писала газета «Вечерний Ленинград»? Надо признать, что внешне программа научно-теоретической конференции, организованной под эгидой рок-клуба, выглядела весьма импозантно — с чрезвычайным размахом и приглашением иностранных корреспондентов (из журнала «Билборд»). Широковещательной была и афиша — с включением в нее докладов: «Рок-музыка и нравственные искания времени», «Рок-музыка и психологическая защита», «Влияние аудиотехнологии на инструментальный состав группы», «Рок в системе функциональной музыки». Показательно, что на этой почве объединяются усилия членов рок-клуба — любителей и серьезных музыковедов, которые не боятся «идти в народ» (пионером здесь выступил А. Юсфин, имеющий большой опыт работы в городском молодежном музыкальном клубе «На Герцена, 45»).

В. Б. И опять позволю себе скептическое замечание: всё это было бы неплохо, если бы здесь не прослеживалась однастораживающая тенденция: обратите внимание, что тематику большинства докладов можно было объединить словами «вокруг рока». Это, впрочем, отражает естественное положение вещей — ведь под крышей рок-клуба собираются те, для кого рок есть не только и не столько музыка, но прежде всего — некий *modus vivendi*, философия жизни, быть может, даже религия... Впрочем, есть и причина гораздо более прозаическая — большинство членов рок-клуба не владеют нотной грамотой, играют по слуху, не говоря уже о знании основ гармонии, полифонии, эстрадной аранжировки и т. д. Казалось бы, ситуация абсурдная, напоминающая литературные собрания людей, не умеющих читать...

М. Г. Вообще создается впечатление, что ныне рок-клуб озабочен скорее созданием «паблисити», блестящего собственного имиджа (особенно в глазах заезжих иностранцев), нежели серьезной, разносторонней работой по музыкальному развитию рокеров.

В. Б. Я сказал бы — и это не должно показаться преувеличением, — что рок-клуб переживает сейчас заметный кризис. Созданный в 1981 году как организация, которая должна была объединить самодеятельных музыкантов, помочь им выжить в 91



Выступает ДДТ

тогдашней непростой ситуации противостояния «неформалов» и бюрократической машины культурного руководства, — он постепенно узурпировал функции коммерческой концертной конторы, став, по существу, конкурентом Ленконцерта. И с течением времени переродился в организацию сугубо бюрократическую, в погоне за рублем забывшую свои изначальные цели и назначение. Ну как, например, объяснить заигрывания рок-клуба с кооперативами звукозаписи, куда он поставляет для тиражирования свежие ленты, а взамен получает не менее свежую копейку?.. Коммерческие цели превозмогли все прочие — и прежде всего эстетические: рок-клуб стал попросту эксплуатировать своих музыкантов — вместо их постоянного воспитания. Отсюда — все нынешние беды рок-клуба, отсюда и очевидные неудачи двух последних фестивалей — пятого и шестого. Многие группы — ранее признанные лидеры ленинградского рок-движения — сейчас находятся в тупике: это — «Алиса», «Кино», «Телевизор». В прежние годы песни этих групп являлись для молодежи отдушиной: в них была адекватная социальная реакция на события времени. Теперь же на фоне новой, беспощадной правды наших дней, песни оказались бесцветными, поблекшими. Свобода самовыражения оказалась для рокеров хуже оков — к тому же, она явно обнаружила чисто профессиональ-

ную несостоятельность, ранее маскируемую внешней остротой, политическим эпатажем.

М. Г. Мне думается, нынешнему поколению ленинградских рокеров следует вспомнить о традициях рок-искусства в нашем городе. А таковые, безусловно, есть: это прежде всего — повышенный «градус социальности», который заметен и в раннем творчестве Б. Гребенщикова (ведь в свое время искусство «Аквариума» явилось неким ферментом, на котором была «заквашена» ленинградская рок-культура); это и особое обличье рока, которое складывается под влиянием культурной среды Ленинграда.

Кажется не случайно, именно в нашем городе впервые возникли опыты по «скрещиванию» рок-музыки с музыкой серьезной. Имею в виду проводимый Большим концертным залом «Октябрьский» цикл концертов, где выступают в одной программе — и часто не порознь, а вместе! — Оркестр старинной и современной музыки под управлением Р. Мартынова и группа «Аквариум» (несколько аранжировок для их совместного музицирования сделал молодой композитор Л. Десятников); А. Морозов с группой «Форум» и духовой оркестр Ленинградского военного округа (дирижер Б. Павлов). Отклик молодежной, подростковой аудитории на подобные опыты весьма активен (хотя поначалу, надо сказать, сами исполнители были настроены скептически и даже настороженно). Но надо было видеть, как доверительно внимали

юные своему кумиру Б. Гребенщикову и как, по его совету, слушали Баха и Вивальди! Думаю, ни один музыковед-лектор не добился бы подобного эффекта. А после концерта несколько ребят подошли к дирижеру Р. Мартынову и спросили, как попасть на симфонический вечер в филармонию.

В. Б. Я не склонен столь оптимистически оценивать значение «микстовых» концертов. Смешение академических и рок-жанров, которое многим видится панацеей от всех бед музыкальной культуры, на самом деле приносит и немало вреда. Вспоминаю — в том же «Октябрьском» зале! — одно из экстравагантных шоу «Поп-механики», когда во время исполнения алябьевского «Соловья» солисткой Кировского театра О. Кондиной по сцене таскали пыльные мешки непонятного свойства. И молодежь, поначалу захваченная этими кунштуками, в конце концов переключилась на слушание музыки. Поневоле вспомнился иной соловей — из мудрой андерсеновской сказки. Опыт дискредитации истинного искусства на сей раз не удался. Но есть ли гарантия, что в следующее выступление «Поп-механики» классика не окажется окончательно поверженной в глазах молодежи?

М. Г. Мне кажется, в споре «классицистов» и рокеров свое решающее слово должны сказать ленинградские композиторы.

Всеволод Гаккель («Аквариум»)



Целый ряд их сейчас бесстрашно ринул на рок-ригалища «музыкального ринга». Это — Владислав Успенский, Анатолий Кальварский, Сергей Белимов. Жаль только, что молодых авторов — нынешних и недавних студентов консерватории — там не увидишь (за исключением разве что Игоря Корнелюка, ставшего «борцом» на одном из «Рингов»).

В. Б. Вероятно, сознание некоторых наших композиторов тормозится тезисом о том, что у советской рок-музыки нет своих традиций. История ленинградского рок-движения доказывает, что эти традиции есть. Это — социальная направленность текстов, использование национальной интонации, стремление к оригинальной форме выражения...

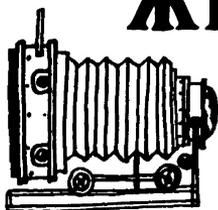
М. Г. А проблемы?

В. Б. Проблемы также существуют — что мы и пытались показать. Главными из них мне видятся следующие: необходимость консолидации сил Союза композиторов, концертных и самодеятельных организаций — не в борьбе с роком, а в движении ему навстречу. Далее. Усиление научной, музыковедческой базы в исследовании вопросов рок-искусства, введение специальных курсов (семинаров) в консерватории, училище, Институте культуры. Только все это в совокупности поможет преодолеть момент экстремизма, который наличествовал до сих пор — причем, с обеих сторон — в отношениях между представителями рок-искусства и «серьезными» музыкантами.

М. Г. Думается, еще одна значительная проблема кроется в прогнозировании путей рок-движения. Сейчас оно переживает нелегкое время: явственно заметны очертания близящегося кризиса. Сегодня в сложной, неоднозначной ситуации рок-искусство обязано самоопределиться. Ранее, как субкультура, оно могло существовать в тени культуры официальной. Теперь же, выйдя на свет, обнаружило многие и многие свои пятна.

В. Б. К грядущему кризису рок-движения должны быть готовы не только сами рокеры, но и концертные организации. Вся коммерческая деятельность ныне, по существу, связана с рок-музыкой. Сейчас следует предусмотреть — наряду с разумным культивированием рок-искусства — и создание новых форм молодежного досуга, дабы не оказаться в той плачевной ситуации, в которой пребывали все мы в пору мощного прилива рок-волны.

” ЖИВОПИСЬ С ЭТОГО ДНЯ УМЕРЛА...”



В 1839 году мировая общественность отмечает 150-летие одного из величайших открытий XIX века — изобретения фотографии. Явившись сама продуктом человеческого гения и научной интуиции, фотография скоро превратилась в надежного и незаменимого помощника человека в разных областях его деятельности и, проникнув почти во все сферы науки, журналистики и искусства, стала явлением поистине всеобъемлющим и неоднозначным. Попробуем взглянуть на ее первые шаги.

Само изобретение прочно связалось в нашем сознании с именами Луи Жака Дагерра и Николаса Генри Фокса Талбота. Исследователи шли разными путями, различными оказали судьбы их открытий. Способ Дагерра, удостоенного высшей награды Французской Республики — ордена «Командора почетного легиона», позволял создавать изумительные по своей эстетической ценности изображения, каждое из которых было уникально, но исключал возможность размножения снимков, что и явилось причиной его постепенного вытеснения из практики в 1860-е годы мокрым коллодионным процессом, основанным на позитивно-негативном принципе печати и дававшим при некоторой потере качества колоссальное преимущество тиражирования фотографий. Изобретению Талбота принадлежало будущее.

Рассматривая однажды дагерротипы, замечательный французский художник П. Делярош произнес крылатую фразу, по поводу которой на протяжении десятилетий не смолкали горячие споры. «Живопись с этого дня умерла», — сказал он. Это была безусловная гипербола. Время в полной мере доказало несостоятельность подобных опасений, но тем не менее традиционные музеи искусства вынуждены были потесниться и принять в свое окружение еще одну юную сестру, а музею, покровительствующей художникам, пришлось стремительно подняться на новую ступень постижения и отражения реальности, уступив некоторую часть своих прежних позиций.

Уроженка Франции и Англии, фотография молниеносно стала любимцей всего мира, проникнув с необычайной легкостью в другие европейские страны и за океан. И всюду она была окружена пристальным и действенным вниманием многочисленных почитателей и творцов.

Некоторое исключение составила разве что страна восходящего солнца, где сильные восточные традиции сдерживали интерес к новшеству.

Не остался в стороне от общего движения и Россия. Сразу по горячим следам, в 1839 году, благодаря стараниям одного из своих крупнейших специалистов академика И. Х. Гамеля, Российская Академия наук уже располагала подробными описаниями двух фотографических процессов — дагерротипии и способа Талбота (талботипии или кротипии), возможности которых даже при получении более слабых снимков, были оценены русскими специалистами по достоинству. Несмотря на отдельные успехи (например, снимки П. Трубецкого 1851 г.), способ Талбота не нашел тогда среди большинства голландских коллоидников. Ученые, предприниматели, любители-энтузиасты обращались преимущественно к опыту Дагерра, именно здесь считали возможным добиться успеха.

Фотографическим центром в России по вполне объективным причинам стала сама столица — Санкт-Петербург, причем в быт горожан фотография влилась моментально — в год изобретения, о чем не без удовольствия сообщали столичные газеты. А уже почти через десятилетие, как писали «Санкт-Петербургские ведомости», здесь насчитывалось 9 «дагерротипных портретистов». К 1896 г. в Петербурге работало 77 фотографических ателье, на Невском проспекте — 20 фотографических фирм.

В 40-е годы начал свою фотографическую деятельность и вскоре прославился как большой мастер двоюродный брат А. И. Герцена, юрист по образованию С. Л. Левицкий, симпатии которого, не в последнюю очередь по причине личного знакомства с Дагерром, безоговорочно принадлежали дагерротипному процессу. Ему удалось внести вклад в улучшение этого метода, и на выставке в Париже в 1851 г. за представленную там портретную галерею выдающихся людей России, сделанную на уровне подлинного искусства, он был удостоен золотой медали. Узнав в том же году об изобретении Арчером мокрого коллодионного процесса, он осваивает негативно-позитивный способ фотографии, а затем использует и бромосеребряные слои, проявив себя за более чем полувековую деятельность в фотографии не только замечательным



Семейство Буллы. Стоят (слева направо): Александр Карлович Булла, Карл Освальд Булла, Виктор Карлович Булла. 1913. Петербург

**Маринская пл., вид на Исаакиевский собор
Нач. 1900**



художником, но и изобретателем, усовершенствовавшим многие фотографические процессы.

Практически сразу откликнулся на новое изобретение и, всецело отдавшись фотографии, пополнил число отечественных фотомастеров профессиональный художник А. И. Деньер, в ателье которого, открывшемся в 1843 г., были сняты первые во времени портреты многих писателей, художников и артистов. В 1873 г. он был удостоен высшей награды на Международной выставке в Вене.

Путь Деньера в какой-то степени повторил также выпускник Академии художеств А. О. Карелин, явившийся пионером жанровой фотографии, единственный на Всемирной фотовыставке в Эдинбурге в 1880 г. удостоенный золотой медали. Его имя стоит в одном ряду с такими мастерами мировой фотографии, как шотландский художник Хилл, яркий и изобретательный экспериментатор человек-легенда Надар (Гаспар Феликс Турнашон), женщина-фотограф Джулия Камерон, уверенно доказавшими своими превосходными снимками непосредственную связь близких во многом видов искусств — живописи и фотографии. В природе последней также оказалась заложена возможность преодоления механического копирования действительности и перехода к ее художественному отображению. Не случайно первый (не только в России, но и в мировой практике) иллюстрированный журнал «Свет и светопись», основанный в 1858 г. художником Оже, пропагандировал фотографию как самостоятельное новое искусство.

Она и развивалась по законам искусства, завоеывая всё новые и новые рубежи. Большую роль в этом движении сыграли усилия энтузиастов (среди них — Д. И. Менделеев, В. И. Срезневский, С. Л. Левицкий и др.), благодаря которым в 1878 г. в Петербурге был учрежден V (фотографический) отдел Русского технического общества, уже длительное время интересовавшегося вопросами фотографии. С 1880 г. отдел начал издавать собственный периодический журнал «Фотограф» под редакцией В. И. Срезневского, а также отдельные сборники трудов. Важным событием в истории отечественной фотографии явился созданный также по инициативе отдела в 1882 г. Всероссийский фотографический съезд, приуроченный к Всероссийской промышленной выставке, и последовавшие затем 5 фотовыставок. Все это стимулировало возникновение местных фотографических обществ в ряде городов (Харькове, Одессе — 1891, в Риге, Варшаве — 1892 и т. д.), особую позицию среди которых заняло Русское фотографическое общество в Москве (1894—1930), организовавшее в 1902 г. первую Международную фотовыставку, состоявшуюся в России, и имевшее в эти годы уже всероссийское значение.

Не удивительно поэтому, что в такой живой атмосфере общественной заинтересованности в фотографии и ее дальнейшем развитии появилась целая плеяда талантливых самобытных мастеров-художников, творчески одаренных, спокойных и ищущих людей. В 90-е годы последователем и учеником А. О. Карелина в области художественной фотографии, автор замечатель-

ной «Волжской коллекции» М. П. Дмитриев, запечатлевший характерные пейзажи, исторические места и памятники, типы населения, обычаи и трудовые будни волжан, вывел фотографию на качественно иной уровень, раскрыв перед ней целое неосвоенное поле — репортажную съемку, вылившуюся в самостоятельное направление. Его достижения в этой области сопоставимы с фотографическими опытами американских мастеров А. Стиглица, основоположника публицистического фоторепортажа в США, и Э. Стейхена, автора обошедшей многие страны и города мира фотовыставки «Род человеческого», идеей которой явился развернутый показ жизни, быта, проблем человеческого сообщества.

В России следом за Дмитриевым шел С. А. Лобовиков, связанный с прогрессивной русской общественностью фотохудожник, близкий по идейной направленности своего творчества художникам-передвижникам. Ему удалось создать глубоко драматичные жанровые картины, сила которых сказывалась в их необычайной социальной остротности. Традиция реалистического искусства вела фотографов не только к новым темам, но и к поиску новых образительных решений, композиции и световых рисунков, получивших особое, характерное только для фотографии звучание.

Новых высот в создании художественного портрета достигли, ярче других блиставшие в этом жанре в начале XX века, мастера-фотографы М. С. Наппельбаум, Н. И. Свищов-Паола, М. А. Сахаров, А. И. Трапани. В эмоциональных впечатляющих произведениях фотоискусства П. Оцуна, Г. П. Гольдштейна, А. Ф. Дорна, Л. Я. Леонидова, А. И. Савельева, Я. В. Штейнберга и др. отразилось множество эпизодов периода первой русской революции 1905 г., ужасы вспыхнувшей в 1914 г. империалистической войны с Германией, бытовые и жанровые сцены тыловой жизни, драматические события 1917 года.

Особую страницу в истории российской фотографии оставили петербургские фотографы Карл Освальд Булла и его сыновья — Александр Карлович и Виктор Карлович, династии которых мы обязаны емкой и художественно выразительной фотодокументацией самых ярких событий дооктябрьской и послереволюционной России.

Попав в Петербург в 1867 г. 12-летним мальчиком, Карл Булла осваивал основы фотографического дела в магазине фотопринадлежностей фирмы «Дюнант». Смывленный и любознательный, он научился вскоре самостоятельно изготавливать сухие фотографические пластинки и открыл небольшую лабораторию, быстронискавшую ему широкую известность: через оптовую продажу «Лиман и Рикс» фотопластинки К. Буллы стали рассылаются в разные города России. В 20 лет он уже имел собственную фотографию на Садовой ул., д. 61 и занимался павильонной съемкой. Получив в 1886 г. разрешение «на право снятия фотографических видов столицы и ее окрестностей», он становится корреспондентом-иллюстратором многих русских и зарубежных газет и журналов, являясь официальным фотографом Императорской публичной библиотеки, Общества Красного Креста,

Группа петербургских фотографов на выездных съемках. Май. 1902. Красное село



**Набережная Невы перед Летним садом
1900-е годы**





Фотография Дмитрия Спиридоновича Здобнова
Невский пр., д. 10



Фотография К. К. Буллы. Невский пр., 54. 1908

Невский пр., угол Садовой ул. 1910



Павильон фотографа С. Л. Левицкого. Казанская ул., 3. Нач. 1900



Управления Санкт-Петербургского градоначальства и многих других обществ и учреждений. Скромный павильон на Садовой сменился двумя комнатами на Невском, где Булла размещался до 1896 г., а после присвоения ему звания фотографа Министерства императорского двора и вручения специального отличительного знака фотографа Петербурга — и просторными помещениями на Екатерининском канале, д. 66, где мастер имел возможность развернуться в полной мере.

Перед Буллой были открыты недоступные другим фотографам двери. Он располагал свидетельствами Главного морского штаба и Военного министерства, позволявшими ему съемки сухопутных и морских маневров, учений и смотров войск, спуска кораблей и пр. С лета 1904 г. он уже фотографировал императорскую семью и особ царствующего дома. В творчестве этого истинного патриарха отечественной фотожурналистики отразились не только материалы светской хроники: конгрессы, балы, парады, торжественные обеды и дипломатические приемы, виды имений и дворцов, — но и повседневные богослужения, рабочие будни, больницы, детские дома, приюты и т. д.

Творчество К. Буллы получило заслуженное признание. Как в России, так и за рубежом он был отмечен многими наградами, орденами и медалями. В преддверии бурных событий К. Булла в 1916 г. покидает Россию и остаток своей жизни проводит на острове Эзель.

Дело отца продолжили достойные преемники — сыновья Александр и Виктор, профессиональные фотографы и первоклассные мастера. Получив образование в Германии, старший стал помощником К. Буллы в павильонной съемке (с 1908 г. она осуществлялась в роскошном ателье на Невском пр., д. 54), выезжал с отцом на репортажи, печатал собственные работы. Расцвет творческой деятельности А. Буллы пришелся уже на послереволюционный период — 1922—1927 гг.

Первые самостоятельные работы Виктора Буллы были сделаны на полях сражений русско-японской войны, откуда он с П. Оцупом и другими фотокорреспондентами поставляли уникальный материал, повествующий о трагических военных событиях, резко повысив тиражи иллюстрированных журналов. Итог этого периода — около двух тысяч снимков постоянно находившегося в действующей армии сотрудника журнала «Летопись войны с Японией». После двухлетней стажировки в Париже и затем в Англии в 1908—1909 гг. В. К. Булла основал в Петербурге «Т-во Аполлон» для производства хроникальных и видовых фильмов, которые они снимали вместе с братом. Но остались работником кинематографии помешали события 1917 г., когда удобнее оказалась легкая портативная зеркала. До трагических дней 1937—38 гг. В. К. Булла оставался заведующим национализированной

в 1918 г. фотографии на Невском, 54. В ночь с 22 на 23 июня 1938 г. он был арестован. По воспоминаниям дочери фотографа В. В. Каменской, сотрудники НКВД в течение ночи уничтожали негативы, занимавшие в квартире громадный шкаф. На другой день были изъяты все оставшиеся фотоматериалы. Произведения искусства гибли, как люди.

Собранная семьей Буллы коллекция (сохранилась далеко не полная ее часть — около 100 тыс. негативов) составила основу Центрального государственного архива кинофотофонодокументов г. Ленинграда (ЦГАКФФД). До наших современников дошли прекрасные фотоснимки, не только отразившие различные стороны жизни петербуржцев и самой столицы, но и запечатлевшие замечательные городские и пригородные архитектурные ансамбли, составившие мировую славу Северной Пальмиры, многие из которых уже исчезли или значительно изменили свой облик. Благодаря появлению репортажной съемки оказались зафиксированными для потомков и важные исторические события, и будничные городские сценки с характерными типами горожан. Петербург — «город пышный, город бедный, дух неволи, стройный вид...» — предстает во всем своем многообразии: это и парадное великолепие дворцов и памятников центра столицы гигантской империи, и скромные строения городских кварталов и окраин, ужины в роскошных ресторанах и обеды «за копейку», грязные ночлежки с мрачными обитателями и выезды особ царской фамилии, богомольцы у святых храмов и многое-многое другое.

К сожалению, в нашей стране вплоть до настоящего времени публикации исторической фотографии не уделялось должного внимания. Не оценено в полной мере ее самостоятельное значение. Фотоснимки используются большей частью как вспомогательный иллюстративный материал. Между тем фотография является носителем самой разнообразной информации о своей эпохе и в силу этого становится первоклассным историческим источником. Никакие письменные свидетельства и документы не в силах заменить впечатление, создаваемое видовым рядом фотоснимков, передающим непосредственные реалии прошлого, особенно если они сделаны человеком с предельно обостренным видением мира. Тысячу раз был прав тот, кто первым воскликнул: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать!»

Поэтому в первых выпусках специальной рубрики журнала мы предлагаем вниманию читателей редкие, а иногда и уникальные фотоснимки из собрания ЦГАКФФД г. Ленинграда, запечатлевшие неповторимый облик Петербурга на рубеже XIX—XX веков, накануне величайших социальных перемен.

М. Ирошников, Л. Процай, Ю. Шелаев

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

«ПРЕДСТАВЛЕНИЯ»



Редакция журнала «Искусство Ленинграда» представляет на своих страницах младшего и одновременно старшего (по возрасту) брата — рукописный журнал «Представление», который с 1987 года выпускают студенты театроведческого факультета ЛГИТМиКА.

При том, что мы не всегда разделяем крайности оценок и точек зрения, а также по-студенчески запальчивую раскованность стиля авторов «Представления», — высказываемые ими мысли, свежесть взгляда, разнообразие жанров заслуживают, на наш взгляд, внимания более широкого, чем то, которое могут удовлетворить пять экземпляров. Тем более, что в ближайшем будущем мы рассчитываем привлечь авторов студенческого журнала в качестве авторов «Искусства Ленинграда».

Публикуемая подборка подготовлена членами редколлегии «Представления» студентами Леонидом Поповым, Ольгой Каракаручкиной, Дарьей Крижанской, Ириной Бойковой, Инной Маликовой, Надеждой Маркарян и их педагогом Мариной Юрьевной Дмитриевской. Более подробно они расскажут о себе сами в «Очень передовой статье».

ОЧЕНЬ ПЕРЕДОВАЯ СТАТЬЯ

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ или ИСТОРИЯ ОДНОГО «ПРЕДСТАВЛЕНИЯ»

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Леня	Ира
Даша	Марина Юрьевна
Надя	Начальство
Оля	

Сцена 1

Декабрь 1986 года. ЛГИТМиК. Всюду холод и следы разорения, социальной пассивности, профессиональной апатии и неясности целей. В пустом пространстве витает Идея. Постепенно пространство заполняется одинокими фигурами, слышны голоса:

— Пресса не отражает того, что происходит в театре!

— Даешь журнал! Обретаем профессиональные навыки!

— На мыло всю театральную прессу, когда есть мыло!

— Все спектакли — как один! Один спектакль — как все! Отразим в полном масштабе!

— В мировом масштабе!

— Журнал — это наше представление о мире! О театре! И, как спектакль, — журнал есть представление, и потому назвать его нужно «Представление»! Это наше представление о театральном журнале и представление читателю нас! Во вселенском охвате!

Фигуры растворяются в пустом пространстве. Слышен лирический голос свыше:

— Ах, представления, наши представления! Как далеко от них — до № 1 «Представления»! Всё оказалось куда сложнее: отсутствие у института денег даже на машинистку, недостаточное число авторов, трудности с организацией и бумагой...

Сцена 2

Июль 1987 г. Сияет солнце, отражаясь в звездах — на утреннем небе и на пиджаке И. О. Горбачева. В ленинградских театрах идут плохие спектакли. Заседает редколлегия журнала «Представление».

Н а ч а л ь с т в о (*заглядывает в дверь*). Самиздат, неформальное объединение, навлечение на институт органов. Нельзя.

В с е. Нельзя?..

М а р и н а Ю р ь е в н а. Говорят, нель-

зя, но вообще можно. Говорят, можно, но вообще нежелательно. Говорят, вообще нежелательно, но лучше не надо. Говорят, лучше не надо, но крайне желательно, хотя и нельзя. Короче — делаем номер третий!

Н а ч а л ь с т в о. Это просто безобразие, что ваш журнал не интересует наш институт, а наш институт не интересует ваш журнал! Нет, я хочу сказать, что это не наш журнал! И возможно не ваш институт!

Сцена 3

Осень 1988 года. Пустое пространство. По сцене ходят носороги, собаки и лягушки. Звучат песни в исполнении Западных славян. В ленинградских театрах идут плохие спектакли. Редколлегия журнала «Представление» пьет чай. Оля сидит за машинкой и всё время печатает одно и то же предложение. Иногда подходит Леня и расставляет в этом предложении знаки препинания — каждый раз разные. После этого он набирает номер телефона.

Л е н я. Марина Юрьевна, завтра в шесть утра в ДК Сантехпросвещения выступает театр Жестокости. (*Пауза.*) Понятно. Тогда послезавтра в три часа ночи в гардеробе БДТ — кооперативный театр из МДТ. (*Пауза.*) Понятно. Тогда — сегодня через полчаса в оркестровой яме Кировского театра — массовая акция «Мы из андеграунда». (*Большая пауза.*) Тогда до свидания.

Ира что-то долго ищет на сцене, не находит.

И р а. Оля, ты не видела тут листочек из двести пятьдесят шестого варианта моей рецензии на непоставленный спектакль Додина?

О л я. Ира, мы уже опубликовали его, и номер Леня увез: один — в Москву, другой — в Ереван, третий — в Тбилиси.

И р а. Как интересно! Пойду почитаю! Входит *Марина Юрьевна*, обремененная склерозом и многочисленными обязанностями.

М а р и н а Ю р ь е в н а. Что-то я хотела сказать... Да, тут в СТД будет выступать группа — у них обрезаны уши и носы, говорят, это очень интересно. Еще организовали студию Стрельчик и Басилашвили, Г. Егоров возглавил Художественный театр, а студент Алексеев, которому я поставила двойку по истории театра, организовал «Общество любителей искусства и литературы». Всё надо смотреть. Обо всем писать. (*Падает и не встает.*)

И р а. Надо жить, надо работать... Мы еще увидим небо в алмазах...

Н а д я. Если бы знать, если бы знать...

Д а ш а. Кому — пролог, а кому — эпилог...

О ля. Я как чувствовала. Сегодня мне всю ночь снились две огромные...

Леня (*вводит студию телевидения в полный состав*). Вы видите, работа над журналом «Представление» — в полном разгаре, более того — создается альтернативная печать на стенах института и города. На какой забор ни посмотришь — везде многочисленные читатели высказываются о нашем журнале. Питер Брук, прочтя пару номеров, застрелился!

(*Немая сцена.*)

Новогоднее солнце закатывается. Над сценой повисает двенадцатая ночь. В пустом пространстве носится заводной апельсин, все играют в короля и в фанты. Ветер приносит с Олимпа пепел, пепел засыпает собою всё, кроме шести номеров журнала «Представление».

К о н е ц

ПЕРЕЖИВАНИЯ

ПЕРЕПИСКА О «СТАРИКЕ»

Некоторое время назад член редколлегии журнала И. Бойкова получила письмо. Редакции «Представления» показалось целесообразным опубликовать его вместе с ответом Иры. В дальнейшем мы готовы продолжить переписку о «Старике». Ждем писем!

Д о р о г а я И.!

Когда я был в Ленинграде, нам не удалось с тобой встретиться и поговорить. Поэтому пишу. У меня есть к тебе — будущему театроведу — несколько вопросов, на которые я, непрофессионал, едва ли могу дать верный и аргументированный ответ. Дело в том, что в этот приезд мне удалось проникнуть в МДТ и посмотреть там «Старика», поставленного Додиным с его студентами. Может быть, вопросы и не родились бы, но ведь в прошлые приезды я видел почти весь репертуар МДТ, видел и прежние учебные спектакли на курсах Кацмана и Додина. Поэтому «Старика» невольно ставлю в контекст и делюсь с тобой соображениями.

Мне показалось, что сцена профессионального театра объясняет к профессионализму, а «Старик» (при профессиональной режиссуре, оформлении, музыке и прочем антураже) сыгран все-таки непрофессионалами. Учебный театр прощает многое, профессиональная сцена — нет.

Мне показалось, что спектакль сработан на прежних и хорошо известных уме-

ниях Додина. Уже ведь были в прежних спектаклях и духовой оркестр, и песни, и резкие, мощные, концентрированные эмоциональные рывки. Но здесь все это действует почему-то много слабее. Может быть, я неправ, но мне показалось, что спектакль сделан на навыках, но не выраетен органично, как единственное и неповторимое произведение. Прием выходит вперед, причем прием тоже, по-моему, непродуманный. В начале спектакля девушки выносят донцам белые рубахи — одежды покойников, и это сильный художественный образ. Но потом много раз герои, умирая, снимают с себя шинели и в белых рубахах уходят на тот свет — и это уже штамп, много лет использовавшийся в самых разных спектаклях, это я видел уже и в самодеятельности 60-х годов, и у Малыщицкого, и... Но, может быть, я неправ, и ты возразишь мне. Скажи еще, что ты думаешь об оформлении. Мне показалось, что падающие деревья Кочергина могли быть использованы более точно. «Лес рубят — щепки летят», смерть каждого человека — смерть дерева, лес обгорелых жизней... Что еще? Но тема смерти не «завязана» на деревья последовательно. Я уже приготовился вначале к ясности приема, но потом деревья задвигались безо всякой логики, только образовывавая пространственную композицию — и все. А как показало тебе?

Еще мне не хватило столкновения двух слоев, которые конфликтно сшибаются у Трифонова: «битва за Дон» и «битва за дом».

Но главное, чем я хотел бы с тобой поделиться, — это впечатления от актеров. Понимаешь, когда выходили на сцену студенческие «братья и сестры» — они не прятались за объемный образ, шли от себя — и вдруг на самом деле становились героями Абрамова. Здесь же, в «Старике», нас призывают смотреть объективное повествование, эпос, но у ребят не хватает жизненного, социального, профессионального опыта. Им даны клочки, монологи, сценки — и мало кого запоминаешь. Остаются в сознании исполнители ролей Летунова, Аси и Мигулина. А ведь когда выходили играть свои спектакли предыдущие курсы — «братьев и сестер», «звезд» — то было видно каждого. Становилось понятно (вне зависимости от общего результата), какие это будут актеры. В «Старике», мне кажется, об актерах думали меньше.

Прости за сбивчивость моих впечатлений. Я не могу сказать, что спектакль мне не понравился, но восторга от увиденного

я тоже не испытывал, как это бывало прежде и в МДТ, и в Учебном театре. Напиши, переубеди меня. Жду твоего ответа.

15.V.88.

Твой Н.

Дорогой Н!

Решила сразу сесть за письмо, потому что вопросы, которые ты задаешь, меня не меньше волнуют.

Выбор трифонового «Старика» сегодня, наверное, не случаен для профессионального театра. Но с учебным спектаклем сложнее. Одна из главных его задач — развитие актерских индивидуальностей — при постановке романа Трифонова трудно-выполнима: в вихре событий непросто разглядеть лица и судьбы. Поставив «Старика» на сцене МДТ, режиссер тем самым отказался и от задач учебного спектакля. Но проблема профессионализма встала здесь гораздо острее.

Роман Трифонова на сцене требует от актеров особого способа существования, порой самоограничения. Людями и событиями движет мысль главного героя — воспоминания всплывают, наслаиваясь одно на другое. На сцене иногда может оказаться излишней даже психологическая «проживаемость» ситуаций. Чуть больший, чем нужно, акцент на болезни в голосе Гали (И. Тычинина) — «А отчего погибаю я?» (помнишь, в ответ на рассуждения Летунова: «Люди погибают не от пули, не от болезни или несчастного случая, а потому, что сталкиваются величайшие силы и летит искрами смерть») — способен заслонить сам вопрос, для Трифонова важнейший.

В эпизодах яростных, непримиримых споров есть опасность сорваться на «горло», на общий крик, в котором тонет сам спор, — и это не раз происходит в спектакле. Чувство меры ведь тоже рождается не сразу.

И уж тем более мешает спектаклю внешняя характеристика, к которой иногда прибегают актеры. Старушечий полубред Аси — Ю. Моревой в финале (вся роль до этого сыграна на одном дыхании, это одна из лучших в спектакле актерских работ). Вдруг заметная сутулость и шаркающая походка Летунова — С. Курышева. К характерности прибегают, когда не хватает дыхания, теряется сосредоточенность на главном. (Или когда актерам непонятно, что играть. Это касается современных сцен в спектакле, — но в них, пожалуй, неопределенна и позиция режиссера).

Плохо у ребят с речью — будь то ка-

зачий говор или иностранный акцент. Слишком много усилий тратится на произношение — а это должно быть преодоленным барьером, чтобы донести все остальное. После «Братьев и сестер» с их свободной языковой стихией — произношение в «Старике» режет слух, заслоняя порой что-то важное.

И все же в спектакле есть актерские удачи, если не открытия, то обещания на будущее.

Самая непростая роль у С. Курышева. Его Летунов — одновременно внутри событий, сталкивающихся, разводящих, уничтожающих людей — и вне их. В его взгляде — от растерянного до все более сосредоточенного по мере приближения к себе сегодняшнему — движение мысли от настоящего к прошлому и обратно. Там, в прошлом, взгляд его порой лихорадочно торопится за событиями (не успевая остановиться и боясь осознать). Но и сейчас, в настоящем, что-то мешает пониманию — может быть, все тот же неосознанный страх, — и мысль перескакивает с одного на другое, не в силах обрести истину.

Всё это Курышев играет, предельно ограничив выразительные средства роли. Не всегда он достигает правды физического состояния — и тогда акцентируется сутулость и старческая походка. Способность ровно провести роль, удержать от начала до конца сосредоточенность на главном должны придти по мере овладения профессией.

Последнее относится и к В. Тереле. Нужен масштаб личности Мигулина, чтобы трагедия его звучала в полную силу — актер для этого еще очень молод. Но ему предстоит, я думаю, вырасти в этой роли. Уже и сейчас В. Тереле многое удается. Помнишь, как Мигулин в тюрьме перед расстрелом поет песню про жульмана и начальника? Воровской фольклор в исполнении В. Терели близок к трагическому звучанию. (Хотя совсем рядом и граница, которую нельзя здесь актеру переступать — мелодраматизм). В какой-то момент меня задело еще и другое: спокойно-отрешенное раздумье появилось в песне Мигулина. И тогда за его судьбой встали судьбы многих. Судьба народа, который из века в век просит у своих начальников воли, а те не дают, и в неволе умирают поколение за поколением. Но вот, кажется, отвоевали свободу, — а она — не знавших ее от века — опьянила, и нашлись новые начальники, и снова миллионам умирать в тюрьмах.

Не о себе он спел и в другом эпизоде:

«Это есть наш последний...», — и сорвался голос. «Наш последний» — всех тех, кого уничтожила кипящая лава, извергнутая революцией...

А еще запомнился — среди всех остальных — Шигонцев. (А. Зыблев). В прошлом году, когда ребята показывали этюды к будущему спектаклю, в его Шигонцеве было что-то обезьяноподобное, грубоживотное. Сейчас ушла внешняя характерность — осталась сущность. Какой-то полудетский — российский — восторг, наивное и страшное недомыслие (здесь такое творится, а он — с упоением — об Австралии, откуда только что вернулся и где тоже коммуны устраивал). И — тюремная песня, и — звериная жажда властвовать, мстить врагам («...наша восьмая камера у российского штурвала. Так и быть должно!»). И полетят головы...

...«Россия — счастливая страна. Величайшая революция произошла практически бескровно...», — женский голос в глубине сцены, свечи в полумраке, тихая музыка... Уже через миг все перевернется, исчезнет, — кровавый вихрь промчится, сметая все на своем пути. Миллионы унесенных жизней. «Россия — счастливая страна»...

Вся боль, страсть отдана в спектакле прошлому, и это прошлое выходит за пределы воспоминаний, обретая значение самостоятельной реальности. Может быть, отсюда и невыстроенность, утрата «чистоты приема» в том, как падают деревья. Или мы должны пережить смерть каждого героя только один раз — и рухнет дерево, и человек в белой рубахе уйдет в глубине сцены, в «ряд смертников». Или деревья будут падать и вставать, подчиняясь какому-то иному закону движения, и будут уходить и вновь возвращаться люди, вызываемые каждый раз заново воспоминанием главного героя. Спектакль останавливается где-то между тем и другим. Но прежде всего невыстроенность — результат неопределенности конфликта.

Ты пишешь о столкновении двух планов в романе. Знаю твою склонность к афоризмам, но на этот раз они напоминают расхожие штампы сознания: в «битве за Дон» читается некое героическое прошлое, в «битве за дом» — современность с ее падением нравов. В романе же все гораздо сложнее — наверное, ты это понимаешь, но тогда и афоризмы не нужны. Понятно, что речь идет о взаимоотношениях истории и современности, «вчера» и «сегодня». Для Трифонова — современность — 70-е (роман написан в 1978-м). В спектакле же «сегодня» неопределенно,

приблизительно. Общая нервность, жизнь, уходящая в дрязги, в быт — всё это лишь обозначено. Из-за этой приблизительности не определился в спектакле и конфликт «сегодня» и «вчера».

Трифонов обнаруживает разрыв прошлого и современности. Он исследует связи самого глобального, философского характера: с точки зрения жизни и смерти, природы человека и человеческого поступка — в годы ли исторических бурь или эпох «общественного спокойствия». Сегодня, в 1988-м, глядя в 20-е, 30-е, 70-е, мы восстанавливаем, наконец, и другие, причинно-следственные связи. Поэтому в спектакле, поставленном через десять лет после написания романа, так или иначе должны переосмыслиться проблема взаимоотношения истории и современности. Было два возможных пути: отнестись к семидесятым как к истории или «приблизить» современные сцены романа к нашим дням. Но в любом случае сегодняшняя позиция должна присутствовать в спектакле. По отношению к двадцатым, тридцатым это получилось, по отношению к семидесятым — нет.

До встречи.
20.V.1988

И. Б.

Л И Ц А

Наш журнал иногда упрекают в том, что мы проходим мимо выдающихся событий театрального искусства, что наша традиционная рубрика Переживания не отражает истинных переживаний общества. Нам на помощь пришли ведущие столичные критики. А. Свободина и Н. Крымова рецензируют на страницах «Представления» такие выдающиеся явления, как спектакль БДТ «На дне» и ТЮЗа «Ундина».

Многоликую школу московской критики представляют ленинградские авторы. За суровыми лицами маститых театроведов скрываются добротанты, по мере сил освоившие манеру письма и стиль мышления корифеев отечественной печати.

Со страниц «Представления» говорят:
от лица

А. Свободина — А. Смирнов
Н. Крымовой — Из. За-ворот

А. Смирнов

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СПЕКТАКЛЕ БДТ

«НА ДНЕ»

ДЛЯ ГАЗЕТЫ «МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ»

К 70-летию Великого Октября известный советский режиссер Г. А. Товстоногов поставил на сцене Ленинградского Большого дра-

матического театра им. М. Горького спектакль по пьесе М. Горького «На дне». Как известно, эта пьеса написана в 1902 году, что дало повод некоторым критикам упрекать Георгия Александровича в том, что он отстал от времени, не откликается на перемены в нашем обществе и даже — в недостаточной смелости, дискуссионности и современности репертуара.

Спрошу сразу: зачем Товстоногову дискуссионность? Это признанный всеми народный мастер, идущий от шедевра к шедеву в сопровождении яркой когорты признанных народных артистов (настолько признанных, что один из них возглавляет СТД СССР, а другой — ленинградское отделение СТД РСФСР — нового подлинно революционного и подлинно творческого союза — замечу я в скобках для иностранных читателей газеты). Дискуссионность в таких условиях может быть на руку только завистника таланта, иными словами — врагам перестройки и гласности.

С современностью репертуара вопрос обстоит сложнее. Но попробуем взглядеться в «На дне» без привычно-школьных шор и стереотипов. Что такое этот спектакль, как не яркий творческий анализ нашего общества через 70 лет после его возникновения? Анализ, заключенный в причудливой одежде пьесы великого пролетарского писателя.

И действительно, кто такой Михаил Костылев, как не современный алчный спекулянт жилплощадью? Народный артист СССР К. Ю. Лавров с трудом отбрасывает в этой роли все свое обаяние советского положительного социального героя. Он ярко и злобно воплощает этот тип, страшщийся всего нового, ведь перестройка несет костылевым крах: к 2000-му году будет решена жилищная проблема. Поэтому его смерть неизбежна и символична.

Кто такой Актер, чей организм отравлен алкоголем, как не жертва периода застоя — времен, предшествовавших принятию исторического Указа? Народный артист СССР В. И. Стрельчик с грустью играет здесь распад личности человека, отказывающегося от «золотого сна» алкоголизма, навеянного на нас безумцами, но не находящего дорогу в лечебное заведение (здесь возникает еще один актуальный мотив — недостатки в работе наших наркологических служб: нигде не может найти Актер адреса спец. мед. больницы и кончает с собой от отчаяния).

Барон — типичный опустившийся бюрократ-чиновник, уволенный по сокращению штатов. Когда-то к его услугам было все: черные «Волги», большие кабинеты, закрытые распределители. Теперь он не у дел.

Болезненно воспринимает Барон (в исполнении народного артиста СССР, О. В. Баси-лашвили) слова Сатина, которые можно понимать так: «В черной «Волге» прошлого далеко не уедешь!»

Видимо, Барон уволен без выходного пособия, ибо вынужден добывать хлеб насущный, помогая активно занимающейся индивидуальной трудовой деятельностью Квашне. Это единственный трудовой элемент в спектакле и, видимо, не случайно именно Квашне вместе с милиционером Медведевым достается дом после ареста жены Костылева — Василисы, связавшейся с уголовником (это закономерный путь для спекулянтов).

Спектакль полифоничен: даже во второстепенных персонажах читаются те или иные социальные мотивы (например, присутствие татарина среди русских символизирует здесь проблему крымских татар, народная артистка СССР А. Б. Фрейдлих вдохновенно играет проститутку Настю — представительницу недавно открытого социального слоя и т. п.).

Но обратимся к главным героям. Сатин. Кто он? Видимо, опустившийся интеллект, может, не нашедший работы кандидат искусствоведения. В настоящее время — наркоман, временами он дьявольски возбужден, слишком энергичен для дна.

Много темперамента вкладывает артист В. Ивченко в свои монологи. Да! У нас даже на дне Человек звучит гордо!

Самый интересный персонаж — Лука. Можно предположить, что это корреспондент «Литературной газеты», собирающий материал для очерка «На самом дне» или психолог-практик, смело изучающий людей дна, оказывающий им практическую помощь своим целительным словом. Народный артист СССР Е. А. Лебедев неповторим и патриархален в этой роли и в то же время он явно демонстрирует нам чужеродность, приклеенность своей окладистой огромной бороды. Интересный пример отстранения в этом остропсихологическом спектакле.

В заключение этих кратких строк хочу напомнить читателям, что спектакль, вернее, его генеральную репетицию, посетил Генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Сергеевич Горбачев, одобдивший спектакль, отметивший первоклассную работу постановщика и артистов.

Какая еще похвала может быть выше для истинно партийных художников, какими несомненно являются Г. А. Товстоногов и его народные артисты?!

В своем ответном слове Георгий Александрович заверил руководство партии, что

он и его театр будут смело идти дальше, дальше, дальше по пути талантливого отражения сложных процессов, происходящих в нашем перестраивающемся обществе.

Из. За-ворот

Не обознаться бы...

(НАБРОСКИ К БУДУЩЕЙ РЕЦЕНЗИИ)

Сказала X, что еду в Ленинград смотреть «Ундину».

И услышала:

— Вы стали писать о балете? Редкое сегодня совмещение компетентности и юмора. Все остальные вспоминали Жуковского. Не помню, чтобы в нашем поколении была такая тяга к поверхностным ассоциациям.

В ТЮЗе — как положено — полукруглый зал. Ряды разбегаются, как круги по воде. (Не забыть потом вычеркнуть это сравнение).

За окнами остался прозрачный (конец мая) вечер, а здесь было дымно и сумрачно. «Дыма без огня не бывает», — сказал бы об этом А. Д. Попов.

Но вот музыка заглушила кашель и разговоры. Сцена наполнилась светом. Я, к своему удивлению, — не профессиональным беглым осмотром и полупрезрительным отождествлением, а непосредственно очутилась в загадочном мире, ощутила тревогу. Стала ждать пробуждения неведомой силы...

Когда я так входила в спектакль? В довоенном детстве — в «Синюю птицу». Несвежесть костюмов, непреодолимое увядание перестоявшихся ролей — это я разглядела позже, на студенческой практике.

Б. в перерыве: — Это по вашей части — «сделайте нам красиво». Да еще и сладко. Пошло сплошное.

Не хочется с ним спорить. Первый акт рассыпан. Все делают свое дело, ни на кого не обращая внимания. Художник — свое, режиссер — свое. Актеры — каждый свое, да и то не вполне добросовестно. Вялый бытовой говорок рыбака и рыбачки — разрушение ожидания таинственного.

В романтическом, философском спектакле — интонации как в... нет, не надо сравнений. Но что бы им сказал Немирович!! Уйти неудобно.

Второе действие. Актеры втянулись. Ханс — он и в программке Иванов — живой, из плоти и крови. Есть «обаяние». То самое — К. С., П. А. М. ... стоп, не отвлекаться.

Да, «экология культуры» необходима. Как научить этих девчонок играть не самих себя, а Русалок, Принцесс, тургеневских девушек?

Что-то все-таки в спектакле есть. Сцена очной ставки сделана крепко. И почему-то верится, что они «дотянут».

И почему-то не хочется писать.

НОСТАЛЬГИЯ

Леонид Попов

РЕПЕТИЦИЯ

драма

Репетиция... это болезненный процесс...

Лев Додин

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Додин Лев Абрамович.

БЕЗДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

актеры театра, второй режиссер, помощник главного режиссера, заведующий лит. частью, заведующий труппой, монтировщики, радисты, практиканты, дети, собаки, и чего еще только нет в Малом драматическом театре!

Сцена представляет собой декорацию спектакля «Братья и сестры» (сценография Э. Кочергина). Слева на авансцене сидят артисты театра *Семак* и *Власов*. Справа — помреж *Ольга* раздает повестки на творческую встречу с тружениками села.

Власов (Семаку). Пошли, пошли, сейчас мы их шуганем! Да ты чо? Никак, все наших девок боишься?

Ольга (выкрикивает). Иванов! Фоменко!

Иванов. Ты еще когда наш род невзлюбила!

Власов (Семаку). Ладно, не притворяйся! Я-то знаю, что ты тоже жук хороший! Семак. Что ты знаешь? Что?!

Ольга (выкрикивает). Самочка!

Голос. Не самочка, а Самочко! Никуда я не поеду!

Власов. А вот то и знаю... (*шепчет что-то Семаку на ухо.*)

Семак. Завсегда у тебя нохабень какая-нибудь...

Ольга. Семак!

Семак. Что вам всем надо?! Был Семак! Да вышел весь! *(Выходит.)*

Власов *(поясняя)*. Из себя весь вышел. А, между прочим, на меня тоже можешь рассчитывать...

Ольга. Что на тебя рассчитывать, шут гороховый... Вот вернется Лев Абрамыч — он вам всем покажет... Баркан!

Баркан. Старая я уже! Не поеду!

Фоменко. Ой, бабы! Смотрите! Никак кто из начальства едет?

Баркан. Да не начальство это... Вроде главный режиссер наш из Болгарии приехал...

Кузьмина. Его, его! Льва Абрамыча шапка!

Акимова *(вбегает)*. Татьяна Борисовна! Татьяна Борисовна! Я ж вас по всему театру ищу! Идите скорее! Там к вам гости приехали!

Шестакова. Какие гости?..

Акимова. Вот не скажу! Догадитесь! Дорогие...

Шестакова. Лев Абрамы-ыч!..

Входит Додин.

Лев Абрамы-ыч!.. *(Кидается ему на шею.)*

Додин *(отстраняя Шестакову)*. Что это такое? Откуда это?

Ольга. Это... Лев Абрамыч... Это сценография Кочергина... Вот.

Додин. Ужасный театр! Я, не раздеваясь, прямо из Болгарии, а у вас... Ужасный театр!

Неожиданно звучит марш.

Стоп! Стоп! Что еще такое! Ужасный театр! Все не вовремя, все кое-как! Вы там радисты или где?

Радисты. Мы здесь радисты, Лев Абрамыч!

Додин. Я не вижу, что вы там радисты! Вы там садисты, ясно?!

Радисты. Ясно, Лев Абрамыч!

Додин усаживается.

Додин. Роман все читали?

Нестройные голоса. Прочли, чего ж... Хорошая книжка...

Додин. Всем понятно, для чего мы делаем это?

Голоса. Ну дак уж... чего ж... Эвона... того самого, стало быть...

Додин. Правильно. Все, что мы делаем — отражение того, что я думаю. Надеюсь, понятно?

По сцене пробегают живые дети.

Стоп! Стоп! Что это? Откуда это?!

Бехтерев. Это дети, Лев Абрамыч... *(Заслоняет собой детей.)*

Додин. Я вижу, что не собаки. Я спрашиваю — откуда?!

Бехтерев. Это из «Дома», Лев Абрамыч...

Додин. Ужасный театр! Роман! Роман где?

Входит Роман.

Роман. Звали, Лев Абрамыч?

Додин. Я спрашиваю, роман где?!

Роман. Какой еще роман?

Додин. «Братья и сестры», какой! Или мы что-то другое ставим?!

Роман. Мы ставим «Две зимы и три лета», Лев Абрамыч...

Пауза.

Додин. Я вас звал? Нет?! Вот и идите отсюда!

Роман уходит.

Ужасный театр! Все! Меньше слов! Поехали!

Гаснет свет. Пауза

Музыка! Где музыка?! Радисты! Уснули вы там, что ли?!

Радисты. Мы не спим, Лев Абрамыч, мы вас слушаем!

Додин. Что вы слушаете, что?! Вы вообще кто у нас в театре?!

Радисты. Мы садисты, Лев Абрамыч, как вы сказали...

Додин. Мне не нужны садисты, радисты, статисты или кто вы там еще. Мне нужны сотворцы. Понятно?!

Радисты. Понятно, Лев Абрамыч!

Звучит гудок.

Додин. Стоп! Стоп!!! Что это? Откуда это?!

Радисты. Это, Лев Абрамыч... гудочек... из паровоза... тут Игорь насвистел... мы наложили...

Додин. Если завтра не будет нормального гудка, я вас самих гудеть заставлю!!! Вы радисты или кто?!

Радисты. Мы сотворцы, Лев Абрамыч!!!

По сцене пробегают живые собаки.

Додин. Стоп! Стоп!!! Что это? Откуда это?!

Бехтерев. Это, Лев Абрамыч, из «Муму» это... *(Заслоняет собой собак.)*

Додин. Ужасный, ужасный театр!.. Роман где?

Бехтерев. Вот, Лев Абрамыч... *(Протягивает книгу.)*

Додин. Что это? Откуда это? Стоп! Стоп!

Бехтерев. Это, Лев Абрамыч, из биб-

лиотеки... «Братья и сестры», Лев Абрамыч... то есть Федор Абрамыч... то есть...

Д о д и н. Вижу, что не Достоевский! За чем мне это? Я читал! Роман где, я спрашиваю?! Позовите Романа! Всех мужиков — на сцену!

Пауза. Мужики выстраиваются на авансцене.

Я сказал — всех!!!

М у ж и к и. Мы все здесь...

Д о д и н. Как то есть все?!

М у ж и к и. Все, больше нету...

Д о д и н. Так, пожалуйста, монтировщики, радисты, все — на сцену. Кто у нас есть еще? Ужасный театр! Лашкова позовите!

Входит Р о м а н.

Р о м а н. Звали, Лев Абрамыч?

Д о д и н. Я Лашкова звал, а не вас! Неужели невнятно сказал?! Лашкова! Ужасный театр!

Р о м а н уходит.

Все собрались? Теперь слушайте меня, если сами не понимаете! Я был в Болгарии! Я работал со Смоктуновским! Я работал с Бурковым! Я работал во МХАТе! И никто из них не позволял себе! Почему я не вижу перед собой романа? Принесите роман! Позовите Гетмана, пусть принесет роман!

Входит Л а ш к о в.

Л а ш к о в. Звали, Лев Абрамыч?

Д о д и н. Я Гетмана, кажется звал!!! Ужасный театр!

Л а ш к о в уходит.

Мне что, просить мужиков в соседнем театре? Я могу! В порядке бреда. Но у меня, между прочим, есть потребность выразиться! А у вас есть такая потребность? Что вы хотите, Игорь?

И в а н о в. У меня возникла потребность выразиться.

Д о д и н. Нашли время! Сейчас не до этого! Меня слушайте! Меня просто переполняет жалость от одного вашего вида! Вы мужчины? Вы не мужчины. Спросите у наших женщин — они вам скажут то же самое. Их тоже переполняет жалость. Об этом наш спектакль. Нас должна объединить любовь. Вы понимаете, о чем я говорю? Кто может изобразить любовь?

В л а с о в. Я могу (*Изображает.*)

Д о д и н. Как вы прямолинейно все понимаете! Я говорю о любви содержательной! Вам показать? Я могу. В порядке бреда. Что с вами, Саша? Вам плохо?

З а в ь я л о в. Меня... переполняет жалость. (*Убегает.*)

Д о д и н. Пока я к вам испытываю дове-

рие. Это высокое чувство. Не надо его испытывать. Вы очень плохо работаете. Сейчас мы прогоним сцену работы. У кого-нибудь есть деловые предложения?

В л а с о в. Давайте ее совсем прогоним.

И в а н о в р жет.

Д о д и н. Как грубо и прямолинейно вы все понимаете! Ужасный театр! Репетируем сцену работы! Быстро! Все работают!

Р а д и с т ы. Нам остаться здесь?

Д о д и н. Вы не хотите работать? Тогда мы с вами можем расстаться совсем.

Б е х т е р е в. Лев Абрамыч, в порядке бреда: работают не все. Некоторые во время сцены отдыхают, а?

Д о д и н. Кто намерен отдыхать, а не работать — может на сцену вообще не выходить! Всем это понятно? Ужасный театр!

Все усиленно работают.

Работа — это сквозное. Я должен видеть это сквозное. Сквозная сцена! Еще сквознее! Еще!

В л а с о в. Ужасный сквозняк!

И в а н о в р жет.

Д о д и н. Вот, Сережа, можете, когда захотите! Прекрасно! Так и назовем сцену! В порядке бреда. Работа у вас должна родиться! Вы должны забеременеть этой работой! Вы можете забеременеть? Я могу.

На сцену выходит Ф о м е н к о.

Стоп! Стон!!! Кто это?! Откуда это?!

Б е х т е р е в. Это Наташа Фоменко, она у нас в театре играет...

Д о д и н. Я вижу, что это Фоменко, а не Скляр. Я спрашиваю — откуда это?

Ф о м е н к о. Мне вот платице на «Закон вечности» сшили... Хорошее? Подойдет?

Д о д и н. Уберите это! Немедленно уберите! Что еще такое! Ужасный театр!

Ф о м е н к о уходит.

И позовите на сцену баб!

Входит Г е т м а н.

Г е т м а н. Звали, Лев Абрамыч?

Д о д и н. Вы баба?

Г е т м а н. Наверное, нет.

Д о д и п. Тогда не звал.

Г е т м а н уходит.

Наш хлеб — это хулиганство. Всем понятно? Кто понимает в хулиганстве? Меня интересует не сам хулиган, а то, чем он живет. Кто изобразит мне внутреннюю жизнь хулигана? В порядке бреда?

В л а с о в. Я могу. (*Изображает.*)

Визг появляющихся на сцене баб.

Д о д и н. Как это грубо и прямолинейно! 109

Бабы собрались? Очень хорошо. Попробуем спеть. В порядке бреда: три-четыре.

Бабы поют.

Стоп! Стоп! Что это! Ужасный театр! Вы для кого поете? Для зрителя? Так он к Темирканову пойдет — там лучше споют! Вы должны петь для себя. Всем понятно? Песня должна родиться. Об этом наш спектакль. Вы должны забеременеть песней! Вам показать? Я могу. Кто может показать? Кто уже забеременел?

А к и м о в а. Я уже давно, Лев Абрамыч...

Д о д и н. Ну как вы прямолинейно все понимаете! Ужасный театр! И почему нет музыки? Где радисты, почему нет музыки?!

Р а д и с т ы (в глубине сцены). Мы лес валим, Лев Абрамыч, как вы сказали...

Д о д и н. Я вас когда-нибудь убью, и мне ничего не будет! Вы где должны быть? Вы радисты или где? Дайте-ка мне самое большое бревно!

Р а д и с т ы убегают.

Забеременел наконец кто-нибудь или нет! Сколькo можно ждать! Семак!

С е м а к. Я!

Д о д и н. Демонстрируйте, как вы забеременели!

С е м а к. Сейчас!

В л а с о в. Он уже на восьмом месяце.

И в а н о в ржет.

Д о д и н. Ужасный, ужасный театр! Беременеть вы, Петя, не умеете. Хотя бы покраснели! Краснеть вы умеете?

С е м а к. Сейчас!!! (Краснеет.)

Д о д и н. Энергичнее, Петя, энергичнее! Плохо! Вам показать? Я могу! (Краснеет.) Всем понятно?!

С е м а к. Лев Абрамыч, там темно, ваше-го лица не видно...

Д о д и н. Петя! Не врите! Признайтесь честно: у вас нет силы духа посмотреть мне в лицо! У кого-нибудь есть дух?!

В л а с о в. Духи есть. У баб.

И в а н о в ржет.

Д о д и н. До чего же прямолинейно вы все понимаете! Просто ужасно! Что вы ржете? Где ваше самочувствие? Где ваши ходы?! Вы же все потеряли! Всем искать ходы! Немедленно!

Все лезут под столы и ищут ходы.

Вы все-таки понимаете все не в меру прямолинейно. Ужасно! Ужасно!!!

С е м а к (из-под стола). Что? Вылезать?

Д о д и н. Нет, отчего же... Продолжайте, продолжайте... А вы что стоите?!

М о н т и р о в щ и к и. А мы монтировщи-

к и. Можно подумать — они монтировщики! Немедленно под стол!

Монтировщики лезут под стол.

Как вы находитесь под столом! Ужасно! Вы же все по одной линии — что вы, что столы! Ломайте линии! Немедленно ломайте линии! Монтировщики! Бросьте ваши биурюльки — ломайте линии!

Монтировщики оставляют управление и ломают линии. Рушатся щиты, колонны, падают бревна.

М о н т и р о в щ и к и (из-под столов и бревен). Лев Абрамыч, там что-то упало?

Д о д и н. Так рушатся нравственные устои... Об этом наш спектакль.

По бревнам бегут живые практиканты.

Стоп! Стоп!!! Что это? Откуда это?!

Б е х т е р е в (из-под бревен). Это с практики, Лев Абрамыч...

Из будки радистов звучит гудок.

Д о д и н. Стоп! Стоп!!! Что еще такое?! Ужасно! Какой-то ужасный театр! Нет других слов! Какой-то театр! Ужасно!!! Что это за театр?! Кто мне объяснит — куда я попал?!!

С е м а к (из-под бревен). Это Малый драматический, Лев Абрамыч...

Д о д и н. Оно и видно, что не Большой... Просто ужасно! Где ваше чувство времени?! У вас его нет! Где ваше чувство пространства?!!

С е м а к. У нас есть чувство братства!..

В л а с о в. И сестерства!

И в а н о в громко ржет. Д о д и н уходит, гневно хлопнув дверь. Рушатся перекрытия. Из будки радистов звучит марш.

З а н а в е с

ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ

Журнал «Представление» хранится и выдается на руки в Театральной библиотеке им. Луначарского, в читальном зале библиотеки СТД, в читальных залах библиотек ЛГИТМиК на Моховой, 34 и Исаакиевской, 5.

Читайте в ближайших номерах:

Открытие народного Театра транспорта!

В репертуаре —

С. Стратиев «Автобус»

Н. Семенова «Троллейбус»

Т. Уильямс «Трамвай «Желание»...

Учреждение медали для главных режиссеров Ленинграда — «За освобождение Кресла».

Приезжает Питер в Питер.

Материалы к визиту П. Брука.

ЧИТАЙТЕ! ЧИТАЙТЕ! ЧИТАЙТЕ!!!

АВТОРСКОЕ ПРАВО

НОВОЕ О ГОНОРАРАХ

В целях дальнейшего совершенствования гонорарной политики и упорядочения выплат авторского вознаграждения Совет Министров СССР 12 июля 1988 года принял постановление № 825 «Об упорядочении ставок авторского вознаграждения за издание, публичное исполнение и иные виды использования произведений литературы и искусства». Постановление установило ставки авторского вознаграждения за отдельные виды использования произведений, а также наметило основные направления развития гонорарного законодательства в союзных республиках. В соответствии с ним Совет Министров РСФСР 19 декабря 1988 года принял постановление № 532 «О ставках авторского вознаграждения за издание произведений науки, литературы и искусства».

Новое гонорарное законодательство установило более высокие ставки вознаграждения по сравнению с ранее действовавшими, в отдельных случаях пересмотрены нормы тиражей для изданий произведений.

Например, для художественной прозы (в том числе, для детей, научно-художественной и художественно-документальной литературы, пьес, киносценариев, произведений критики, литературоведения, искусствоведения) за обычное издание установлена оплата от 300 до 500 рублей за авторский лист, при массовом издании — от 350 до 600 рублей за авторский лист. Увеличена расчетная ставка и уменьшена исходная норма тиража по произведениям для детей дошкольного и младшего школьного возраста (в прозе до 1 авторского листа, в стихах до 100 строк): для обычного издания установлена норма тиража в 25 тысяч экземпляров, а ставка вознаграждения от 200 до 500 рублей за авторский лист, для массового издания — соответственно 75 тысяч экземпляров, от 300 до 600 рублей за авторский лист.

В среднем на 25 процентов увеличены ставки вознаграждения за научные, учебные, производственно-технические и другие виды произведений. Так, общественно-политическая литература оплачивается теперь по ставкам от 200 до 400 рублей за авторский лист, учебники — от 200 до 350 рублей за авторский лист.

Увеличены также ставки за переводы всех видов произведений в среднем на 25 процентов, за издание музыкальных и музыкально-литературных произведений — в среднем на 10 процентов.

Центральным и республиканским издательствам предоставлено право производить в отдельных случаях выплату авторского вознаграждения: за издание произведений художественной прозы и общественно-политической литературы высокого идейно-художественного уровня объемом менее 10 авторских листов — в сумме 10 000 рублей в целом за произведение; за издание произведений художественной прозы тиражом 500 тысяч экземпляров и более — до 1 500 рублей за авторский лист (без учета каких-либо предшествующих изданий и без оплаты превышения нормы тиража).

Изменен размер выплаты вознаграждения за переиздание всех видов произведений. Теперь гонорар выплачивается в размере 70 процентов ставки, предусмотренной для оплаты за первое издание данного вида литературы. Таким образом, порядковый номер издания, начиная со второго, не будет влиять на размер авторского вознаграждения.

Новые ставки и порядок их применения введены с 1 января 1989 года и применяются ко всем платежам, право на получение которых возникло после 31 декабря 1988 года, с пропорциональным увеличением ставок, предусмотренных ранее заключенными договорами. Перерасчеты с авторами по ранее выплаченным суммам вознаграждений производиться не будут. Например: издательский договор с автором заключен в 1988 году на произведение художественной литературы, у автора возникло право на получение 25 процентов вознаграждения (аванс), которое выплачивается по старой ставке. Оставшаяся часть гонорара должна быть выплачена по новой ставке, пропорционально увеличенной по сравнению с ранее установленной в договоре.

По общему правилу (статья 488 ГК РСФСР) использование произведения автора третьими лицами допускается не иначе, как на основании договора с ним. Однако в практике издатели довольно часто нарушают действующее законодательство, а расчеты с автором по бездоговорным изданиям производят по произвольно выбранной ставке. В связи с этим Совет Министров РСФСР установил, что впредь бездоговорное издание произведений в тех случаях, когда заключение договора является обязательным, будет оплачиваться по максимальным ставкам авторского вознаграждения, установленным действующим законодательством.

Н. Лохова,
начальник юридического отдела
Северо-Западного отделения ВААП 111



АНОНС

*В следующих номерах журнала
«Искусство Ленинграда»
будут опубликованы статьи:*

- Е. Голлербаха** — о «самиздате» в России;
М. Кагана — о Петербурге как феномене мировой культуры;
Ю. Пирютко — «О проблемах сохранения памятников Петербургского «Некрополя»;
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»;
книга **Александра Солженицына** «Бодался теленок с дубом»;
неизвестные письма **Михаила Зощенко**, **Евгения Замятина**, **Евгения Шварца**.

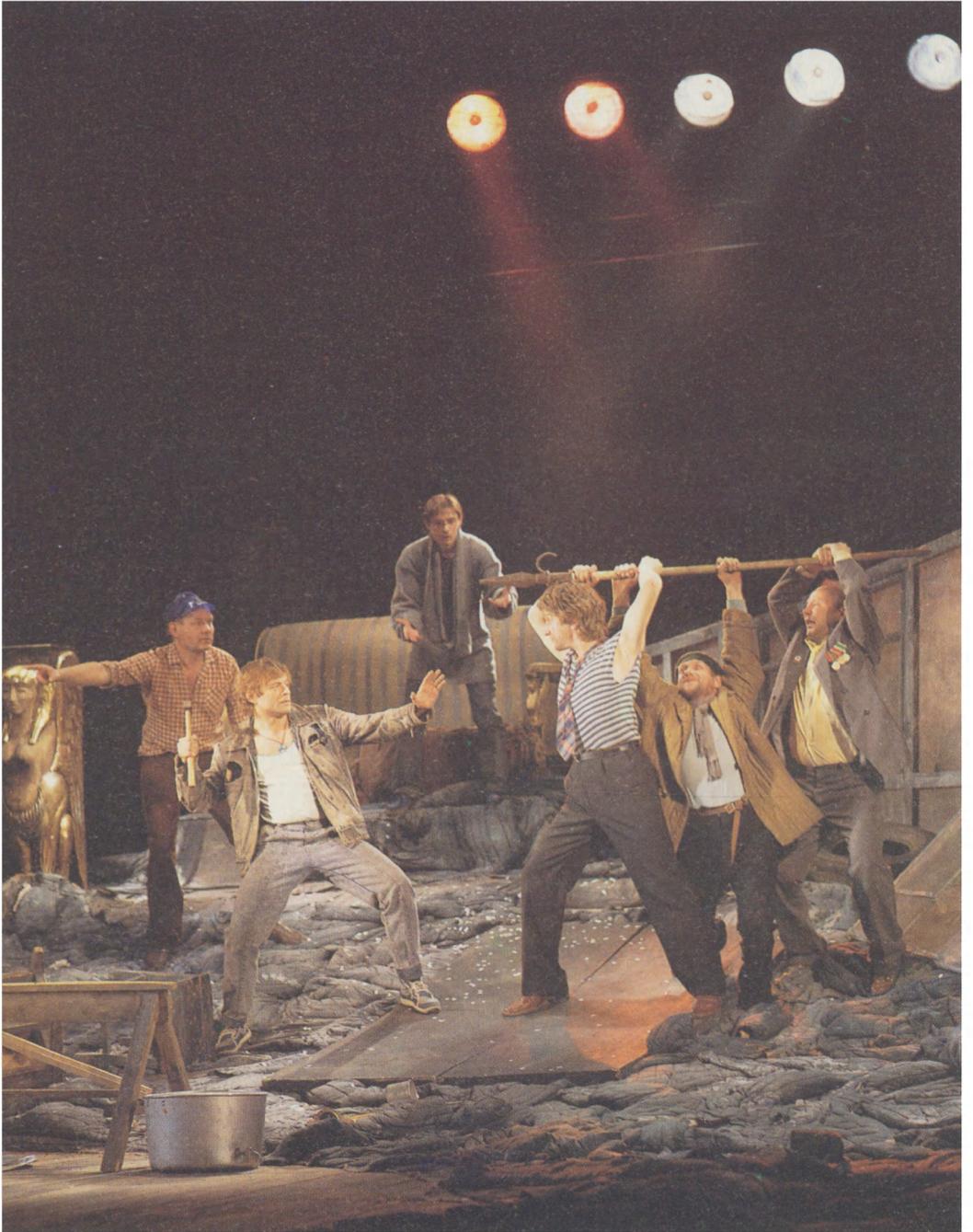
Будут продолжены рубрики «Летопись вандализма», «Реквием», «Авторское право», хроника культурной жизни в газете «Премьера».

До конца 1989 года журнал «Искусство Ленинграда» распространяется только в розницу.

Подписка на 1990 год производится во всех отделениях связи. Наш индекс: 73190

На третьей странице обложки: Сцена из спектакля «51 рубль». Постановка Г. Васильева. Театр драмы и комедии. Фото Б. Манушина

На четвертой странице обложки: Ленинградский этюд. В Летнем саду. Фото Б. Манушина





Цена 1 р. 20 к.

Индекс 73 190