

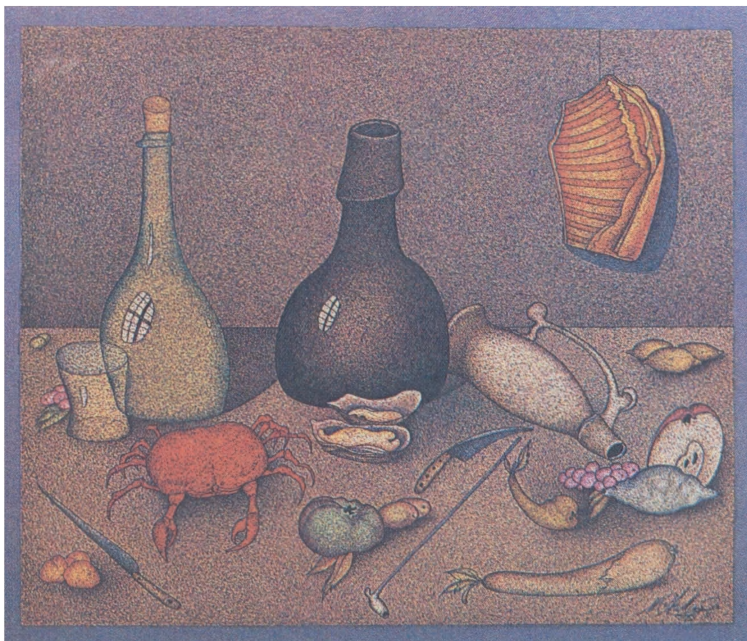
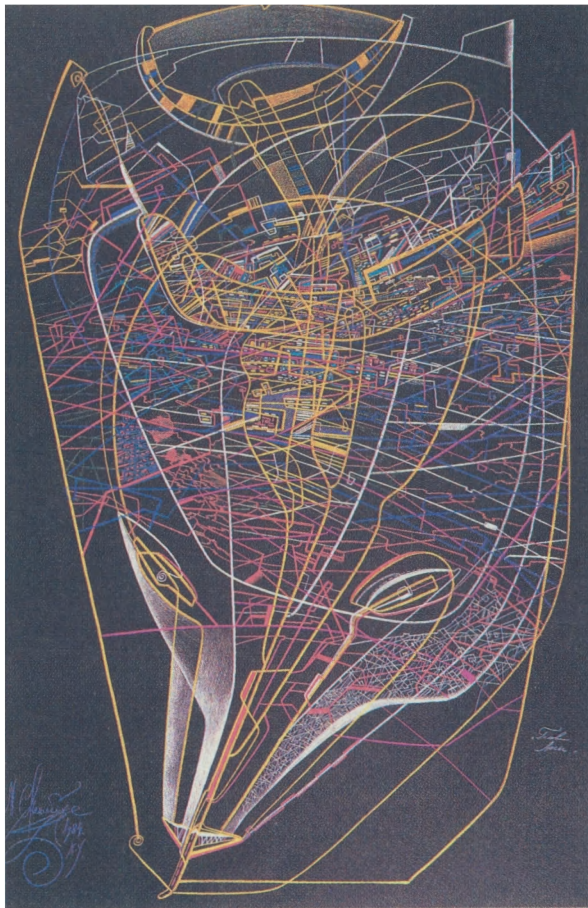
ИСКУССТВО

ЛЕНИНГРАДА

ISSN 0735-6775

389





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

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки: Владимир Овчинников. Петропавловская крепость. Холст, масло, 1983
На второй странице обложки: М. Шемякин. Голова лисы. Бумага, пастель, цветной карандаш, 1984
М. Шемякин. Натюрморт

- | | | |
|---------------------------------|------------|---|
| | 3 | Главное еще впереди
Беседа с композитором А. Петровым |
| Е. Соколинский | 7 | О бедной Публичке замолвите слово |
| Т. Клявина | 23 | Кумиры и ученики |
| Н. Зозулина | 28 | Синяя птица «балерины-ассолюта» |
| А. Боровский | 39 | Неформалы: между прошлым и будущим |
| | 48 | Премьера. Газета в журнале |
| А. Новиков | 56 | ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
«...И вопреки бичам идеологий» |
| Н. Бердяев | 64 | Христианство и классовая борьба |
| Л. Процай,
Ю. Шелаев | 71 | МИГ И ВЕК
Знакомый незнакомый Петербург |
| | 76 | Реквием |
| Т. Юрьева | 77 | Синтетизм дара |
| | | НЕВСКИЙ АРХИВ |
| В. Купченко | 83 | «Это чистое и одаренное существо» |
| М. Волошин | 86 | История моей души |
| Н. Катерли | 103 | Земля бедованная. Рассказ |
| | | АВТОРСКОЕ ПРАВО |
| Н. Лохова | 111 | Гонорар за публичное
исполнение |

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. Райский (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 21.04.89.
Подписано в печать 12.07.89. М-31703. Формат бумаги 70 × 100¹/₁₆. Бумага офсетная
№ 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,425. Уч.-изд. л. 12,08. Тираж
10 000 экз. Заказ № 86. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2391. Ордена Октябрьской Революции,
ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое
объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР.
197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

Обложка и вкладыши 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.

ГЛАВНОЕ

ЕЩЁ ВПЕРЕДИ

Беседа с депутатом Верховного Совета СССР
композитором Андреем Петровым

Андрей Павлович, вы, как и большинство народных депутатов нынешнего призыва, впервые избраны в Верховный Совет СССР. Столь масштабное обновление высшего органа власти, изменение его социального состава не могли произойти при старых порядках в стране, когда «избранники народа» по существу назначались партийными органами. Как вам представляется — свидетельствует ли это о значительном продвижении к подлинному народовластью или не имеет решающего значения!

Действительно, состав Верховного Совета изменился разительно и принципиально. Среди депутатов резко уменьшилась доля административных руководителей. На смену им пришли люди, свободные от ведомственного мышления, от бюрократических привычек, от обязательств перед аппаратом. Люди смелые, решительно настроенные практически осуществлять свои демократические программы, наказы избирателей. Многих из них трудно представить в такой роли при старой избирательной системе, когда мандаты часто получали не личности, а должности.

Теперь народ наконец-то использовал свое право выбрать тех, кому он доверяет. Это огромный и очень обнадеживающий шаг вперед. Хотя сами по себе выборы по-новому еще нельзя считать окончательной победой перестройки. Главное — впереди.

Многих волнует вопрос о гарантиях необратимости происходящих сейчас долгожданных перемен. Они уже существуют, эти гарантии, или их еще предстоит создать? Что именно на ваш взгляд может обезопасить наше общество от возврата к вождизму в любой форме!

Верховный Совет, разумеется, не однороден по образу мышления, как и все наше



общество. На сессиях, в комиссиях, на съезде народных депутатов будут встречаться, сотрудничать, выработать политику государства люди с разными взглядами, в том числе — с догматическими. Некоторым в силу инерции сознания трудно мыслить иначе, чем они привыкли. Предстоит борьба идей, несхожих подходов к решению назревших проблем развития страны. Поэтому успокаиваться рано. Нельзя обольщаться первыми успешными шагами. Их еще нужно закрепить психологически, организационно, законодательно. Это работа — на многие годы. Буквально каждая область нашей жизни требует новых установлений, соответствующих масштабам и глубине начатых перемен.

Тут огромное значение будет иметь последовательность, твердость, активность всех сознательных граждан, борцов за перестройку и их избранных. Нужно идти до конца, шаг за шагом преодолевая сопротивление сил застоя, которые отнюдь не потеряли надежды в конце концов одержать верх.

К вопросу о последовательности. Сейчас некоторые меры на пути обновления выглядят половинчатыми, компромиссными. Трудно, например, признать избрание народных депутатов на пленумах общественных организаций вполне демократичным. Ведь голосовали за них лишь немногие представители творческих союзов, обществ, фондов и т. д. Я участвовал в работе пленума правления Союза писателей СССР и уверен: если бы все литераторы страны имели возможность решать, кто будет представлять Союз в Верховном Совете, то расклад голосов мог получиться иным. Ваше мнение!

В новой избирательной системе прогресс очень ощутим, но, конечно, она не совершенна. Безусловно, выборы от общественных организаций должны быть более массовыми. Однако я отношусь к этому спокойно. Ведь невозможно сразу все изменить и найти идеальные решения. Как можно усовершенствовать процедуру выборов? Предложений немало. Высказывались они и на пленуме правления Союза композиторов. Например, избирать депутатов на съездах, где представительство гораздо больше. Или еще радикальнее: голосовать в каждой местной организации, а результаты суммировать в центре.

Следует устранить и неравноправие избирателей, чтобы у каждого был один голос. А сейчас у меня, например, три: в своем территориальном округе, в творческом союзе и во Всесоюзном музыкальном обществе. У некоторых общественных деятелей было даже пять голосов. Это несправедливо.

Многие наши законы требуют совершенствования. Но вы теперь вошли в число законодателей. Чего бы вы хотели добиться в этой новой для вас сфере деятельности!

Напрашивается целый ряд законов о культуре. В частности, необходимы меры, направленные на охрану, развитие и пропаганду большого искусства, определяющего духовный уровень народа и престиж его культуры в мире. Сейчас и внутри страны и в гастрольной, выставочной практике процветает коммерция. Порой на первый план выходят, получают незаслуженные привилегии авторы, исполнители, коллекти-

вы, которые представляют не вершинные достижения советского искусства, а весьма посредственные образцы. Эту ситуацию необходимо откорректировать.

Из других сфер законодательства меня глубоко волнует борьба с ростом преступности. Проблема не простая: с одной стороны, судя по прессе, у нас часто с неоправданной суровостью карают за мелкие правонарушения. Но с другой стороны, необходимо надежно оградить честных граждан от криминальных посягательств на их достоинство, имущество, здоровье и жизнь. Это весьма важная забота депутатов, и моя тоже.

Андрей Павлович, ленинградцы вправе рассматривать вас не только как избранныка Союза композиторов, но и как представителя нашего города в Верховном Совете. Можем ли мы надеяться, что вы будете отстаивать интересы земляков, по крайней мере — в области культуры и искусства?

Эта задача стоит перед всеми народными депутатами от Ленинграда, особенно перед деятелями культуры. Надеюсь, мы будем дружно добиваться более заботливого отношения государства к нашему городу. Это не местничество, а объективное понимание роли и места его в жизни народа, в развитии Российского и Советского государства, его ценности для человечества. Это и трезвое осознание того горького факта, что теперешнее состояние Ленинграда, в том числе его культуры, далеко не соответствует не только идеалу, но самой насущной необходимости.

Каждый наш земляк и приезжий видит: великий город находится в плачевном состоянии. Куда ни глянь — все кричит о крайнем неблагополучии: мостовые, дома, больницы, библиотеки, транспорт, вода и воздух, снабжение... Чтобы привести в порядок каждую сферу нашей жизни, требуются огромные средства. На все сразу не хватит. Значит, нужна последовательная программа. Какие-то задачи придется выделить как первоочередные, что-то скрепя сердце отложить на некоторое время.

В этом смысле чрезвычайно важен комплексный подход к проблемам культуры Ленинграда в целом. Если мы начнем растаскивать общие проблемы по своим ведомствам, то ничего не добьемся. Я бы выделил несколько таких комплексных программ: судьба Невского проспекта как центра художественной культуры города, освобождение петербургских особняков от контор и превращение их в очаги духовной жизни, создание новых журналов, газет,

издательств, развитие окраин... Если в центре Ленинграда нужно не строить выставочные, концертные, театральные залы, а превращать в них занятые учреждениями дворцы, то в новых районах необходимо заново создавать комплексы высокой, а не развлекательной культуры. Не молодежные центры, которые мало дают для эстетического развития, а первоклассные здания с прекрасной акустикой, достойными временами интерьерами, с таким содержанием деятельности, которое привлекало бы не только жителей ближайших микрорайонов, но и обитателей центра.

Словом, проблем очень много, и успех в их решении во многом зависит от единства всех ленинградцев, избранных народными депутатами, от поддержки их действий со стороны населения, трудовых коллективов, общественных организаций, прессы. Мы обязаны привлечь к положению Ленинграда, его нуждам общенародное, а может быть, и международное внимание. Это будет в интересах всех советских людей и мирового сообщества.

Как вы оцениваете состояние эстетической культуры ленинградцев в их общей пятимиллионной массе! Что необходимо предпринять, чтобы она заметно повысилась, чтобы понятие «ленинградец» вновь, как когда-то, означало не только место прописки, но и степень интеллигентности, воспитанности, сознательности!

На наших глазах, примерно за два последних десятилетия, мы многое растеряли из тех петроградских — ленинградских традиций, которыми всегда гордились. Как их возродить? Я убежден: многое зависит от удовлетворения социальных нужд горожан. Трудно их агитировать за иной образ поведения, воспитывать интерес к искусству, гордость прошлым, способность понимать и беречь красоту, когда они озабочены множеством надоевших житейских проблем, раздражены условиями обитания, унижающими человеческое достоинство. Как я могу требовать от семьи среднего достатка, чтобы она, добравшись с работы домой, переделалась и отправилась на концерт? Переполненные автобусы, очереди к пустым прилавкам в магазинах вовсе не располагают к наслаждению музыкой. Если нечего поставить на стол, нечем постирать рубашку, нечем даже вымыть руки, то многим не до искусства.

Я восхищаюсь высокой духовностью тех моих земляков, которые, несмотря ни на что, ежевечерне заполняют концертные и театральные залы, ходят на выставки, на встречи с мастерами культуры и на лекции,

следят за новинками литературы. Именно они составляют ту особую ленинградскую публику, о которой с восхищением говорят знаменитые гастролеры. Таких людей, к счастью, много. Но может стать неизмеримо больше, если государство даст им жилье и продовольствие. Тогда гораздо легче станет взывать к душам и сердцам наших земляков и сограждан, еще не приобщившихся к Филармонии, Эрмитажу и Кировскому театру.

Прежде всего людей необходимо накормить. И не чем попало, а высококачественными продуктами, которые потребляют в цивилизованных странах. Нужно закупить продовольствие за рубежом, пока мы сами не научились себя обеспечивать. Скажут: валюта... Да, придется ее перераспределить. За счет, допустим, сомнительных, а то и явно не нужных гигантских строек, рытья каналов, космических экспериментов, расходов на армию и военную промышленность. Сделай это, по моему глубокому убеждению, нужно быстро и решительно. Люди устали от обещаний, от долгосрочных оптимистических перспектив, которые на деле вновь и вновь оборачиваются хозяйственными неудачами. Права на еду и жилье — первейшие права человека. Осуществить их нужно в кратчайшие сроки. А потом поговорим об интеллигентности, воспитанности и прочих тонких материях.

Сейчас пришло время переводить предвыборные платформы из обещаний в практические дела. Какая забота стала для вас как народного депутата первоочередной? Понимаю — вам нелегко ответить: мы разговариваем в начале апреля, а наша беседа, по условиям производства журнала, попадет в сентябрьский номер. И все же!

Мои избиратели на встречах в Доме композиторов, Ленконцерте и в других местах дали мне серьезные наказы. Они касаются и возрождения традиций ленинградской культуры в целом и многих конкретных вопросов. В частности, речь шла о государственных субсидиях творческим коллективам. Без финансовой помощи серьезное искусство существовать не может. Перевести его полностью на хозрасчет, как предлагают некоторые безответственные новаторы, — значит, погубить самое лучшее, нашу гордость, то, чем мы славимся во всем мире. И если получать средства только из городского бюджета, мы не избавимся от пресловутого остаточного принципа, который и довел наши театры, музеи, библиотеки, памятники до аварийного сос-

тояния. Нужна крепкая поддержка центра. Нужно выделить Ленинград в государственном бюджете страны и Российской Федерации на особое место, которое он должен занимать по праву. Обоснованием этой мысли наряду с другими делами я сейчас и занимаюсь.

А как же творчество! Успеет ли композитор Андрей Петров сочинять музыку!

За последнее время я написал «Русский концерт», который исполнит большой духовой оркестр из США, составленный из музыкантов разных стран. Он летом совершит

на теплоходе рейс мира и дружбы. Теплоход побывает и в Ленинграде. Сейчас работаю над музыкой к фильму режиссера Эльдара Рязанова по роману Владимира Войновича «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина». Творческих планов у меня много. Постараюсь их осуществить, несмотря на острую нехватку времени.

Позвольте пожелать вам успехов на всех направлениях работы. Спасибо за беседу.

Беседу провел Геннадий Петров.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО СОЮЗА

«...Оргкомитет предлагает делегатам конференции учредить Союз концертных деятелей Ленинграда (СКДЛ)...».

Встреченное аплодисментами предложение директора Ленконцерта В. С. Логутенко принимается единогласно.

Многое в нашей сегодняшней жизни беспрецедентно. Вот и новый творческий союз родился в Ленинграде не по команде, «спущенной» сверху, а благодаря широкой инициативе и энтузиазму его создателей. Выступая на открытии конференции председатель Оргкомитета В. С. Логутенко перечислил основные мотивы, руководившие учредителями, — они же в самых общих чертах и направления деятельности нового творческого союза.

1. В условиях всеобщей демократизации и децентрализации СКДЛ будет способствовать появлению и функционированию альтернативных концертных организаций (при всевозможных общественных фондах, молодежных культурных центрах и т. п.).

2. В ситуации, когда музыкальная культура города буквально захлебывается в волнах популярно-развлекательной стихии, СКДЛ будет стремиться к сбалансированной художественной политике. СКДЛ поддержит рождение новых филармонических коллекти-

вов, концертных ансамблей, музыкальных театров, уделит особое внимание эстетическому воспитанию подрастающего поколения.

3. Новый союз возьмет под свой контроль социальную и правовую защиту труда артиста, концертного деятеля (помощь в лечении профессиональных заболеваний, выдача творческих стипендий, доплата к пенсии, создание домов творчества и т. п.).

4. СКДЛ будет заботиться об оснащении музыкантов и музыкальных коллективов высококачественными традиционными инструментами и современной электронной аппаратурой.

Собрание учредителей выбрало председателем СКДЛ Ю. Х. Темирканова — художественного руководителя и главного дирижера Заслуженного коллектива республики Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Собравшиеся утвердили проект устава СКДЛ, предложенный Оргкомитетом. Избрано Правление СКДЛ в составе 50 человек. Заместитель председателя правления — В. С. Логутенко, ответственный секретарь — М. И. Баскин.

«Искусство Ленинграда» от имени всех творческих союзов города поздравляет своего нового собрата. С днем рождения, Союз концертных деятелей Ленинграда!



**Евгений
Соколинский,**
старший научный сотрудник
Государственной
Публичной библиотеки
им. М. Е. Салтыкова-
Щедрина

Чем значительнее явление, тем меньше почему-то охотников разобраться в его сути. Мы воспринимаем Публичную библиотеку как данность: Публичная библиотека — сокровищница книжной культуры. Если кому-то кажется недостаточным подобное определение, можно перечислить функций пятнадцать замечательного учреждения. И всё-таки очень хочется подобраться к целому. Не вижу другого пути, как двигаться по той же цепочке функций, ограничившись, правда, четырьмя основными и пытаясь понять, насколько они между собой согласуются. А там уж — что выйдет.

Вероятно, картины, нарисованные мной, субъективны, вероятно, тона, мной избранные, далеки от пасторальных. Будем иметь в виду: радужные краски обильно использованы в прошлом. Лимит исчерпан.

Итак, функция первая: хранилище древностей и редкостей.

РЕДКОСТЕЙ НАВАЛОМ

Начнем с того, что мы не знаем, сколько у нас редкостей. Разумеется, в проспектах и отчетах приводятся впечатляющие цифры. Например: около 7 тысяч инкунабул. Это редкости учтенные. Неучтенных больше. Время от времени находят в общем фонде. Недавно, скажем, обнаружили несколько книг, принадлежащих Ришелье и Мазарини. А сколько еще уникальных ценностей, имеющих, кстати, денежное выражение, пылится на полках без внимания? Выделять коллекции, частные библиотеки нет возможности — фонды перенасыщены редкостями. Да и не поощряется подобная работа, так как мешает выполнению каждодневных производственных обязанностей.

Во Франции любая иностранная книга считается редкой, если она вышла до 1800 года — в ГПБ редкая иностранная книга ограничивается XV, частично XVI веком. В Библиотеке им. В. И. Ленина (ГБЛ) в особый фонд выделена русская книга вплоть до 1826 года. Мы держим в общем фонде XVIII век. Казалось, при нашем-то богатстве резонно открыть в библиотеке музей книги, музей книгопечатания или музей истории библиотеки. Говорят об этом много лет. В ГБЛ, например, музей книги, хотя и скромный, открыт давно. Правда, в ГБЛ штат отдела редкой книги — 43 человека, а в ГПБ — 5 (за последние годы он сократился на три человека). Музей книги у нас и есть и его нет. Есть пять тысяч ценнейших книг, хранящихся в отдельных шкафах, частично помещенных в нескольких витринах. И нет музея в общепринятом смысле. Для ГПБ музей — просто непозволительная роскошь, ведь нужно беречь каждый дюйм библиотечной площади под хранилища, под развитие автоматизации и т. д.

Рукописными редкостями мы тоже не обижены — около 1,5 миллиона единиц хранения. Но сегодня водить экскурсантов в отдел редкой книги, в хранилище рукописей неудобно, потому что они находятся в рабочих помещениях. В «кабинете Фауста» посетители мешают заведующему сектором, в рукописном — сотрудникам отдела. Кроме того, древнейшие рукописи вообще по правилам нельзя держать в витринах (из-за влияния солнечных лучей, опасности «заломов» вредно оставлять рукописную книгу в открытом виде). Но держат.

На пленуме Всесоюзного библиотечного совета в 1989 году, посвященном сохранности редких книг и рукописей, подлинники для музейных экспозиций предлагали заменить муляжами. Нет, возражали другие: каждый разворот такого муляжа стоит пятьдесят рублей. Никаких средств Министерства культуры не хватит на замены. Будет к тому же утрачена аура старины. С аурой вообще дело обстоит неважно. Требования передовой библиотеки с миллионным числом читателей в год плохо сочетаются с музейным интересом. Нужна автоматизация и механизация. И вот старинные читальные залы украсились трехметровыми «гробами» Транспрогресса. Для пневматической подачи книг из фондов в залы понадобилось пробить стены и потолки исторического здания во всех направлениях. Техническое состояние дома, находящегося в аварийном положении (около 200 лет без капитального ремонта!), не улучшилось и от сильнейшей вибрации, которую создает мощный аппарат, помещенный в подвале. Мощность понадобилось еще и усилить по сравнению с проектной, так как пневмоконтейнер не доходил до места назначения, превращая, между прочим, экспериментальные партии книг в кашу. Наладка системы продолжалась несколько лет. (Подробнее о работе «Транспрогресса» в ГПБ написано в статье Е. Летенковой: «Ленинградская панорама». 1989. № 1).

Впрочем, беспокоиться о здании не стоит: ведь разрешение на его сверление было получено у ВООПИК. Обратим лучше взор на залы основного русского фонда. И здесь с аурой старины не все благополучно. Наиболее ценные русские книги хранятся в мизерного размера чуланчике заведующей. Порадовать экскурсантов можно, скорее, обилием стеллажей и позолоченных переплетов, чем умело подобранной выставкой. Хотя и стеллажи сохраняются недолго. Доблестные пожарники согласны потерпеть еще года три (до открытия нового помещения на Московском), потом же прекрасные стеллажи, помнящие дедушку Крылова, должны быть выброшены и заменены металлическими. Строжайше! Опыт БАН, правда, показывает, что от раскалившихся при пожаре железных стеллажей бумага воспламеняется не хуже, чем от деревянных, и существует специальная огнеупорная пропитка для дерева. Увы, пока пожарные стоят на своем.

Будем откровенны, для массовой, хотя и научной библиотеки все наши редкости 8 необязательны и имеют лишь факультативное значение. Лишнее подтверждение этому —

структурные перемены. С 1988 года отдел редких книг потерял самостоятельность и вошел, на правах сектора, в отдел фондов и обслуживания.

Выскажу еще одно крамольное соображение. Если наши раритеты еще не исчезли из библиотеки, тому виной исключительно «халатность» преступного мира. В рукописном фонде уже давно не работает сигнализация. В принципе, трудолюбивый человек или дружная компания может за ночь вынести большую часть или все собрание (надеюсь, уголовники журналы не читают).

ХРАНИТЬ ВЕЧНО!

Как вы уже поняли из предыдущего, центральная задача для библиотеки — где книжки держать. Пятая в мире библиотека по объему хранения, вторая в стране — это эффективно. Менее эффективно звучит деловой вопрос грузчика: «Куда книги сбрасывать?» И на вопрос дать ответ все труднее. Конечно, мучения Публички — общие для библиотек такого ранга. Только от этого не легче.

Еще в прошлом году заведующая фондами А. Ф. Шевцова говорила о предельной расщепленности хранилищ. Действительно, 14 адресов в 9 районах. Куда дальше? Уже переехали на Фонтанку книги 1940—1950-х годов (технического содержания), теперь переезжают книги универсального содержания 1957 года издания. И конца, естественно, не предвидится. Около 140 тысяч книг нужно переводить ежегодно до строительства нового здания. Раз в несколько месяцев решают, какой год или тематический пласт лучше «съесть», то есть перевести на Фонтанку или в другое хранилище. А другое хранилище почти всегда опасно или станет опасным с нашей помощью. После того, как общие читальные залы временно вернутся на Фонтанку, помещение на Краснопутиловской улице займут обменный и резервный фонды, освобождающие опасное для жизни здание на Обводном. На Краснопутиловской предполагают сделать двухъярусные металлические стеллажи. Но выдержит ли такую тяжесть обычный жилой дом, никто не знает¹.

Почти все наши хранилища водоопасны. Уникальные газеты гниют в подвалах на Фонтанке (влажность 85—90 процентов). Сюда по весне стекают воды из соседнего шереметевского сада. Если учесть, сколько газет погибло в БАН, мы можем лишиться последних экземпляров ценнейших подшивок. Главное здание уже пережило великий потоп, когда залило спецхран с купленными за валюту иностранными журналами. Сколько из них испорчено или совсем пропало? А ведь сейчас они могли бы стать доступными. Заливало и генеральный систематический каталог. Помню, как мы выносили под «проливным дождем» ящики с раскисшими карточками. Прохудилась крыша и над русским фондом. Правда, всегда наготове корыто и полиэтиленовая пленка. И все же книги XVIII, начала XIX века временами мокнут, хотя в 1988 году с крышей что-то делали и с погодой везло. Сырость, прорыв отопительной системы на Братской — явления обычные. В 1988 году трубы на Братской прорывало трижды. Попорчено около 60 тысяч экземпляров советских журналов. Пришлось просушивать свыше 300 тысяч изданий, хранящихся на Васильевском. Пустяки! Ну, закрыли на несколько дней Ленинский зал для просушки. Делов-то! Я смотрю на почтенные фолианты с указами наших царей, находящиеся в резервном фонде. Некоторых из них нет даже в позднейшем полном собрании законов Российской империи. Фолианты покрыты плесенью. Мне терпеливо объясняют, что плесень эта — хорошая, установившаяся, а вот на Братской — нехорошая, мохнатая, «с бородой». Признаюсь, не хочется вникать в эти тонкости. Оба вида плесени мне одинаково несимпатичны, хотя я понимаю: быть калекой лучше, чем покойником. Впрочем, другие специалисты утверждают, будто от малейшего изменения влажностного режима «сухая» плесень оживает.

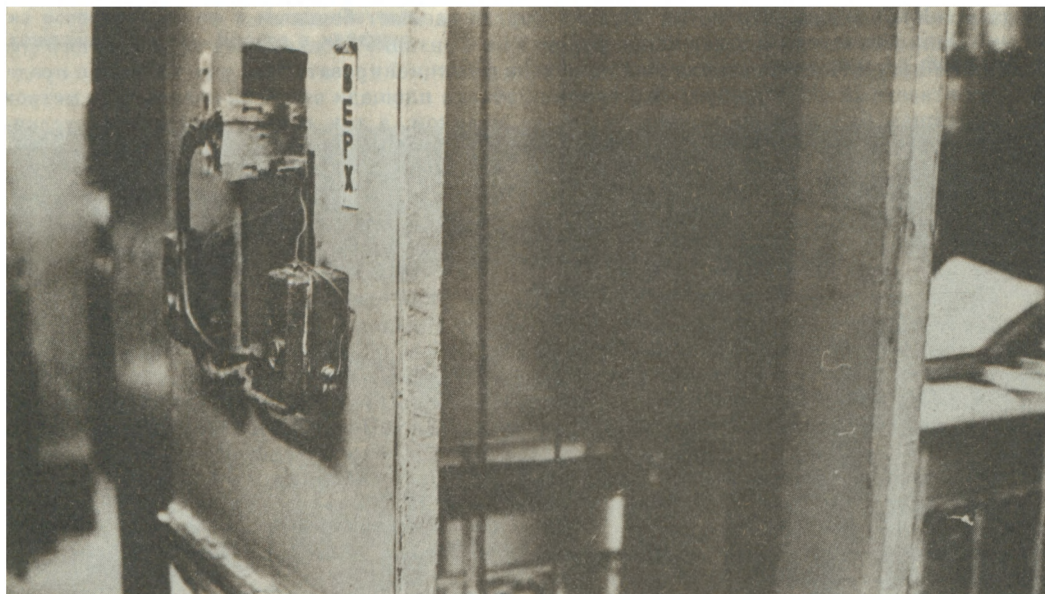
Горячий пар оплавил почти все собрание грампластинок библиотеки (где еще есть в Ленинграде такое?), горячая вода прорвала трубы в Доме Плеханова в 1984 году — над хранилищем расположены жилые квартиры. На Литейном, где временно размещался отдел реставрации и консервации документов, в 1987 году обвалился потолок. «Наводнение, пожар... Что дальше?» — называлась статья в «Правде» об угрожающем положении наших центральных библиотек. Да, мы еще забыли про пожар. В принципе, заявляют пожарные,

¹ Намного разумнее было бы дать еще одно здание для резервного фонда, а не совершать серию временных переездов, требующих по полгода каждый.





**У входа в библиотеку читателя встречает
бдительный взгляд постового милиционера**



**Генеральный алфавитный каталог, где хранятся
сведения почти обо всех книгах, находящихся
в библиотеке, служит одновременно проходным
коридором, в котором не могут разойтись два
человека**

**Простейший подъемник —
самая распространенная
техника в библиотеке**

здание на Садовой с таким фондом и такими пожароопасными условиями вообще нельзя эксплуатировать. Помещение по правилам надо закрывать. Оно функционирует от безыходности.

Своеобразно проявила себя в отделе рукописей и система пожаротушения. Однажды из-за неисправности проводки система включилась. При этом в фонд согласно проекту под большим давлением должна была поступать смертельно опасная для человека углекислота. Испуганные пожарники прибежали складывать трупы сотрудников штабелями (предупредительных сигналов не было). К счастью, система включилась, но не сработала до конца. Теперь люди остаются в неведении, что им делать в случае пожара: то ли опрорхнуть бежать из отдела, то ли хватать простые огнетушители. А Фонтанка? Совмещая отдел реставрации с взрывоопасными веществами и огромный газетный фонд, мы готовим себе массу сильных ощущений.

Встает вопрос, кто виноват в этом безобразии? Ленгорисполком периодически представляет какие-то помещения библиотеке, но неподходящие для книг: будь то помещение нотного отдела на Охте, здания на Братской, Краснопутиловской, Васильевском. Было бы несправедливо считать наше городское руководство особенно равнодушным к вопросам культуры. ГБЛ тоже предлагали какие-то гаражи и каменные сараи, противопоказанные хранению книг. Начальство на то и начальство, чтобы абстрагироваться от существа вопроса. Если оно будет с чувством, с толком, с расстановкой подходить ко всем вопросам, то, вероятно, не сможет решить ни одного. Это я говорю почти без иронии. Рассредоточение власти по ведомствам, что вроде бы разумно, в свою очередь не дает результата. Ведомства не хотят слушать о надобностях друг друга. Отцам города наперебой кричат о жутком положении больниц, школ, поликлиник, детских садов... Что рядом с этим мертвые книги, использующиеся нерегулярно, с какой-то опосредованной пользой?! Да гори они синим пламенем! Есть дела поважнее. Опять же нельзя сказать, будто ничего не делается. Проезжая мимо Парка Победы, я с изумлением вижу: новое здание библиотеки строится, доведено до седьмого этажа. Строители грозятся к концу 1989 года подвести здание под крышу. Поверить им непросто, если учесть, что за 1988 год освоено меньше миллиона рублей из семнадцати, запланированных на полный цикл. Из трех миллионов, запланированных на 1989 год, собираются освоить полтора. Все же воздвижение нового «Дворца книги» дает законный повод сказать: «Мы сделали, что могли. Пускай другие сделают больше!»

Увы, новое здание и завершение ремонта на Фонтанке избавить нас от кризисного состояния не могут. Хотя Фонтанка еще не начала функционировать, она уже забита до предела. Один газетный фонд требует ежегодной прибавки площади около 90 квадратных метров. В ближайшем будущем он заполнит здание целиком, а там сейчас базируется русский книжный фонд (пока около 160 тысяч изданий), и нотный отдел, и отдел реставрации. Будем оптимистами. Предположим, году в 1992 будет пущена первая очередь нового здания. В нем могут разместиться 12-13 миллионов единиц хранения. Но даже со второй очередью резерв площади рассчитан только до 2010 года. Те, кто знают темпы составления и, главное, пробования проекта и смет, скажут, что за третью очередь приниматься надо уже сейчас, хотя еще не ясно, как распорядиться первой.

Было бы целесообразно передать ГПБ соседние дома в центре, принадлежащие ресторану «Метрополь», жилые дома по переулку Крылова. Однако кто потреховит Его Величество Ресторан? Он ведь прибыль приносит! Совершенно однозначно выступала общественность за сохранение научно-культурного, условно говоря, «академического центра» в районе Садовой (ГПБ) и на Васильевском острове (ЛГУ, Академия, Пушкинский дом, БАН). А главный архитектор города послушал и сказал: «Нет». Хотя проект именно такого размещения сохранился в ГлавАПУ. Конечно, всякие архитектурные изменения внутри старой застройки сложны и чреваты необратимыми нарушениями «экологии культуры». И все же дело в престиже учреждения и настойчивости его руководителя. И. О. Горбачев, к примеру, получил весь квартал от улицы Зодчего Росси до Фонтанки (правда, исключая Театральный музей и Вагановское училище). Огромную площадь расчистили и готовят под административные (!) помещения и малую (!) сцену².

Пушкинскому театру тесно, так сказать, стабильно. В библиотеке из-за колоссальной притока книг теснота в геометрической прогрессии увеличивается. Тем не менее конкретный разговор о передаче библиотеке домов по Садовой, переулку Крылова, площади Островско-

² Недавно мы познакомились также с проектом реконструкции великолепного комплекса



Как и сто семьдесят пять лет назад, книги из основного фонда в читальные залы носят в холщовых мешках. Просто и надежно

Устройство «Транспрогресс», к сожалению, проблемы доставки книг из фонда не решило



го не идет. Есть, конечно, коварный вопрос: «А до каких пор можно расширяться? И не придет ли тот день, когда половина Ленинграда уйдет под книгохранилище?» На этот вопрос пусть отвечают футурологи. Они расскажут, что в будущем книг и газет вообще не будет. Но пока...

Пока книги стискиваются, рвутся, падают за стеллажи, плесневеют. Новые книги лежат на полу в иностранном фонде. Книги отдела национальных литератур уже многие годы из-за бесконечных переездов завязаны в пачки и недоступны для чтения. Фактически отсутствие места начинает диктовать нам условия комплектования. Мало того, что мы почти отказываемся от третьих и частично вторых экземпляров, сдаем в макулатуру и книгообмен книги из резервного фонда, мы уже вынуждены отказаться от некоторых видов ведомственной литературы полностью. Предлагают отказаться от старой части научно-технической документации (ГОСТов, нормалей и т. п.). Ежегодный прирост этой литературы очень велик: 144 тысячи единиц. Поднимается вопрос и о так называемом фонде групповой обработки. И не исключена возможность: нигде в Ленинграде не найдешь старый «Театральный Ленинград» или монтажные листы фильма. Ведь Театральная библиотека тоже не резиновая.

Хранить — значит поддерживать определенный режим реставрации и консервации изданий, вовремя переплести обветшавшие книги и журналы. У нас на 29-миллионный фонд — 7 переплетчиков. А реставраторы утверждают, что с 1982 года переплеты стали портиться катастрофически. Загазованность в фонде достигла предела, в воздухе летают споры. Разумеется, у нас трудятся 18 бабушек-дезинфекторов на 39 тысяч квадратных метров. Они в меру своих слабых сил протирают тряпочкой книжечку за книжечкой: такая вещь как пылеулавливатель нам неведома — ведь за аппараты надо платить валюту. Дешевле книги реставрировать, а потом выбрасывать. Через пять лет хранения на Братской, после обработки формалином (для просушки и уничтожения грибка), книга требует уже полной реставрации, еще через пять лет она превращается в труху. А на реставрацию одной книги средней сложности реставратору требуется около двух месяцев. Заметим: под реставрацией подразумевается не подклейка порвавшейся страницы, а сложный химический процесс восстановления бумаги.

Британская библиотека, помимо соответствующей техники, имеет 150 реставраторов и 15 научных сотрудников. Наша библиотека — 28 реставраторов, включая переплетчиков, и 10 научных сотрудников. Работа у реставраторов крайне вредная, не только для зрения, но и для легких, кожи, всего организма. Недавно у них обнаружены признаки болезни, от которой мучались жители Киришей. В то же время реставраторы из-за отсутствия соответствующих приборов вносят свою лепту в нарушение экологического баланса города. Ведь реставрационные мастерские, по существу, — маленький химический заводик, и заводик



Русский журнальный фонд. В ожидании реставрации эти журналы стоят уже шесть лет. Читателям, естественно, не выдаются



спускает в Фонтанку кислоты, щелочи, бензол, телол, биологические споры через водопровод и канализацию. Признаться, я думал, что химические вещества задерживаются очистными сооружениями. Оказалось, нет. Очистные сооружения на подобные вещества не рассчитаны. Конечно, нашему замечательному отделу, известному своими научными разработками во всем мире, не сравниться с целлюлозно-бумажной фабрикой, однако свою каплю кислоты в чай он может поставить.

Впрочем, и это пустяки. Лучше скажите, что делать с сотнями тысяч изданий, начиная примерно со второй половины XIX века, у которых в бумаге заложена «мина замедленного действия», а теперь уже не замедленного? В ближайшие десятилетия кислота, входящая в состав современной бумаги, должна разрушить всю существующую книжную продукцию (около 90 процентов фонда). Проблема, разумеется, общая для книжников цивилизованного мира. Средства, необходимые для стабилизации книг, по нашим понятиям, огромны. Американский конгресс выделил на это 100 млн. долларов. Построено специальное здание-барокамера для восстановления книг. Большую помощь в его создании оказали ВВС США. Директор библиотеки конгресса предлагал во время своего визита консультативную помощь — насколько известно, мы пока ею не воспользовались. Само собой, такие огромные средства не по карману нашей библиотеке. Вопрос должен решаться на уровне государственном. «Помилуйте! — воскликнут люди с трезвой головой. — Мы не умеем хранить овощи, фрукты, зерно, то есть хлеб насущный. Что уж говорить о книгах?»

И все же потомки спросят: а как вы хранили свою мудрость, свою историю, свою культуру? Надо сказать, один из наиболее эффективных способов хранить издания и рукописи — это ничего никому не выдавать.

КАК МЫ ЛЮБИМ ЧИТАТЕЛЯ...

Мы привыкли, что крупнейшие книгохранилища являются одновременно и крупнейшими библиотеками. В принципе, это совершенно необязательно: уж слишком разные, я бы даже сказал, притивоположные задачи. То есть, выдавать, конечно, надо. Но только для копирования. А оригиналы должны храниться незыблемо, как эталоны в Палате мер и весов. Хранители отделов справедливо говорят: варварство выдавать старые газеты, которые распадаются под руками. А покрыть все газеты и журналы специальной пленкой мы не можем по недостатку средств. Микрофильмировать тоже не успеваем. К примеру, половина антикварных журналов не микрофильмирована. Да и читать на наших аппаратах для микрофильмов невозможно. И фондчик ограничивает выдачу, а читатель неизменно и справедливо, со своей точки зрения, возмущается. Он, читатель, наивно полагает, что библиотека существует для него. С чего вы взяли? Понятно, миллион триста тысяч читателей в год — цифра внушительная. Но растворись этот миллион в воздухе, библиотека будет работать и, уверяю вас, полторы тысячи сотрудников от безделья не закиснут. Публика — это книгоперерабатывающий завод. Выявление, приемка и обработка издательской продукции составляет огромную часть совокупной деятельности библиотеки. Скажем, в 1988 году описаны 227 тысяч книг (при плане 193 тысячи). Объем работы во много раз перерос реальные возможности неизменного штата. Если прибавить к комплектованию, обработке и организации фондов, которые с 1960 по 1986 год выросли в два раза, методическую и издательскую деятельность, то читатель и его заботы оказываются где-то на пятом месте³.

Будем откровенны: в большинстве случаев, мы не слишком-то любим читателей, и читатели не слишком любят нас. Может ли симпатизировать хранитель или реставратор читателю, если тот вырезает картинки, вырывает страницы, делает пометки ручкой и карандашом, выносит около трех сотен книг в год? Уж и открытый доступ почти закрыли, а он, злодей, все несет и несет, в том числе, из основного фонда. Могут ли испытывать нежность к читателю люди, которые испортили себе зрение, разгадывая, как ребус, читательские требования с неправильно написанными фамилией автора, заглавием книги и годом издания? Ах, как он нетерпелив, этот читатель! Совсем не хочет вникать в наши сложности. А сам-то

³ Любопытно, что миллионы включаемых в каталог карточек, сотни тысяч обрабатываемых ежегодно изданий для Министерства не входят в число основных показателей деятельности библиотеки. Зато важна книговыдача. Выходит, самими трудоемкими процессами библиотека занимается в порядке «самодеятельности», для собственного удовольствия.

не способен усвоить элементарные правила пользования библиотекой и каталогом! Он мешает просто физически, когда выстраивается в очередь перед участком ксерокопирования. И тележку с книгами через его ноги неудобно катить, и ходить тесно. «Лучше бы, чтобы его не было, — откровенно писал в стенной газете ГПБ библиограф А. Керзум. — Отношения между читателем и библиотекой не только экономически невыгодны, они прежде всего безнравственны. Следствие таких отношений: плачевное состояние библиотеки и соответственное качество обслуживания».

Но и читателем библиотеки быть далеко не радостно. Совсем безразлично читателю, куда ходить читать. С переездом общих залов на Краснопутиловскую количество их посетителей сократилось на 40 процентов. Впрочем, и на Фонтанке посетитель библиотеки будет снова втиснут в маленькие комнатки с той же вместимостью: 400 человек. Во время переезда (он должен совершиться за полгода) эти 400 вольются в общий поток читателей Садовой и будут сидеть друг у друга на головах. В свою очередь, читатели научных залов вряд ли обрадуются, если из центра им придется перебираться на Московский проспект.

Что же касается книг, изданных до 1930 года и остающихся в здании на Садовой, встает вопрос, кого «гонять»: книги к читателям или читателей к книгам? Пока решили: кандидатам и докторам наук полезнее «трястись» в общественном транспорте, курсируя между зданиями на Садовой и у Парка Победы, чем возить старые книги и журналы в баулах. Тем более, своих машин у библиотеки почти нет.

Учтем также, что поколение библиотекарей-энтузиастов, готовых за 145 рублей, вернее, независимо от зарплаты, дневать и ночевать в Публичке, исчезает. Сегодня библиотеке нечем заинтересовать своих сотрудников. Возможностью читать? Пользоваться ею удается крайне редко. Зарплата, несмотря на повышение категории, остается у рядовых сотрудников маленькой, примерно на 60 рублей ниже средней заработной платы по стране. Раньше давали молоко за вредность, теперь стало хуже как с молоком, так и с вредностью. У библиотеки нет ни ведомственного детского сада, ни яслей, ни пионерлагеря, ни жилой площади. Директор библиотеки говорил недавно, что ждет нового оттока молодежи в просвещение, кооперативы и т. д. Заполнять вакантные должности с каждым годом становится все труднее.

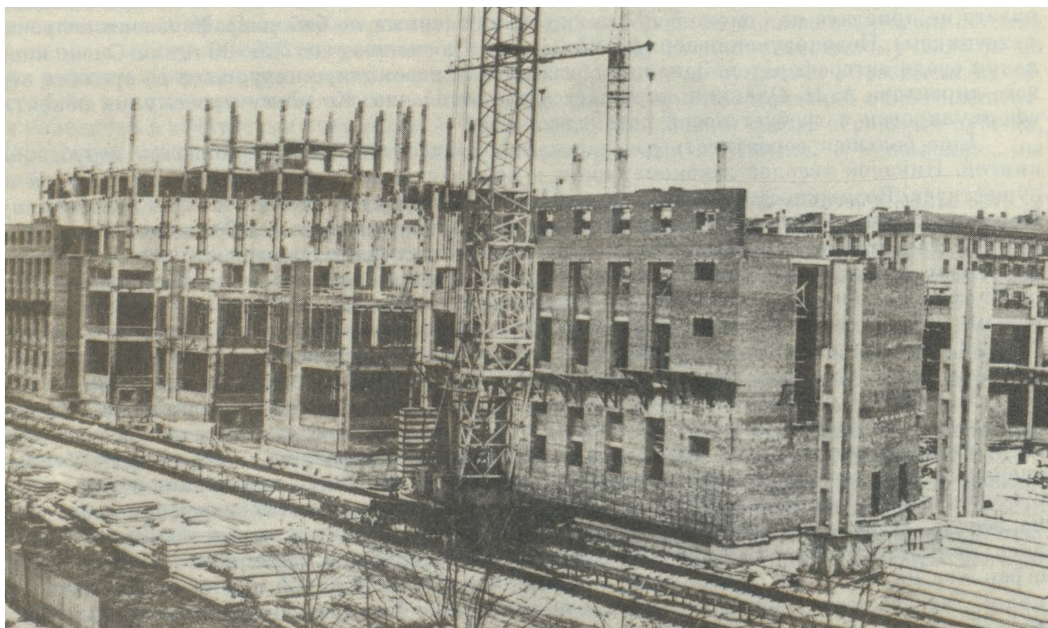
Как сотрудник я люблю библиотеку, ее уютный, хотя и тесный старый фонд, где я могу посмотреть любую книгу на месте (в ГБЛ это сделать гораздо труднее). С другой же стороны, я понимаю многочисленные жалобы читателя. Раздражение у него возникает еще в гардеробе. Здесь он должен отстоять изрядную очередь, в то время как за рубежом придуманы специальные конвейеры-гардеробы (по типу тех, что используются в химчистке) с индивидуальным замочком на каждое пальто. Затем читатель должен пройти двойной контроль — дежурного с листочком и милиционера. Ни в одной иностранной библиотеке такого нет. В крайнем случае, применяются фотоэлементы. Это менее обидно. В каталоге же градус читательского возмущения поднимается еще выше. Он стоит на проходе, его постоянно толкают и оттесняют от заветного ящичка. Хорошо, если ящик поможет. Но в читательском каталоге указаны книги, изданные после 1931 года. А если нужна литература до 1931 года? Тогда надо пускаться в унизительный путь по кабинетам, брать особое разрешение на пользование служебным справочным аппаратом. Читатели жалуются на неполноту каталогов и после 1931 года. Спешу их «утешить». В связи с грядущим переездом в новое здание, посетители научных залов скорее всего получат в свое распоряжение каталоги общих залов на издания с 1973 года. Читатели же на Садовой будут бегать между каталогами, поделенными на новую и старую хронологические части (до 1989 и после 1989 года).

А наш генеральный каталог? Как он неполон! Последнее время мы «зациклились» на спецхрановской литературе. Действительно, из-за нее в генеральном алфавитном каталоге отсутствуют тысячи карточек на русские книги и тысячи — на иностранные. Руководитель отдела говорит, что у них просто руки не доходят. Будем справедливы, работа по открытию закрытых фондов ведется, но она связана с указаниями из центра. Зато взамен создаются новые межведомственные комиссии на местах, которые разрабатывают особые, «ленинградские» критерии «вредности», рассматривая вновь поступающую зарубежную литературу, литературу по боевой борьбе и т. д. Каким образом эти комиссии образуются? Какими объективными критериями пользуются? Недавно я спросил в отделе специального хранения, почему уже в 1988 году решено оставить под запретом 10-й том эмигрантского собрания сочинений И. А. Бунина? «Да по одному названию хотя бы! «Окаянные дни»! И это он про революцию!» Увы, логика осталась прежней. (Для справки: в 1989 г. дневники Бунина с таким крамольным заглавием публикуют журналы «Литературное обозрение» и «Даугава»).



Русский журнальный фонд. «Внутренний зал» на четыре посадочных места. Здесь выдается около 10 процентов журналов, изданных до 1950 года. Конкуренция за место здесь наивысшая

Строительство здания на Московском пр., которое не решит всех проблем, или «Жилище — 2000». Съемка 29 марта 1989 года



Впрочем, существуют и внеспецхрановские книги и журналы, либо вовсе не отражены в каталоге, либо отмеченные в некачественных служебных картотеках. Есть, например, у нас комната с материалами Государственного Совета Российской империи. Конечно, они не обязаны стать настольным чтением каждого, тем не менее историку интересны. Работа по описанию этих материалов была начата в пятидесятые годы, так до сих пор и не закончена. ГПБ обладает самой значительной по объему коллекцией нелегальной и запрещенной русской дореволюционной печати. Однако многих изданий этой коллекции вы не найдете в генеральном каталоге. Самое богатое собрание иностранных журналов XVIII—XIX веков на 60 процентов скрыто от читателя!

Причем, замечу: несмотря на все, наш каталог — лучший в стране. По роду занятий мне приходилось сравнивать наш каталог с каталогами ГБЛ, БАН. Коллеги и сами признают, что каталог Публички отредактирован лучше прочих. Но сколько еще нужно сделать для его совершенствования! И насколько маловероятно, чтобы мы что-то реально сделали. Вал растет и поглощает все силы. Когда уж тут подтягивать тылы?

Ну ладно, оставим печальную тему каталогов. Предположим, вы заказали книгу. Девушка, принимающая заказ, не может определенно сказать, когда он будет готов. Тем более, на требовании — из-за того, что читатель зачастую лишен каталога, — нет шифра. Фонды рассредоточены, и какая-то часть может оказаться в пути, другая завязана в пакеты... Например, заказанная литература 1940—1950 годов по технике скапливается в течение нескольких дней, а потом уже перевозится с Фонтанки. Не исключено также, что один экземпляр необходимой вам книги послан в другой город по межбиблиотечному абонементу, или передан на индивидуальный абонемент для сотрудников и докторов наук. Может быть, находится в переплете или на реставрации. И вы, поблотившись несколько часов в библиотеке в ожидании заказа, увидите, несолоно хлебавши. В 1989 году на отчетном собрании была названа цифра отказов: 120 тысяч.

Читателю газетного зала приходится особенно трудно. Для изучения газет периода 1917—1945 годов он должен принести специальную справку и доказать соответствие темы своего исследования этому хронологическому отрезку. Говорят, причина ограничения в необходимости сохранить фонды. К газетам до 1917 года подход индивидуальный: видимо, в зависимости от сорта бумаги. Хотелось бы узнать, а газеты 1946 года уже не нуждаются в сохранности? Как много здесь таинственного, загадочного. Разумеется, при таких условиях выдачи газет разговор о праве на информацию и самообразование становится смехотворным. Зато мы обещаем читателю в новом здании просторные холлы для «променада» и в придачу фонтан.

Но издания может и вовсе не оказаться в библиотеке. В 1979—1984 годах Книжная палата не прислала нам около 5 700 книг (обнаруженных по библиографическим и прочим источникам). Недополучение периферийных газет достигает ежегодно 20 тысяч. Очень много лакун среди авторефератов. Закон об обязательном экземпляре нарушался во времена первого директора А. Н. Оленина, нарушается и в наши дни. Ко всему прочему, он невнятно сформулирован и требует новой редакции.

Еще большая вероятность разочарования у читателя, интересующегося зарубежной книгой. Никакой твердой закономерности в комплектовании иностранной литературой не существует. Возможности наши мизерны. Берем то, что удается получить по книгообмену. Книжки на валюту вообще не покупаются. Вся незначительная сумма (130 тысяч инвалютных рублей) тратится на периодику. Но и здесь лимиты постоянно сокращаются в связи с подорожанием печатных изданий. Приходится выгадывать: издания по гуманитарным наукам стоят теперь дешевле — значит будем покупать их побольше. В БАН есть журнал — значит мы его покупать не будем. Институт научной информации по общественным наукам АН СССР готов присылать микрофиши отсутствующих иностранных книг. Только вот задача: на всю библиотеку имеется один приличный аппарат для чтения микрофиш.

Мы любим говорить о необходимости более широкого использования микроформ: микрофиш, микрофильмов. Но, как говорит наш новый заведующий отделом внешнего обслуживания, нигде он не видел такой устаревшей аппаратуры. А ксероксы? Участок ксерокопирования — тоже наша ахиллесова пята. Надо получить разрешение в зале, потом отстоять очередь за жетонами, потом — очередь за копиями. Кстати, разрешение получишь не всегда. Нельзя ксерокопировать советскую литературу (исключая последние десять лет), нельзя — художественную литературу, газеты, альбомы, рукописи, карты. И объем ограничен пятнадцатью страницами. А если нужно 17? 1800 копий в день — много это или мало? Учтите: отдел работает не только на читателей. На производственные отделы тоже.

18 Как объяснить, что даже в слаборазвитых странах любой гражданин может за двадцатку

(на наши деньги) приобрести в магазине индивидуальный копировальный аппарат, а одна из крупнейших библиотек страны — сама ничего не может? Отдел внешнего обслуживания имеет только семь ксероксов. Один разобрали на детали, другой требует капитального ремонта. А в ГПНТБ — 60 ксероксов. Получено 4 японских аппарата для экспресс-обслуживания, однако пользоваться ими можно только со специальным японским порошком. Его запас ограничен, и сегодня мы на грани катастрофы. Для будущего здания заказано шесть новых аппаратов. Отечественные в четыре раза дороже зарубежных и к тому же ненадежны. Нужны японские. Опять-таки где взять валюту, порошок? В любом случае рассчитывать на неограниченное ксерокопирование в новом здании не приходится. Вот мы и подошли к еще одному болезненному вопросу: технической оснащенности библиотеки.

ПЛЮС КОМПЬЮТЕРИЗАЦИЯ ВСЕЙ СТРАНЫ

Экспресс-информация», «информационный поиск», «банк данных» — вот это звучит красиво и, главное, современно. Нынче, говорят, главное, — превратить библиотеку в центр научно-технической информации. В отличие от замшелых консерваторов-гуманитариев технари с жалостью смотрят на всякие картотеки и каталоги. Дайте нам «персоналку» (то бишь персональную ЭВМ) и мы все ваши каталоги на один диск уместим. Или два. Какие-нибудь несколько десятков мегабайт — и дело в шляпе... Я слушаю рассказы про мегабайты, как песню. Не то, чтобы я не сознавал реальную силу научно-технического прогресса — по выражению одного нашего доктора наук, «все будет возможно, когда мы выйдем из пещеры». К сожалению, время выхода из пещеры пока не намечено. И от библиотеки зависит немного. Осуществимость наших планов зависит от политической, а соответственно и экономической ситуации в стране, ее технического потенциала.

Начнем хотя бы с проблемы получения машин. Советские машины не удовлетворяют ни требованиям надежности, ни требованиям объема информации. Впрочем, из отечественных мы тоже можем получить только маленькие компьютеры объемом около десяти мегабайт. Для справки: одна такая машина может хранить не более 30 тысяч описаний (довольно пространных). А объем генерального алфавитного каталога русской книги — 6 миллионов 242 тысячи описаний при ежегодном приросте 150 тысяч. Объем генерального систематического каталога тоже свыше 6 миллионов описаний. Даже читательского алфавитного — более 3 миллионов. Значит, нужно много машин. На сегодня предел наших планов: 200 персональных ЭВМ. Получим, вероятно, 100, а уже появилось 36. Однако получи мы сегодня большую машину или 200 «персоналок», их куда было бы поставить, некому было бы на них работать. Справедливо замечено в дискуссии, проведенной журналом «Советская библиография»: они оказались бы невостребованными, так как компьютеризация нашего общества находится в зачаточном состоянии. И библиотекари не заняли самые передовые рубежи. Через пару поколений, утверждают социологи, положение изменится. К сожалению, мы еще живы.

Однако мечтать никому не запрещено. Предположим, и машины есть, и место есть, и даже люди могут нажимать на нужные кнопки или клавиши. Все равно, объем работы по введению основных каталогов библиотеки слишком велик. Занимаясь сводным каталогом русской книги XIX века, мы столкнулись с той же проблемой. Помочь вызвался только один московский кооператив. Кооператив, в свою очередь, связан с учебным комбинатом. Они вместе берутся посадить 1200 школьников за ЭВМ и ввести около 600 тысяч описаний за полтора года и — полтора миллиона наличными. Заметим: школьники ничего не понимают в библиотечном деле. А работники библиотек не слишком хорошо разбираются в возможностях электронной техники. Что же говорить о шестимиллионных каталогах? Но не будет базы — не будет и автоматизированного поиска. Это не значит, что эксперименты в этом направлении не ведутся. Ведется поиск на базе магнитных дисков ИНИОН АН СССР, предполагается получение лент из Центральной медицинской библиотеки. Здесь, правда, тоже не все хорошо. Мы не можем накапливать данные в большом количестве, то есть ретроспективный поиск исключен, потому что ленты негде хранить. Приходится стирать записи и заполнять ленты новой информацией. Они меняются каждые два-три месяца.

Если говорить про другие источники получения библиографических сведений, то они довольно ограничены. Напомним: в РСФСР не существует развитой автоматизированной 19

системы информации, а без этого говорить о каком-то едином книжном фонде страны преждевременно. Не знаем о наличии книг — значит, они для нас не существуют. Парадокс заключается в том, что центры научно-технической информации не обладают достаточно полными фондами, а мы не обладаем их техническими возможностями. Так и живем: ни то, ни сё.

ПЕРСПЕКТИВЫ ЛЕБЕДЯ, РАКА И ЩУКИ

И так, мы не до конца выполняем свою прямую функцию: сохранять и пропагандировать сокровища старейшей российской библиотеки. Для нас это дорогостоящий и, в утилитарном смысле, никчемный дар. С трудом выполняем функцию умножения книжных богатств — негде хранить. Хотим помочь максимально большему количеству читателей, но, соответственно, на каждого из них приходится всё меньше книг и услуг. Ну, не книгой помочь, так информацией — обижены отсутствием техники. Хорошо: не книгой и не сведениями — так хоть создадим оазис культуры и просвещения — но нет у нас «климата» для оазиса.

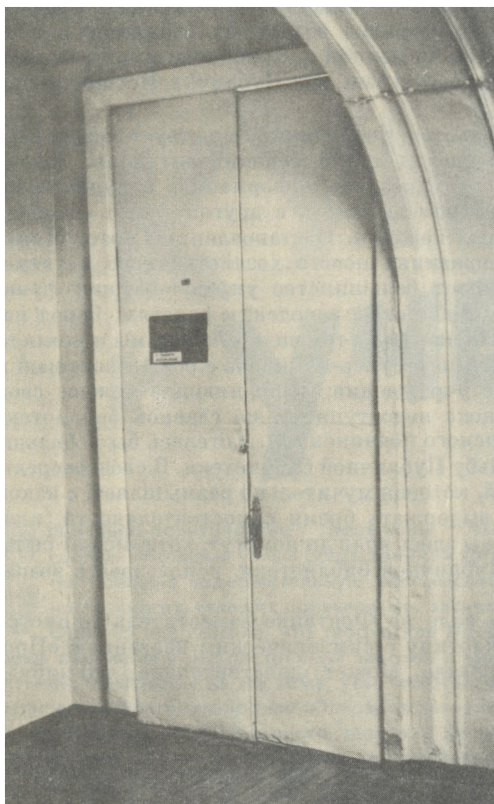
Куда ни кинем взор, выясняется: библиотека не может до конца выполнить ни одну из своих функций. Библиотека — республиканский методический центр. Тем не менее способна ли она оказывать методическую помощь библиотекам, если на 73 региона имеется 6 методистов и 6 командировок в год?

Библиотека — научный центр. На недавнем Всесоюзном библиотечном совете прозвучала красивая фраза: «Сегодня каждый сотрудник ГПБ должен быть ученым». Обратившись к земной жизни, мы увидим, что в некоторых научных отделах, скажем, в рукописном, на непосредственно научную работу, куда входит и рецензирование, и археографические справки, старшему научному сотруднику планируется 100—200 часов в год. Остальное съедает обработка рукописей, дежурство в читальном зале и т. п. Я уже не говорю о научно-производственных отделах, в которых время на науку постоянно уменьшается. Мы гордимся наличием в штате 4 докторов и 67 кандидатов наук, забывая, что когда-то в библиотеке работали академики — теперь об этом смешно говорить.

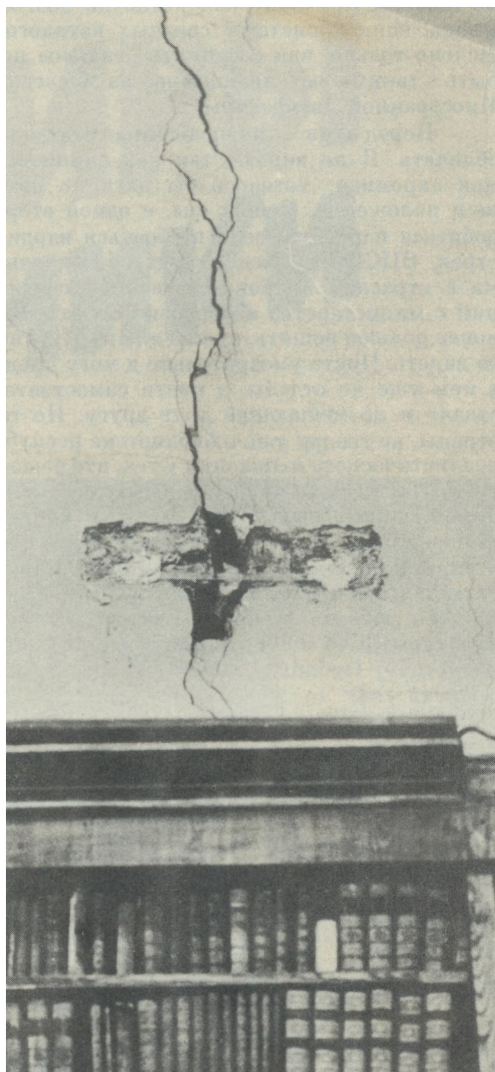
Даже в тех случаях, когда работа нацелена на создание монографий и библиографических справочников, она сдерживается множеством бессмысленных ограничений (многого библиотека не имеет права издавать, предельно ограничены тиражи, иногда до сотни-двух экземпляров). Справедливо говорилось на том же пленуме: мы ходим по золоту, однако не имеем права его поднять. Появилась, правда, идея особой Ассоциации — посредницы между культурными учреждениями и зарубежными странами. Однако такая Ассоциация тоже заберет себе львиную долю выручки. Какой мудрец отказал библиотекам в праве пропагандировать свои богатства? Но если эти права в результате многочисленных прошений и будут получены, где тот издатель, что с радостью ухватится за факсимильные издания и библиографические указатели? Ни издательство «Книга», ни «Книжная палата» не заинтересованы в продукции, готовящейся библиотеками (не только ГПБ). В новых условиях издательства требуют от библиотеки 27 тысяч доплаты — не в возмещение убытков, а в обеспечение солидной прибыли. Понять хозрасчетников можно, и тем не менее выхода в такой ситуации нет. Остается ждать: кто-то снова стукнет кулаком и заставит издательства нас «любить». Специальное постановление говорит о необходимости возвращения типографии ГПБ. К сожалению, печальный опыт ГБЛ учит нас не слишком надеяться на скорейшее выполнение постановлений, в том числе и самого высокого уровня. Где взять машины, помещение, людей?

Хозяйство библиотеки разорено. На конференции трудового коллектива заместитель директора по строительству с пафосом сказал о заместителе по хозяйственной части: «Как он только не поседел?» Чтобы этого не произошло на самом деле, заместитель ушел из библиотеки в кооператив. Ситуация в целом выходит из-под контроля. Директор говорит, что она должна стабилизироваться к 2000 году. Какие гарантии? Опять надежда на новое здание?

Можно множить и множить список нерешенных вопросов. В принципе, они известны руководству библиотеки, в общих чертах, вероятно, известны руководству города. Встает основной вопрос: чем прежде всего помочь библиотеке (то, что надо помогать, сомнений ни у кого не вызывает). Мы пытаемся решить большинство вопросов сразу. Только вот беда: нос вытянешь — хвост увязнет. Пока что библиотека развивается, можно сказать, стихийно, на разрыв. Общей концепции развития библиотеки не существует. Вместо нее господствует



Вход в отдел специального хранения (спецхран). Публикуется впервые



Трещина в потолке зала социально-экономической литературы приобрела угрожающие размеры и адекватно выражает состояние этих наук

убеждение, что все должно оставаться таким же, но в больших масштабах. Была одна лопата — через десять лет должно стать три. Хранили книги, газеты, эстампы — будем хранить еще и видеофильмы. Мысли об ограничениях, отказе от ряда необязательных функций не возникает. Видимо, потому, что это чревато потерей престижа в какой-то области. Справедливости ради признаем: был у нас организован молодежный семинар, посвященный будущему библиотеки. Провели специальную конференцию о перспективах ГПБ. Правда, она носила несколько фантастический характер: отдельные кабинеты для читателей, переводчики, нашенствающие подстрочник с любого языка, библиотечные услуги на дому... Разумеется, концепция требует крупных теоретиков, а мы занимаемся фантазированием и пришиванием заплаток⁴. Не стану упрекать в лености администрацию именно Публичной библиотеки. Нет такой концепции и в ГБЛ, в других главных книгохранилищах. То есть недостатка в масштабных декларациях мы, слава богу, не ощущаем. Примерно раз в полгода

⁴ После написания статьи я узнал, что в конце 1989 г. концепция развития ГПБ должна быть доложена в Москве. Но к маю месяцу содержание этой концепции никому из сотрудников библиотеки не было известно.

из Москвы приходит какой-нибудь долгосрочный план: создания единого библиотечного фонда, единой системы сводных каталогов СССР, развития областных библиотек и т. д. Неясно только, как соединить реальное положение библиотек с сияющими высотами, как быть с такими выделяющимися из общего ряда библиотеками, как Публичка, Историческая, Иностранной литературы.

Перед вами — не проблемная статья и не фельетон. Фельетонист чувствует себя вправе обличать. Я не вправе, так как слишком мало сделал для изменения ситуации. Задача моя скромная: хотелось бы дать по возможности трезвую информацию о существующем положении. Сейчас мы, с одной стороны, дошли до точки, с другой — есть надежда добиться перелома, если не бояться кардинальных перемен. Постановления Совета Министров, ВЦСПС и Госкомтруда об основных положениях нового хозяйственного механизма в отраслях непромышленной сферы снимают большинство управленческих функций с министерства и передают их коллективам библиотек, городским властям. Город наконец должен решить, нужна ли ему Публичная библиотека в том виде, в каком мы привыкли ее видеть. Чисто умозрительно я могу представить себе супер-комплекс с общей конторой и в нем уже не отделы, а почти самостоятельные учреждения, выполняющие каждое свои задачи и не мешающие друг другу. Но такое пока недоступно даже главной библиотеке страны, не говоря уже о библиотеке республиканского подчинения⁵. Хотелось бы побольше реалистического мышления у тех, кто решает судьбу Публичной библиотеки. В свою очередь, библиотека должна перестать быть сороконожкой, которая мучительно размышляет, с какой ноги начинать свой бег. Сумеет ли коллектив выдержать бремя самостоятельности, или, точнее, взять его на себя, не знаю. Вопли и призывы здесь вряд ли помогут, хотя, может быть, и впрямь, надо организовать общество друзей Публичной библиотеки, использовать возрастающие возможности Фонда культуры?

На юбилей в январе 1989 года в большом зале на Фонтанке заместитель министра культуры СССР преподнесла в дар библиотеке картину с символическим названием «Проясняется». Публика много смеялась и аплодировала. Может, действительно, что-нибудь прояснится?
Март 1989 г.

⁵ Как мы узнали из журнала «Пуэн», требование ограничить свои функции предъявляется и Национальной библиотеке во Франции (перепечатано: «За рубежом». 1988. № 46. С. 19).



**Директор библиотеки
кандидат технических наук
Владимир Николаевич Зайцев**

Фоторепортаж Ю. Щенникова

КУМИРЫ и УЧЕНИКИ

Социально-политические перемены высветили «болевые узлы» общественной жизни, обнажив содержательную бессмысленность многих, ставших привычными, аксиом. Одна из них гласила, что творческая молодежь окружена у нас постоянной заботой и вниманием. Разговоры на эту тему, увы, никогда не отличались оригинальностью. Основная нагрузка по претворению объявленного тезиса в жизнь возлагалась от имени общества на творческие союзы. Им вменялось в обязанность помогать юным дарованиям, опекать и наставлять молодое поколение. Творческие союзы традиционно отчитывались о проделанной работе: несмотря на отдельные недостатки общая картина обычно вселяла оптимизм и радужные надежды. Подразумевалось, что молодежь благодарна и будет оправдывать оказываемое доверие.

Время от времени в этой отлаженной системе случались неожиданности, открытые и скрытые конфликты, но общее положение дел, ка-



В основу статьи положены материалы социологического исследования «Творческие союзы и молодежь», проведенного в 1988 году научными сотрудниками ЛГИТМиКа С. Хршановской, И. Кузьминой, В. Садовниковым, Т. Шабалиной под руководством автора. Опрошено более пятисот студентов Института театра, музыки и кинематографии им. Черкасова, Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова, Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, Художественно-промышленного училища им. Мухоминой, Художественного училища им. Серова, Музыкального училища им. Мусоргского. Организация опроса и обработка данных на ЭВМ осуществлены сотрудниками Института социально-экономических проблем АН СССР. Студенты в зависимости от профессиональной ориентации именуются в тексте как «художники», «музыканты», «театралы».

залось бы, соответствовало желаемой идиллии, свидетельствовало о процессе благой творческой преемственности. Правда, «вдруг» обнаружилось, что молодые люди в возрасте до 35 лет практически не представлены в составе работающих в Ленинграде выборных органов творческих союзов. А при свободных выборах художественных советов в театрах такая же участь постигла молодых актеров по всей России... Привычный рассказ о единстве всех творческих поколений оказался не более чем удобной словесной декорацией, маскирующей те глубокие трещины, которые образовались во взаимоотношениях художников разных поколений. Рассказ этот всегда слагался поколением «наставников». Ныне у нас есть уникальная возможность перевернуть привычную ситуацию и посмотреть на творческие союзы глазами молодежи, глазами завтрашнего дня союзов.

Стремясь выявить отношение творческой молодежи к союзам, мы опрашивали студентов художественных учебных заведений Ленинграда. Хотя, казалось бы, стоило обратиться к представителям различных творческих формирований, возникших на «неформальной» основе. Сделанный нами выбор объясняется желанием выявить позицию, характерную для большинства творческой молодежи и не отягощенную еще той колоссальной травмой, которую наносит в наших условиях переход от обучения к самостоятельной работе. Нас интересовали молодые люди, вступившие на путь профессиональных занятий искусством, не ощутившие в полной мере, насколько их ожидания не соответствуют реальности, и чьи художественно-этические позиции находятся еще в стадии становления. Вместе с тем, опрошенные студенты — реальный резерв творческих союзов, их будущее. Высказанные ими мнения отражают взгляды художественно «продвинутой» молодежи, включая точку зрения и тех, кто делает ставку на союзы, и кто считает себя уже сейчас вправе быть в оппозиции к ним.

Сначала о кумирах и авторитетах творческой молодежи. Кто из ленинградских деятелей искусства и культуры наиболее интересен сегодня студентам, чья творческая деятельность вызывает пристальное внимание? Всего в ходе опроса было названо около четырехсот имен. Часть их известна лишь узкому кругу любителей, часть — отмечена всемирным признанием. Много было названо педагогов, работающих в тех институтах и училищах, где проводился опрос. В целом студенты проявили готовность называть людей, чья специальность или даже специализация совпадает с их собственной профессиональной ориентацией. Вот кто занимает первые пять позиций в «парадах популярности», составленных по убывающей и представляющих мнение студентов разного профиля:

I. «Художники»

- 1) Е. Моисеенко, 2) А. Мыльников, 3) Б. Гребенчиков, 4) М. Аникушин, 5) Г. Товстоногов.

II. «Музыканты»

- 1) А. Петров, 2) Б. Гребенчиков, 3) Ю. Темирканов, 4) В. Гаврилин, 5) Г. Соколов.

III. «Театралы»

- 1) Л. Додин, 2) А. Герман, 3) Е. Лебедев, 4) Б. Гребенчиков, 5) Г. Товстоногов.

Лидеры «парадов популярности» входят в руководящие органы творческих союзов, их работы пользуются широким признанием. Как видим, и в молодежной среде их профессиональный авторитет очень высок. Нет никаких оснований утверждать, что молодые категорично и огульно отвергают художественный опыт старших поколений. Скорее, напротив, они обнару-

живают интерес к признанным художникам, но интерес весьма избирательный. Молодые отбирают действительно лучшее, проявляя широту подхода и непредубежденность. Они внимательны к современному художественному процессу и в целом далеки от позиции конфронтации со всем, что было сделано до них.

И все же представление о кумирах творческой молодежи было бы неполным, не воспользуясь мы возможностью проанализировать ответы студентов по всему массиву опрошенных. Этот исследовательский ход помог нам выявить имена деятелей искусства, привлекающих молодежь независимо от ее профессиональных пристрастий. Таких имен оказалось только три.

1. Б. Гребенчиков — 13 % (от общего числа опрошенных)
2. Г. Товстоногов — 6 %
3. А. Розенбаум — 4 %

Представленный список свободен от влияния узкопрофессиональных привязанностей опрошенных, а потому можно допустить, что он с большой степенью точности отражает высокую популярность названных художников среди молодежи, работающей в сфере искусства. Абсолютным лидером этого «парада» оказался Б. Гребенчиков. Его творческий путь отмечен длительным противостоянием официальным механизмам формирования массового успеха и системе официальной культуры в целом. В конце концов он добился признания и славы, тем самым еще раз напомнив всем, как важна для артиста верность своей художественной индивидуальности, своим принципам. «История» Гребенщикова воспринимается многими как современный вариант притчи о вознагражденной после многих мытарств добродетели, и это, вероятно, делает его фигуру особо привлекательной для молодежи, стоящей у дверей в «большой мир» искусства. Важно и то, что творчество Гребенщикова оказало существенное влияние на формирование мироощущения и художественного мышления его многочисленных юных почитателей.

Видимо, механизмы формирования популярности в молодежной среде этих трех художников, применительно к каждому из них, выстраиваются по своим особым законам. В Г. Товстоногове привлекает сильная личность, человек, сумевший вопреки многим препятствиям организовать и вести большое художественное Дело, создав театр, популярный в течение нескольких десятилетий. В А. Розенбауме притягивает имидж демократизма и доступности, если угодно — программная антиэлитарность. Ну, а кроме того, сегодня все они — люди громкого и очевидного успеха, удачливости, предмет любви и уважения.

Интересно, что для подавляющего большинства опрошенных студентов работа известных и популярных деятелей искусства никак реально не соотносится с их принадлежностью к какому-то творческому союзу. Союзы видятся им некими безличными организациями, лишенными творческого начала, но обладающими определенной властью и влиянием. Сегодня пишется весьма драматичная страница взаимоотношений художественных поколений. Привычная схема конфликта «отцы-догматики» — «дети-новаторы» мало что может объяснить. В ее границах трудно понять, почему сейчас дети часто воспринимают деятельность вполне по нынешним меркам революционных отцов, как «чужие игры», отчего не хотят видеть и не поддерживают их благородных усилий.

Еще несколько лет назад парадно-чинные и безропотные, творческие союзы явили ныне пример беспрецедентного общественного пафоса. Их гражданская активность, борьба за свои права, проводимое обновление организационных структур воспринимались как победа нового мышления, пример для подражания.

Наша публицистика не без тревоги напоминает, что успех в деле общественного обновления определяется во многом позицией молодежи, мерой ее активности. Тревога обусловлена, с одной стороны, индифферентностью большей части молодого поколения, с другой — пугающей непривычностью форм молодежной активности, когда она все-таки проявляется. А в результате снятия тотального запрета на самостоятельную инициативу это случается все чаще. Молодежная инициатива в художественной культуре сейчас столь разнолика, многообразна и напориста, что даже разговоры о феномене «молодой культуры» становятся обыденностью.

Можно сказать, что общество располагает двумя социально-художественными конгломерациями, одна из которых — молодежная — еще только делает свои первые шаги как явление, имеющее широкую социальную базу. Казалось бы, отношения между ними должны складываться наилучшим образом. В действительности же творческие союзы, непримиримо революционные в борьбе с государственным аппаратом, активно утверждающие эту репутацию через средства массовой информации, нацело лишены такого ореола в глазах значительной части творческой молодежи.

С формальной, так сказать, «отчетной» позиции нельзя сказать, что союзы и думать не думают о проблемах молодых. В любом из них сегодня, как, впрочем, и всегда, с гордостью покажут разнообразную документацию, скрупулезно фиксирующую «молодежные дела». Чего там только нет: смотры, конкурсы, семинары, фестивали, выставки... Не сомневайтесь, что в каждом союзе есть подлинные подвиж-

ники, делавшие и делающие ценой огромных усилий максимум того, что они могут для пользы начинающих. Не будем детально обсуждать отношение союзов к инициативному молодежному движению в целом. Такой разговор требует точных фактов и взвешенных оценок. Но кризис во взаимоотношениях налицо, и объясняется он исчерпанностью кредитов доверия этим творческим организациям со стороны молодежи.

Около 40 процентов опрошенных студентов художественных учебных заведений Ленинграда считают, что «настоящее искусство сегодня развивается независимо от творческих союзов, а то и вопреки им». Всего лишь 10 процентов сочли возможным сказать, что «творческие союзы вносят значительный вклад в художественную жизнь города». А половина участвовавших в опросе предпочли уклониться от оценки, заявив: «Я мало знаком с деятельностью союза». Подчеркнем, что речь идет не о реальной роли союзов в художественной жизни, а о том, как видит их деятельность молодежь. Вряд ли союзам может быть безразлична эта оценка.

Основным источником информации о жизни и деятельности союзов для студентов являются газеты и прочие средства массовой информации. Треть опрошенных практически не владеет никакой информацией о союзах. Но нельзя сказать, что опрошенные и не хотят ничего знать. Дефицит информации огромен. Не удовлетворены ее объемом две трети «театралов» и «художников», более половины «музыкантов». Только немногим более десятой части опрошенных и не хотели бы знать о союзах более того, что они знают. Эти данные доказывают несостоятельность широко распространенного мнения, что молодежь и знать ничего не желает о происходящем в «мире взрослых».

Как площадка для неформального профессионального общения союзы, их дворцы и клубы занимают незначительное место в жизни студентов. Половина из них вообще не бывает в домах творческих союзов. Около половины «художников» и «театралов» посещают творческие встречи, выставки, просмотры. Каждый десятый иногда заглядывает туда «выпить кофе, поговорить». Практически нет студентов, которые считали бы себя как-то причастными к работе творческих секций союзов.

А надо ли вообще стремиться к тому, чтобы студенты творческих вузов и училищ приближались к жизни союзов, вникали в их проблемы? Ведь они еще только учатся, пусть наберутся ума-разума, станут профессионалами, докажут свое право, а там связи наладятся сами собой... Что же, такая точка зрения возможна. Молодым предлагается заслуживать и ждать, добиваться и доказывать. Но ведь именно этого еще недавно требовало государство от самих союзов: заслужить расположение, ждать благодея-

ний и наград. И острое желание покончить с ролью вечных просителей сыграло немалую роль в общественной активизации союзов.

Если на самом деле творческие союзы функционируют все в большей степени как подобие профсоюзных объединений, располагающих скромным набором социальных благ, то контакты с начинающими художниками им и впрямь не нужны. Но если речь все-таки идет о подлинно творческом объединении людей, озабоченных судьбой своего дела, то действительный интерес к младшим коллегам представляется естественным.

Горько говорить, но молодые люди, начинающие творческий путь, не видят принципиальной разницы между отношениями в рамках государственных учреждений и в творческих союзах. И те, и другие по-прежнему не склонны ориентироваться на естественное включение молодежи в художественную деятельность на основе свободной состязательности талантов. Они предпочитают существование предварительной системы «культурных резерваций», в пределах которых молодежь «доходит» до приемлемых кондиций. Взять хотя бы так умиляющую многих практику создания «молодежных редакций» популярных журналов. Их появление означает фактическое признание оригинальности подходов, тем, творческих методов, предлагаемых молодыми. Но естественного включения этих новых структур в художественную жизнь не происходит. В итоге складывается достаточно двусмысленная ситуация. Молодые, лишенные своего голоса, извлекаются со специальных культурных территорий и получают возможность высказаться. Но что это, как не «игра взрослых», полная в данный момент великодушия. Отдавая дань благодарности тем, кто придумал хоть такой путь легализации молодых искусствоведов и критиков, признать его универсальным никак нельзя.

Несмотря на низкую оценку роли творческих союзов в художественной жизни, около половины опрошенных студентов намерены вступать в них. Лишь шестая часть принявших участие в исследовании не имеют таких планов на будущее. Вот, на первый взгляд, замечательный повод порассуждать о беспринципности современной молодежи, об утере нравственных ориентиров и понятий. Но что тут причина, а что следствие?

Союз дает определенную социальную защиту, вряд ли кто-нибудь сможет это отрицать, а в обществе тотального дефицита такая возможность значит очень много. Суд над Иосифом Бродским был бы невозможен, окажись он членом Союза писателей или живи в обществе, уважающем права творческой личности. Будем откровенны: вступление в союзы для многих молодых людей теперь связывается в

первую очередь с приобретением права на некоторое — довольно скромное — количество социальных благ. Что же означает подобное отношение к союзам в общем контексте взаимоотношений творческих поколений?

Объективное отсутствие равных условий для состязательности талантов оборачивается строго дозированным поступлением новых членов в союзы, причем тех, кто сумел пройти жесткий и унизиительный для художника социальный и эстетический контроль. В итоге творческие союзы и несоюзная молодежь разделяют не столько художественные, сколько социальные барьеры, существование которых и не позволяет молодому поколению признать революционной деятельность тех, кто оказался в их глазах социально привилегированным и узурпировал право на художественную истину.

Человек, который имеет возможность выступать, печататься, играть без ограничений, если он интересуется публику, спокойно занимается своим делом без угрозы быть объявленным тунеядцем, человек, который имеет жилье, право на комфортабельный отдых и прочие блага, будет вступать в профессиональное объединение лишь по творческим мотивам, руководствуясь высшими соображениями дела и долга. Пока же перед начинающими два пути: затевать долгую и мучительную борьбу за вступление в союз, либо резко противопоставить себя всем официальным структурам, среди которых, по мнению многих молодых, находятся и союзы. Но только членство в союзе дает полноценный профессиональный творческий статус. Стоит ли в такой ситуации удивляться, что студенты художественных вузов, равнодушные к своим союзам, отчужденные от них, со временем все же придут туда, и уже сейчас знают, что так будет. Не на этой ли почве и возрастает художественный конформизм, социальное иждивенчество, все те пороки, которые так тревожат сегодня лидеров обновления в союзах? Эти явления в значительной мере обусловлены не личностными изъянами молодых, не пробелами в их воспитании, хотя такая точка зрения и удобна. Они вынуждены поступать подобным образом, подталкиваемые фактической монополией союзов и социальным бесправием творческой молодежи, как, впрочем, и молодежи вообще.

Участие союзов в жизни профессиональной художественной школы все еще невелико. Хотя их декларированная готовность взять на себя ответственность за дела в сфере творческой делает необходимым, по крайней мере, равноправное с государством участие в деятельности обучающихся систем. О какой помощи союзов мечтают сегодня студенты? Две трети «художников» и «театралов» считают, что союзы могли бы содействовать организации творческих поездок и стажировок в стране и за рубежом. Столь-

ко же «музыкантов» полагают, что Союз композиторов может помочь им быть в курсе музыкальной жизни, сделать доступными для посещения концерты и музыкальные спектакли. Для студентов всех специальностей крайне необходима помощь в трудоустройстве после окончания учебы; студенты уверены, что наилучшим образом это могут сделать сегодня союзы. Хотели бы они и более активного участия союзов в организации своих первых встреч с публикой. Поразительно, что более половины опрошенных хотели бы чаще встречаться с ведущими мастерами искусства, при условии, что эти встречи будут профессионально ориентированы. Еще раз заметим, что мнение о замкнутости, пассивности студентов не подтверждается на практике. Другое дело, что им зачастую интересно то, чем не располагает учебное заведение, что не могут предложить преподаватели.

Не случайно сегодня более 40 процентов студентов не ограничиваются только учебными занятиями, а наряду с ними активно заняты профессиональной деятельностью. Многие состоят в любительских или неформальных объединениях, а пятая часть работает по специальности. Студенты уже сейчас включены в художественную жизнь. Именно поэтому их безучастность к делам творческих союзов должна бы внушать последним беспокойство. Ведь получается, что активная часть творческой молодежи не просто «не дышит им в затылок», а рассматривает союзы преимущественно как аналог профсоюзных объединений.

Между тем ситуация в нашей художественной жизни сейчас очень сложна. Нет одного, устраивающего всех рецепта, который привел бы к быстрому и безболезненному решению скопившихся проблем. Ни одно творческое объединение, возникающее помимо союзов, пока не обладает их мощью, влиянием, финансовыми возможностями, наконец — традиционным общественным авторитетом. Поэтому трудно рассчитывать, что в ближайшее время появятся профессиональные творческие образования, которые составят подлинную конкуренцию союзам. Следовательно, необходимо спокойно и целеустремленно способствовать дальнейше-

му развитию творческой активности молодежи одновременно в двух направлениях. Первое — это установление взаимноинтересного диалога на основе все большей демократизации союзов, включения в их нынешние структуры новых формирований. Второе — активное строительство независимых творческих сообществ. Такого рода альтернативные образования необходимы для подлинного оживления художественной жизни.

По данным опроса около половины студентов после завершения учебы стремятся работать в государственных учреждениях культуры. Остальные готовы, если будет такая возможность, связать свою судьбу с новыми, еще не имеющими широкого распространения организационными формами творческой деятельности. Каждый третий на уровне установок готов создать свое объединение, работать в кооперативе, хотя подобные явления в массовых формах еще только входят в жизнь. Стабильная работа в государственном учреждении, добавим — с гарантированной оплатой, — привлекает самые многочисленные группы среди опрошенных всех специальностей. А вот второй по привлекательности способ творческой самореализации у каждой группы свой. Для «музыкантов» — это преподавание (34 процента), для «художников» — возможность быть свободным художником (29 процентов), для студентов театрального института — это мечта о создании своего творческого объединения (33 процента). В целом можно сказать, что треть студентов нацелена на максимальную реализацию своих возможностей в зоне повышенного социального риска.

На наших глазах качественно меняется ситуация в художественной культуре. Молодежь все активнее стремится к инициативной деятельности. Привычные схемы обретения профессионального статуса ее не устраивают. По сути равнодушие и отчуждение молодых от союзов — это естественная реакция на их недемократичность и стремление к монополии.

Молодежь нуждается сегодня не в одобрении старшими поколениями своих идейно-эстетических поисков, а в гарантированном праве на них.



Вопрос, кто с большим нетерпением ожидал открытия в нашем городе Первого международного фестиваля неигрового кино — кинодокументалисты или... любители балета, — наверно, может показаться странным. Между тем организаторам кинофорума было достаточно обнаружить имя одной его участницы, чтобы поднять на ноги весь балетный Ленинград. Ему-то и был адресован сюрприз кинофестиваля: приезд в Ленинград Натальи Макаровой. Имя «первой леди западного балета» известно на невских берегах не понаслышке. Когда-то «леди» была нашей землячкой, гордостью и надеждой ленинградской сцены, восходящей звездой, которую прочили в наследницы великой славы русского балета. Что ж, так оно и получилось. Только уже не у нас, а за рубежом, где молодая солистка балета Мариинки осталась навсегда... И вот — визит ее на ленинградский фестиваль со своим фильмом «Балерина» и ровно две недели многочисленных

Синяя птица

” БАЛЕРИНЫ - АССОЛЮТА ”

встреч и выступлений на родной земле, завершившие долгие восемнадцать лет разлуки. Что знали мы о ней эти восемнадцать лет окружавшего ее фигуру официального заговора молчания? Ничтожно мало — то, что просачивалось по западным «голосам», да о чем ходили слухи. А по слухам вырисовывалась картина поистине головокружительной карьеры и творческого благополучия. Но, разумеется, большинство не имело представления, кем все же стала Наталья Макарова, что, собственно, такое ее танец, за который она была удостоена на Западе титула «балерины-ассолюта». Да, еще чуть-чуть, и мы могли бы этого и не узнать. Ведь в срок ее отсутствия укладывается почти вся сценическая жизнь балетной артистки, а до него было уже прожито десятилетие на сцене Кировского театра. Потому есть за что благодарить фортуна: захваченная нашими переменами на излете своей карьеры, Макарова успела появиться перед нами танцовщицей. И какой!.. Мы воочию увидели блистательный итог ее творческого пути.

Мог ли кто предсказать тогда, что актриса, внесенная в «черные списки» так называемых невозвращенцев (со всеми вытекавшими последствиями — лишением гражданства, обструкцией, забвением), еще вернется в Ленинград? Сама Макарова не верила: «Я отключила эту мысль как невероятную. Старалась не думать — зачем думать, если это невозможно; может быть, когда-то в старости...» Но этому поколению наших художников-эмигрантов — какой уже по счету волны, прибывающей русские самородки к западному берегу? — до старости ждать, слава богу, не пришлось. Благодаря перестройке они начали приезжать и встречаться с соотечественниками. Для балетного Ленинграда Наталья Макарова

оказалась «первой ласточкой». Правда, Кировский театр, с труппой которого за полгода до приезда прошло ее выступление за рубежом, то ли убоившись чего-то, то ли не одолев бюрократических препон, уступил честь приглашения балерины оргкомитету международного кинофестиваля. И тот распахнул, наконец, перед беглянкой двери ее города, а вместе с ними и двери покинутой ею Маринки.

Все эти годы прежние коллеги должны были на гастролях за границей избегать любых контактов с «предательницей Родины» — дабы не скомпрометировать себя. Теперь те, кто долгие годы остерегался встреч, с раскрытыми объятиями встречали «изменницу» в стенах Кировского театра и искренне говорили ей теплые слова. И она не помнила зла. Эта сошедшая с самолета в ленинградском аэропорту элегантная западная звезда под сенью родных кулис превратилась в прежнюю милую Наташу, с которой всем легко и просто, словно вчера расстались.

Ныне ее радушно принимало и Вагановское училище, из которого до сей поры изгонялось всякое упоминание о лучшей воспитаннице педагога классического танца Е. В. Ширпиной. Елена Васильевна умерла, не дождавшись признания своей огромной заслуги перед мировым балетом и даже не смея возмечтать об этом вслух. Да, ленинградской школе танца долго приходилось «скромничать», забывая, как ни парадоксально, именно прославляющие ее на весь свет имена. Но дело прошлое, теперь стенд с фотографиями Макаровой — в музее училища на всеобщем обозрении (и, можем подтвердить, появился там не перед самым приездом артистки). Теперь недавнюю персону нон-грата встречал как дорогую сердцу дочь и художественный руководитель училища К. М. Сергеев, в бытность которого главным балетмейстером Кировского театра она и перестала быть советской балериной.

Тогда с Сергеева спросили по всей строгости. За случившееся на гастролях в Лондоне ЧП он был лишен заветного поста. Тем более заветного и дорогого, что достался в начале шестидесятых годов в трудной борьбе с молодым, но авторитетным лидером нового движения в балете Юрием Григоровичем, уже назначенным «исполняющим обязанности главного». Ленинградские власти предпочли Сергеева. Предпочли, хотя был еще свеж печальный опыт его руководства труппой в 1951—1955 годах, закончившийся буквально бунтом «челяди» и отставкой «короля». Но только шесть лет «новой эры», эры знаменитой оттепели, длилась эта его полуопала (из главного Сергеев стал очередным балетмейстером театра), и столько же лет творческой свободы оказалось в распоряжении тех, кто задумал вывести балет Кировского театра из очевидного кризиса, из тупика хореодрамы.

И успели-таки, вывели, выпустив втроем — Якобсон, Григорович, Бельский — обойму современных постановок, пополнивших золотой фонд нашей хореографии: «Спартак», «Каменный цветок», «Берег надежды», «Хореографические миниатюры», «Легенда о любви», «Ленинградская симфония», «Клоп». Именно тогда совсем юная Наталия Макарова получила первую главную на нее роль — Зои в якобсоновском «Клопе» — и открылась для всех как незаурядный интерпретатор современного хореографического образа. Однако следующей балетной новинки дождалась она нескоро.

Казавшийся неожиданным переворот — вместо Григоровича, тогда уже автора опередившей время «Легенды о любви», обратно к Сергееву, охранителю устоев, — явился, как сегодня это понятно, одним из первых в Ленинграде сигналов о начавшемся наступлении реакции. Программа революционного обновления хореографического театра в короткой срок была Сергеевым свернута, а осуществлявшие ее передовые художники принуждены к уходу из труппы. В репертуарной политике был взят курс на классическое наследие, и вновь особым покровительством стал пользоваться «драмбалет».



Рабочая пауза (Н. Макарова и А. Сомбат в балетном классе)

Дольше всех за право на новые спектакли боролся Яковсон, всегда одержимый множеством замыслов. Но и он с его недюжинной энергией не мог пробить заслоны, воздвигаемые перед его идеями худсоветом театра во главе с директором П. Рачинским, на которого опирался Сергеев. Завершением работы Яковсона в труппе стала редкостно оригинальная «Страна чудес» (1967), где Макарова исполнила свою вторую и последнюю созданную для нее роль. В ней совершался новаторский переход в эстетику классического антиканона, созданного наперекор всем железным нормам и правилам академического танца. Пройдет много лет, и вот уже зрелая Макарова, отвечая на вопрос о памятных для нее исканиях того периода, назовет прежде всего Яковсона с его «Страной чудес»: «Девушка-Краса была одной из важнейших для меня ролей. Работа с Яковсоном научила меня двигаться свободно, раскрепостила мое тело, руки, весь «верх». Затем я внесла это в классические партии, танцевала их с ощущением экспрессивности и раскованности корпуса...»

Жить на сцене макаровской Девушке-Красе, о которой до сих пор ходят легенды, было суждено недолго. Все новое, подлинно современное и хоть сколько-нибудь по духу экспериментальное, быстро и, как правило, бесследно исчезало во времена Рачинского — Сергеева с балетной афиши Кировского театра. Исчезла и «Страна чудес», как до нее — «Клоп», «Берег надежды», «Двенадцать». Даже совершенная «Легенда о любви», по всей видимости, особенно коловшая глаза руководству наглядным свидетельством художественной мощи побежденного соперника (возглавившего балетную труппу Большого театра), все реже появлялась в репертуаре.

Творческие силы великоленной труппы замыкались в пределах классики либо бессмысленно тратились на мертворождаемые опусы, едва переживавшие премьеры, вроде «Далекой планеты» Сергеева, или «В порт вошла «Россия» Захарова, «Жемчужины» Боярского или «Человека» Катаева и Лифшица. Пер-
30 вому большому опыту танцовщика театра И. Чернышева, в котором только

слепой или закрывший сознательно глаза мог проглядеть истинного балетмейстера, места в репертуарных планах не нашлось, и обладателем подлинно современного спектакля «Антоний и Клеопатра» (1967) стал Малый театр оперы и балета. Другая, как бы и неофициальная, постановка Чернышева — камерная композиция всего на четырех артистов «Ромео и Юлия» — хоть и делалась в Кировском театре, но к показу на его сцене была руководством запрещена. Так лишилась новой роли первая ее исполнительница Наталия Макарова. А судя по свидетельствам видевших репетиции, партия эта обещала стать открытием. О. Моисеева вспоминает: «Макарова в Юлии была просто гениальна. Но танцевать ей не позволили. И она очень тогда плакала, переживала...» Добиться публичного показа «Ромео и Юлии» сумела И. Колпакова, включившая опальный балет в программу своего творческого вечера. И все же в репертуар он не вошел, Макарова к нему уже не возвратилась, а его автор оказался для Кировского театра и вообще для Ленинграда потерян.

Возможно, Сергеев посчитал тогда, что эту потерю легко компенсирует его «добро» на работу в театре Олега Виноградова — такого же молодого, как Чернышев, балетмейстера, но уже с именем и с солидным багажом постановок. Художники, однако, не взаимозаменяемы. К тому же Виноградов, будущий автор «Ярославны», тогда еще только шел к своему звездному часу.

Итак, к рубежу семидесятых годов главному балетмейстеру Кировского театра только и оставалось, что пожинать плоды своей многотрудной и многолетней борьбы со всякого рода реформаторами, «оппозиционерами» и подрывателями традиций. Надежная классика проходила «на ура». И не мудрено — ведь в ней выходили на сцену первоклассные артисты. Достаточно назвать А. Осипенко, И. Зубковскую, И. Колпакову, ту же Макарову, Ю. Соловьева, М. Барышникову, В. Панова (список можно продолжать). Актерские триумфы, время от времени идущая работа над новыми балетами (1968 — «Горянка» Виноградова, 1971 — «Гамлет» Сергеева) создавали греющие душу иллюзии творческого процветания и глубокого удовлетворения труппы. Жить бы да радоваться! И тут грянул гром: Наталия Макарова осталась за границей.

Нет, несправедливо обошлись тогда власти с Константином Михайловичем. Ведь известно: наказан «главный хранитель» театра-музея был вовсе не за то, что из народной сокровищницы исчез бриллиант и в очередном проигрыше оказался русский балет и русский зритель. В вину Сергееву вменили куда более веское основание для снятия с поста — ослабление идеологической работы в коллективе. Между тем на ниве ленинградского балетного искусства не было более неусыпного ревнителя официальной идеологии, чем он, и это по-своему зачли ему сами артисты, окрестив время его правления «черным десятилетием». Не вина Сергеева, что при всем его старании Макарова выше этой идеологии поставила искусство. Да, искусство! Оно было синей птицей, за которой, как ни горько, приходилось мчаться в далекие края.

Макарова, конечно, знала, на что шла. По крайней мере один пример был у нее перед глазами — Рудольф Нуреев, ее соученик по балетной школе. Феноменальный танцовщик, он первым из труппы Кировского театра, еще в 1961 году также на гастролях (а другого способа для них и не было) переиграл свою судьбу. И Нуреева первым постигло трагическое отлучение от Родины, от русского искусства. Он, в отличие от Макаровой, еще ждет встречи с Родиной, хотя, как стало известно, ему уже случилось побывать в Советском Союзе. Но визит артиста, обставленный властями в лучших традициях застойных времен, длился от всех в тайне всего сорок восемь часов, и путь лежал напрямик в город Уфу, в дом к матери и обратно, без отклонений.

Сегодня мы начинаем по-новому смотреть на явление творческой эмиграции, меняем наше отношение к «невозвращенцам», учимся понимать проблемы тех, чьи способности здесь не находили применения. Сегодня людям с новым

сознанием больно и стыдно за годы, десятилетия изгойства наших больших художников, оболганных в глазах народа и изолированных от него. И сегодня уже многие осознают, что страшна была отнюдь не утечка из страны живых «национальных достояний» — то ведь нормальная циркуляция «крови» в целостном организме мировой культуры, у искусства нет границ, талант — всечеловечен... Страшен был действовавший у нас «шламбаум», что искусственно перекрывал путь обратно всем уехавшим. И страшна была система, которая сама запретом на возврат делала художников «невозвращенцами», а затем представляла их народу в образах отщепенцев и изменников. Она, эта система, немало преуспела в своей пропаганде, засеяв умы зернами враждебности, по сей день, как доказал приезд Макаровой, все еще плодоносящими.

Теперь уже можно вспомнить о том, что в редакции газет шли письма, остерегавшие от внимания к «предательнице». И о том, что даже некоторые профессионалы (!) не пожелали увидеть выступление Макаровой по принципиальным соображениям, как бы «в знак протеста». А едва она уехала, в печати раздалась сетования о «шумихе вокруг звезды» — свидетельстве нашего якобы морального падения, ибо «в своем всепрощении мы... растащиваем понятия высокой нравственности, чести, патриотизма, наконец». У нас еще будет повод обратиться и к столь специфическому пониманию патриотизма и к другим тревогам автора тех строк В. Сенина, например, о том, что «многие возвращаются нынче едва ли не героями, пробуждая зависть удачливостью, сколоченным состоянием»¹. Вот он, «крючок» с приманкой для обывателя — большие деньги и везение. Стоит ли удивляться, что ныне, как и прежде, такие обыватели клеймят «продавшихся за блага» художников, вопрошая свое извечное: «Чего им не хватало?»

Действительно, на первый взгляд, у той же Макаровой все прекрасно складывалось. Она завоевала ведущее положение в балетной труппе высшей марки, о ней говорили и писали, ее обожала публика и даже заграничные гастроли не обходили балерину стороной. Но затмить глаза мог блеск лишь одной стороны медали. А с другой — оскудение репертуара, из которого уходили современные балеты, хождение по кругу классических ролей, творческая зависимость от административного принципа «танцуй, что дают». Все то, что является в театре почвой для развития таланта — оригинальные постановки, эксперименты и поиски в любых формах и жанрах, широкий выбор балетмейстеров, возможности для пробы сил в разностильном материале, — все это отсутствовало. А главное, не было времени всего этого ждать — век балетных артистов так короток. В своей статье о совсем молодой Макаровой В. Красовская уже напоминала: «Далеко не исчерпаны возможности исполнительницы... И надо торопиться, время летит». И вот, словно спохватившись, она умчалась вдогонку своему уходящему времени.

Время летело... Это остро ощущала не только Макарова, но и другие талантливые артисты Кировского театра. Конечно, в огромной балетной труппе кто-то был в ладу с собой и обстоятельствами, кто-то находил себе применение в классическом репертуаре, кто-то сам обеспечивал себя дополнительной работой на стороне, кто-то просто плыл по течению, «танцуя, что дают». В конце концов, способ выживания, в далеко не блестящие времена, у каждого свой — «срабатывают» и характер, и жизненные принципы, и уровень духовных потребностей. И мера таланта. Именно им в итоге определяется «планка» творческих запросов. То, чем сможет довольствоваться иной средний артист, для крупного дарования окажется скудным пайком. Не случайно в застойной атмосфере академического балета тех лет не смогли жить и дышать лучшие из лучших. И они тоже не стали больше ждать...



Анатолий Белкин. Хелло, Джаспер Джонс! Холст, масло, 1988.



Анатолий Белкин. Взгляд с низкого горизонта. Холст, масло, 1988.



Владимир Шичкарев. Пригород. Холст, масло, 1988.



Владимир Тихонов. Митьки. Холст, масло, 1988.



Владимир Овчинников. Русская баня. Холст, масло, 1988.

Недолго длился на ленинградской сцене праздник танца «нового Вестриса» — Михаила Барышникова. Хотя и жил здесь на радость всем, хотя и носили его на руках, неминуемо должно было случиться то, что случилось: Барышников, подобно Макаровой, однажды не вернулся с западных гастролей. Юный гений возмужал и ему стало тесно в рамках почти бессменного репертуара театра-музея. Разве могли насытить бездонный талант выделенные ему «пятки» спектаклей, даже если среди них — ставшие шедеврами Барышникова «Сотворение мира» и «Жизель»? Разве мог удовлетвориться одним языком классического танца этот «танцовщик-полиглот»? Но после эпизодических показов новых одноактных постановок («Дафнис и Хлоя», «Блудный сын», «Безделушки») все в его театральной жизни вернулось на круги своя. Никто не осмелится возразить Барышникову на его слова, дошедшие до нас сегодня: «Кировского мне было недостаточно». Но ведь и Наталия Макарова, приехав в Ленинград, сказала то же самое: «Я осталась, чтобы расширить свой артистический горизонт, здесь мне не доставало материала. У меня творческий голод, он мучил меня с детства».

Сколько слышали мы вариаций на тему «они уехали, потому что они плохие», сколько выработано версий о корыстолюбивых и безнравственных служителях прекрасного, погнавшихся за длинным рублем и красивой жизнью. И надо отдать должное нашей официальной пропаганде — какой выгодный и живучий миф, вовсе не зовущий к размышлениям об истинных причинах их побегов, не требующий искать и называть виновных!

Да, спасая свой талант, следуя призванию, «невозвращенцы» вынуждены были многим жертвовать, и что они при том «переступили» — им, а не нам, судить. Для искусства же главным оказалось то, что они, осознав, какой дар вложил в них бог, не пожелали зарыть его в землю, хотя бы и родную. А сколько ведь так и «зарыли»!.. Но с точки зрения некоторых радетелей патриотизма лучше превратить страну в кладбище талантов, чем смириться с мыслью о праве на отъезд тех, кому у нас же и не могут создать условий для творчества.

Для некоторых эмиграция становилась выходом из клетки на волю, возможностью нормально, творчески работать. Но даже и тогда это оказывался шаг вынужденный, не от хорошей жизни, ибо сама «клетка» была к тому же родным домом, родиной, которых отныне им было не видать. Они все расплачивались с нашим государством за свою несуществующую вину, как преступники, — драмой отверженности и отрезанности от России, ее утратой навсегда. Но, как доказала жизнь, государство обкрадывало этим лишь себя — нищал дух, вырождались культура.

Катастрофическими в этом смысле для Кировского театра были семидесятые годы. На долю следующих после Сергеева руководителей балетной труппы — сначала И. Бельского, затем О. Виноградова — выпало собирать горчайшие плоды предшествующих лет. Повернуть процесс утраты вспять оказалось не в их силах. Тогда-то, после многих невосполнимых потерь, и отошло в область предания великолепие звездного ансамбля Мариинки. И хотя пришли на смену новые поколения артистов, и среди них много талантливых, занять опустевшие в труппе места не дано пока никому. Что ж, незаменимые все-таки есть. Одним из них, несомненно, был для театра Валерий Панов.

Панов — этот балетный Райкин, как Протей, перевоплощавшийся в любой типаж любой пластической стихии, — не имел в Кировском равных себе виртуозов гротеска. Но вошедший в труппу уже в зрелом возрасте, он так и оставался в ней чужаком, не получавшим и десятой доли им заслуженного. Его рабочий режим, участие в репертуаре все время балансировали на грани безработицы — вперед пропускались коренные «кировчане». Они же отбывали на гастроли, а невыездивший Панов принимался за работу, «затыкая дыры» в поредевших основных составах. И, возможно, в один из таких дней еврей Панов вспомнил об

одной-единственной привилегии, данной советским людям с «пятым пунктом». По всем понятиям он законно уезжал из Ленинграда. Но вокруг него на год, а то и два ожидания визы развернулся шабаш беззакония, преподавший ему науку «проработки» несознательных соотечественников «патриотами» из органов власти. Клевета, провокации, изоляция, арест, избиение — в эти детали той науки артист вник лично.

А между тем участь затравленного и ошельмованного Панова, в конце концов уехавшего из созданного ему ада, могла показаться вполне сносной после трагедии, случившейся с Юрием Соловьевым — «космическим Юрием», не ведавшим преград своему танцу ни на земле, ни в воздухе, где он парил, как птица. В какой-то момент воздуха, видимо, для него не стало... И прогремел выстрел.

Ему было тридцать семь — непереходимый столяр многими художниками рубеж. До сих пор его гибель остается неразгаданной и тревожащей тайной. Но как ни запутан клубок причин, побудивших танцовщика к роковому шагу, его творческая судьба здесь сыграла не последнюю роль. Казалось бы, она была удачна — никто в театре не лишал его партий благородных героев и прекрасных принцев. Нет, Соловьев просто обязан был их танцевать! — из месяца в месяц, из года в год, здоровый и больной, желая или не желая. А он, напротив, хотел вырваться из крепко державшего его капкана ампула и мечтал убедить, что Соловьев — не только идеальный герой сказочных принцесс. И ведь убедил — в том же «Сотворении мира», где словно заново родился как артист, явившись в образе милейшего и лукавого Юга, похожего на мудреца Сократа. Но за Богом ничего, кроме неудачи с «Икаром», не последовало. Ищущий, «нетрадиционный» Соловьев театру явно был не нужен. Последние его шесть лет после «Сотворения мира» пролегли в том же русле привычного классического исполнительства. Но все труднее давались безупречные академические танцы, все болезненней реагировали ноги на тяжелые нагрузки. И настало время, когда переход в другое ампула, на другие роли стал не только творческой потребностью, а и жизненной необходимостью: танцевать классику он физически уже не мог. Но замены ей в его репертуаре не было. И не предвиделось...

Как типичны для нас в этой трагической истории пренебрежение интересами таланта, неозабоченность творческой судьбой художника. Невольно себя спрашиваешь: какая участь ждала бы Наталию Макарову, останься она здесь?.. Конечно, у нас имеются примеры и вполне счастливых, состоявшихся судеб — в том же Кировском театре, в те же самые годы. Скажем, судьба Ирины Колпаковой. Вот кто достиг всего — и непрерываемого авторитета в области классического танца, и признания, усыпавшего ее путь званиями и наградами, и немало влияния на художественную жизнь и репертуарную политику театра, где сегодня от ее слова ведущего репетитора так многое зависит. В творчестве же спасением для Колпаковой стала ее природная приверженность к традициям, хотя она участвовала и в этапных спектаклях современного балетного театра. Можно пожалеть, что партий нового репертуара оказалось у Колпаковой мало, но следует признать, что роль главной хранительницы классического наследия была ей весьма к лицу. А эта роль, как известно, более «подходила» пережитым временам, чем роль художника-реформатора, не в одном только балете тогда гонимого и преследуемого. Наталия Макарова, с ранней юности отличавшаяся непокорством характера и нетрадиционностью во всем — от трактовок партий до стиля поведения, как раз явно тяготела к противоположному. Так что вряд ли она могла бы рассчитывать на официальные «золотые горы». Скорей уж, попала бы в ситуацию другой ведущей солистки Кировского театра, Аллы Осипенко.

Именно с ней, балериной редкого трагического таланта, сходилась в творческих пристрастиях Макарова. Две близкие подруги, разведенные жизнью по разные стороны «кордона», они в искусстве были сестрами по духу — обе с чув-



Татьяна — Н. Макарова. Фото В. Каверзина



1989 год. Первая репетиция на сцене родного театра. Фото С. Шевельчинской

ством времени в крови, обе со склонностью к новациям. Как нуждалась в этих новациях старая добрая Мариинка!.. А между тем почти в одночасье у нее не стало ни той, ни другой танцовщицы. Осипенко написала заявление об уходе из театра «в связи с творческой и моральной неудовлетворенностью и невозможностью продолжать работу в подобном положении» на тех же гастролях Кировского балета, на каких он недосчитался в своих рядах Макаровой. Но это только кажется, что родственные судьбы с того момента разошлись. На самом деле танцовщицы устремились в едином направлении и к общей цели — к творчеству, к поиску, к новому танцу. Сколь разными, однако, оказались их пути...

Не будем гадать, с какими трудностями встречалась Наталия Макарова, начиная на Западе свою жизнь с нуля. Она о том не говорила, а на вопрос, жалела ли о своем шаге, ответила определенно: «Нет, не жалела. Потому что я сама создала себе счастливую жизнь». И ей нельзя не поверить. Но, конечно, трудности были, как и драма существования на чужбине. Это сегодня у нее там дом и семья — сын и муж, она давно вжилась в язык, в культуру. Это теперь она всюду там «своя» — интернациональная балерина, чьей сценой, как когда-то для Павловой, Карсавиной, Спесивцевой, служит весь мир. А восемнадцать лет назад она прошла через одиночество, разлуку и невозможность воссоединения с матерью да и всем своим прошлым миром. И послушаем на этот счет если не Макарову, так Барышникова: «Эмоционально мне потребовалось несколько лет, чтобы приспособиться. Я потерял друзей, все, на чем был воспитан, — массу эмоциональных и географических привязанностей. Было очень много грустных и одиноких минут... Я никогда не смогу говорить об этом открыто». И все-таки, дорогой ценой оплачивая выбор в пользу своего таланта, они — и Макарова, и Нуреев, и Барышников — завладели «синей птицей» всех художников: мечтой о полном творческом раскрепощении.

В то время, как одна бывшая балерина Кировского театра максимально использовала открывшиеся ей возможности работы с Баланчиным и Эйли, Роббинсом и Пети, Бежаром и Ноймаером, Аштоном и Макмилланом, другая, покинув театр, пребывала в полной власти его величества случая. При этом она оставалась верна себе и закономерно оказывалась рядом с теми, кто создавал новые труппы, вел разведку современных форм, — сначала с Якобсоном в «Хореографических миниатюрах», спустя время с Эйфманом в «Ленинградском ансамбле балета». Вместе с тем эти коллективы, образованные с разрывом в семь лет (1970, 1977) в самый пик застоя, были вообще единственными, куда Осипенко могла пойти танцевать. И, конечно, только волей случая именно они и явились в нужный момент приемлемым «предложением» на «спрос» балерины, давая ей главное — возможность новых работ. Но вспомним сегодня и другое. Что, например, разрешение на показ лучшего своего номера «Минотавр и нимфа», запрещенного во всех инстанциях, она получала лично у самого председателя горисполкома. Что трехгодичный репертуар ее в «Хореографических миниатюрах» исчислялся пальцами одной руки, да и в пятилетнем стаже работы у Эйфмана имелись мучительно длинные творческие «пробелы». Что, проторяя танцу пути к современной выразительности, она разделяла все тяготы скитальческого и неустроенного, подчас откровенно нищего существования ансамблей — пасынков ленинградского балета. Но самое грустное, что и в таком качестве это существование приходится признать более благополучным и надежным, чем то, когда Осипенко просто «висела в воздухе» (а таких было пять лет) и от нее требовались титанические усилия, чтобы сохранить в себе художника и, более того, по-прежнему оставаться в балетном авангарде.

А теперь спросим себя: сколько созданий этой нашей «балерины-ассолюта» недосчиталось балетное искусство, пока она отстаивала свои художнические принципы в борьбе за само творческое выживание, в пространстве поиска, суженного до двух-трех балетмейстерских имен?.. И хотя вклад Осипенко в искусство невозможно умалить, она сошла со сцены неудовлетворенной в творческих потребностях, не реализовав сполна мощный потенциал таланта.

Как ни прискорбно, мы почти свыклись с тем, что все наши потери — не потери. Нам любые — ничо чем, не то что какие-то невоплощенные партии и нестанцованные роли. И все это время мы жили в иллюзии, что нет ничего страшного в уходах из прославленного театра то одного, то другого, то третьего художника... Упрямо твердили: Кировский-то без них обойдется, пусть они проживут без Кировского. Закоснев в самодовольстве, мы продолжали похваляться лучшим в мире классическим балетом с лучшими исполнительскими силами. И тут нас, почти убаюканных сладкими песнями о невиданных заграничных триумфах нынешней Мариинки, настиг шок: мы увидели танец «западной» Макаровой. И, потрясенные, осознали масштабы потерь и степень самообмана.

Показ фильмов с ее участием — «Ассолюты» и «Балерины», предвосхитив «живые» сценические выступления, обнародовал, наконец, фрагменты «западных страниц» ее биографии, и буквально каждая из них, и с современными, и с классическими образами, стала откровением. С того момента, как в первых кадрах «Ассолюты» возникла влитая в тонкое трико гибкая точеная фигура и начала, словно в невесомости, впитывая музыку, парить в пространстве белого экрана, уже не покидало ощущение подлинного чуда искусства. Так вот какого магического, освобожденного от ограничений возможностей человеческого тела и отдающего настроением души танца мы не видели эти восемнадцать лет на сцене Кировского театра! Так вот кого мы были лишены — не просто одной из многих солисток, а единственной в своем роде танцовщицы, великой русской балерины.

И понятен возглас, невольно вырвавшийся у главного балетмейстера Виноградова после просмотра фильмов: «У нас так не танцуют!»

А ведь не забыт еще сокрушительный удар по нашим балетным амбициям, нанесенный гастроями бельгийской труппы «Балет ХХ». Во время знакомства с постановками Мориса Бежара — этими современными фантазиями, исполненными образной мощи и невероятной энергии, с многозвучной и дьявольски изобретательной хореографией, с массовыми сценами плясовых радений — стало очевидно, что рядом с этими достижениями зарубежного балета нам сегодня поставить нечего. Но все же то была область новой хореографии, превосходства в которой мы, делая ставку на традиции, и не искали. Иное дело, сенсация макаровского танца — в традиционных («Жизель», «Лебединое озеро») и современном неоклассическом («Евгений Онегин») балетах. Последнее убежище нашей гордыни монополистов на классическое исполнительство разрушилось, как карточный домик.

Поучительным уроком интерпретации «затанцованных» партий старого репертуара, в которых вдруг все зажило, запело, задышало, а главное, вочеловечилось, явились Одетта и Жизель Наталии Макаровой. Вглядимся в кадры фильмов...

Внутренне подвижный, даже произвольный в распределении акцентов, «вздохах» и затяжках пластического голоса танец в «лебедином акте». Сердечное тепло, горячее дыхание сообщается хрустальной изысканной форме; целую поэму о любящем женском сердце слагают певучие и тающие руки — человеческие, а не привычно «лебединые». И каждый миг звучания — словно бы на вес золота, странство музыки буквально потактно оказывается выраженным, пропущенным через эмоционально-хореографическую кантилену...

Совсем другой — бесплотный, как отлетающий пух, вьется над землей танец Призрака Жизели. Тонким грифелем пуантов и пастельным, без единого нажима, летом ног набрасывается в воздухе легкая канва его рисунка, тотчас как бы смывающегося белым газом тюника. По словам Макаровой, «дух, не тело, вершит здесь мастерство». И почти лунатичны заколдованные музыкой движения, но и тут разлито в них тепло души...

Да, балерина доказала нам, что не сам классический танец виноват в той схоластичности, безжизненности, в какой приходится его ныне упрекать на сцене Кировского театра. И, конечно, не только его... Вот парадокс: наша кровная Макарова, воспитанница канонической ленинградской школы, отрывается от корней, от «почвы», а затем, возвращаясь, демонстрирует нам, как надо танцевать, чтобы хрестоматийная петербургская классика смогла взять сегодня за живое, быть выразителем человеческих глубин, не теряя при том безупречности фактуры. А здесь, где, вроде, только тем и занимаются, что развивают и гляncуют великое наследие прошлого, классическая школа обездушивается, обезличивается, костенеет...

О том говорит, например, Колпакова: «Макарова привнесла в «Лебединое озеро» то, чего мне не хватает во многих наших исполнительницах, даже талантливых. Для них хореография здесь остается сухой канвой, часто даже неодоушевленной — просто как неживые люди танцуют». По свидетельству Осипенко, «в театре было очень трудно переосмысливать традиционные балетные партии. Есть канон и, значит, надо так и только так, а не иначе». «А мне неудобно так, как надо, — возражала тогда Макарова. — Я всегда делаю по-другому, чем как полагается. Иначе я не получаю удовольствия от своего танца».

Свобода в каноне, свобода самого канона, свобода от канона — вот что в единстве определило принципиальную новизну ее исполнения традиционных балетов, вот что поразило в увиденных нами двух современных дуэтах из балета Д. Кранко на музыку П. Чайковского «Евгений Онегин», которые Макарова выбрала для выступления в Ленинграде. И вот он, ее танец — упоенный и летящий, плод музыки и вдохновения. Возникла мелодия Чайковского, и всё существо балерины оказывалось в плену образной стихии, в которой ее русская 37

природа заговаривала в полный голос. В Макаровой словно открывались эмоциональные створы, и пушкинская «Татьяна, милая Татьяна» тотчас узнавалась в этой горячей впечатлительной натуре.

То был прекрасный миг воссоединения русского, ленинградского балета с Наталией Макаровой. В ее искусстве оказалась заключена та истина, то совершенство, наглядности которых и не доставало нам, чтобы перестать, наконец, самообольщаться, чтобы трезво оценить, к чему пришли, а главное, чтобы вернуться «к гамбургскому счету», который прежде был законом Кировского балета. Ведь и сегодня есть в его труппе талантливые люди, и нам всем важно, чтобы состоялись судьбы «будущих Макаровых», только без сопутствующей драмы.

Но какое все-таки красивое завершение творческой судьбы, словно описавшей круг! Наталия Макарова явилась к нам, чтобы именно здесь, в голубом зале Мариинки, на родной ей и известной всему миру сцене окончить свою балетную карьеру. В Ленинграде она танцевала в последний раз. И настал долгожданный час ее триумфа. Впервые за восемнадцать лет она услышала горячие аплодисменты и крики «браво» соотечественников, приняла из их рук цветы, увидела взволнованные лица столь дорогих ей зрителей. Не за прощанием приехала на родину овеянная планетарной славой ослепительная и счастливая балерина. И заслужила дань восторга и любви своих земляков.

Да, она, отстояв собственный талант, выиграла. Проиграли мы? Увы, ведь в течение почти двух десятилетий нам заслоняли небосклон, на котором разгоралась ее звезда. Но и выиграли вместе со всем культурным миром, ибо свет подлинного искусства сжигает границы и воспламеняет сердца.



**В аэропорту. Прощальный автограф.
Фото С. Шевельчинской**

Менее всего хотелось бы выглядеть котом Леопольдом, призывающим всех жить дружно. Но речь-то идет не о здоровой борьбе идей, течений, тенденций, но о принципиальной нестыковке сходных процессов, протекающих, однако, как будто в параллельных плоскостях, об отсутствии точек соприкосновения. Это не может не дезориентировать художников и не обеднить наши представления о развитии художественного процесса.



НЕФОРМАЛЫ I

МЕЖДУ ПРОШЛЫМ и БУДУЩИМ

Сегодня художники-неформалы (а термин этот кажется мне предпочтительнее, чем, скажем, авангардисты — там требуется некий критерий авангардности, экспериментальности, поискового стилистического опережения, применимый далеко не ко всем, здесь же терминологически закреплена суть — деление по организационному принципу; другое дело, что в определенных периоды этот принцип дорогого стоил) переживают пик общественного успеха. Их выставочная активность обессиливает самых выносливых поклонников, коммерческая... вызывает ассоциации с хорошо налаженной торговлей «с колес», международная... заставляет вспомнить вальяжных выездных гостей «Клуба кинопутешественников». Словом, вчерашним изгоям создан режим наибольшего благоприятствования, а щеголявшие еще недавно бдительностью учреждения культуры, похоже, наперебой рапортуют «наверх» о перевыполнении плана по жеста́м доброй воли.

«Вся эта суета» тем не менее — пусть внешний, подчас раздражающий, но верный признак серьезных процессов, протекаю-

щих достаточно непросто и противоречиво в нашей культуре. Общественность понемногу избавляется от той биполярности в восприятии современного искусства, которая культивировалась не один десяток лет. Ожесточенное дробление художественного процесса в собственной стране на два полюса — кто не с нами, тот против нас — воспринимаются уже как анахронизм, которым довольствуются разве что некоторые теоретики из Академии художеств¹. Словом, мы привыкаем к тому, что наличие альтернативных творческому союзу (в на-

¹ Так, характерным и уже, пожалуй, курьезным, а не пугающим, как это бывало, примером могут служить некоторые пассажи из книги В. В. Ванслова «Что такое социалистический реализм» (М., 1988). Здесь трогательное в своей верности установкам конца 40-х заявление: «Левачские формалистические течения в нашем искусстве 20-х годов никто не давил и не уничтожал, как ложно пытается представить это буржуазная пропаганда. Они закономерно отмерли и отжили свой век, обнаружив свою общественно-историческую несостоятельность» (стр. 60). Соответственно, методология распространяется 39

шем случае — ЛОСХу) группировок — дело естественное, относящееся к сфере бытования искусства, не более того. И это немало, ибо административно-командная концепция руководства культурой с ее идеалом полного огосударствления искусства долгие годы приучала относиться к альтернативным движениям чуть ли не как к противогосударственным, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Таковы предпосылки интеграции неформального движения в общее русло ленинградского искусства, понимаемого как некая историко-культурная целостность. Однако пока процесс этот происходит замедленно и болезненно: не стыкуются многие по сути однородные явления и тенденции, с трудом сшиваются капилляры, когда-то грубо разорванные, в общем-то единой кровеносной системы, нередки и реакции отторжения. Думается, единственно реальный путь, пусть и не вызывающий сочувствия у экстремистов ни «справа» ни «слева», осуществления этой интеграции — выработка единых критериев художественного. Очевидно, что критерии эти — категории исторические, они корректируются художественным опытом и менее всего могут служить основой для монополии какого-нибудь стилевого направления, фундаментом для новой иерархии. (Они, естественно, должны иметь разнонаправленное действие и в перспективе привести хоть в какое-то соответствие реальности чрезвычайно условную систему оценок и в «официальном» искусстве).

Но вот что странно — похоже, серьезная, профессиональная критика не спешит выполнять эту свою культурную функцию, проявляя определенную растерянность. В 70-х — начале 80-х, когда с неформалами объяснялись преимущественно силовыми методами, именно непризнанность, гонимость выводила их из зоны действия профессиональной критики: «бить лежачих» уважающие себя авторы явно не хотели. Беда в том, что и сегодня, в новой общественной ситуации, большинство из них самоустраивается. Поддерживая, разумеется, повышение альтернативности художе-

ственного процесса, они тем не менее уступают слово самим участникам неформального движения под предлогом некоей его самостоятельности, отдельности, недоступности традиционному инструментарию: «Еще не почувствовав особенности этого искусства, нельзя обсуждать работы, предьявляемые нам произведения, потому что любое «произведение» здесь — не итог и не вершина, а лишь часть некоего особого процесса, некоей «авангардной сферы», включающей слишком много «недоступных» для нас элементов»².

«Посвященные» — молодые художники и сопутствующие им критики — менее всего озабочены консолидацией художественных сил (москвичи, в отличие, впрочем, от ленинградцев, часто стремятся обособиться даже от первого поколения неоавангарда — для них это уже «папино искусство», музей) и прежде всего стремятся к публикации собственных программ, как выразился Свен Гундлах в том же номере, где было опубликовано цитированное выше редакционное заключение, — «начинают с нуля», то есть с себя. (У искусствоведов, энтузиастов разнообразных неформальных групп, есть в перспективе большие возможности в плане знания конкретного материала, историографии. Однако пока что, насколько я могу судить, они выступают с текстами манифестационного, а не аналитического характера³. Это в какой-то мере естественно — «изнутри» достаточно локального явления трудно оценить его реальную значимость, ощутить контекст, в котором оно развивается, более доступна вербализация творческих порывов своих соратников). В результате на новом витке воспроизводится былая поляризация, художники теряют, причем весьма болезненно для своего самоосу-

² «Декоративное искусство». 1989. № 1. С. 20.

³ Характерный пример — развернутая реплика М. Халтунен на мою статью «Открыть дверь!» («Творчество», 1988. № 7), опубликованная в первом номере того же журнала за этот год. Начинаящего автора не смущает несоответствие безапелляционно высказываемых претензий реальному содержанию оппонируемого текста, который попросту используется как повод для публикации очередного манифеста. Верю, впрочем, что умысла как-то скомпрометировать меня у автора не было — просто незаинтересованность в какой-либо координации, стыковке с мнением «извне» (в данном случае — мнением «официального» критика, забредшего на «авангардную территорию») — неотъемлемое качество манифестационного мышления.

и на современное искусство: «Буржуазная пропаганда хотела бы обрести свободу навязывания нашему народу разного рода антисоветчины и модернистского искусства» (стр. 63). Всё здесь до боли знакомо — и знак равенства между антисоветчиной и «модернистским искусством», и ритуальная ссылка на буржуазную пропаганду, как на источник всех отклонений от «основного пути советского искусства».

ществления, ощущение единого контекста, в котором реализуется — объективно, вне зависимости от чьих бы то ни было групповых или личных волеизъявлений, — эволюция современного художественного сознания.

Менее всего хотелось бы выглядеть котом Леопольдом, призывающим всех жить дружно. Но речь-то идет не о здоровой борьбе идей, течений, тенденций, но о принципиальной нестыковке сходных процессов, протекающих, однако, как будто в параллельных плоскостях, об отсутствии точек соприкосновения. Это не может не дезориентировать художников и не обеднить наши представления о развитии художественного процесса.

Пожалуй, не критики, а экспозиционеры сделали первый серьезный шаг в осмыслении творчества неформалов с позиций единства, цельности культурного контекста. Речь идет о двух программных выставках, состоявшихся в Ленинграде в самом конце прошлого — начале нынешнего года. Одна — в Манеже, объединившая под одной крышей членов ЛОСХа и художников альтернативных группировок, другая — «От неофициального искусства к перестройке» — в Гавани. Вторая экспозиция была особенно интересна: она уже не только сопоставляла две линии развития ленинградского искусства, что само по себе плодотворно, но и пыталась выявить их точки соприкосновения. Да что там точки — истоки!

Ведь у истоков ленинградского неформального искусства — опытнейшие, выдающиеся представители единой и неделимой в ту пору художественной культуры: В. Стерлигов, Т. Глебова, П. Кондратьев, представитель легендарной художественной фамилии А. Эндер, осьмеркинский ученик О. Сидлин, наконец, Н. Акимов. Каждый из этих весьма несхожих мастеров, развивая конкретные традиции ленинградского искусства его счастливой поры, передавал их потенциал непосредственно — занимаясь с учениками, формируя вокруг себя кружок сочувствующей молодежи. На вступающее в искусство поколение в более широком, опосредованном плане влияя и своего рода «феноменом возвращения»: целый ряд первоклассных мастеров старшего поколения, в свое время отодвинутых на периферию общественного внимания, часто — вытесненных из живописи (переход в 30-е годы живописцев в графику, иллюстраторы, оформители — типично ленинградское явление) стали понемногу обнаруживать свои работы, де-

монстрируя отвыкшей от этого молодежи и рафинированную живописную культуру, и вкус к эксперименту. Пафос преемственности предполагал уважение к чужим творческим принципам — трудно представить этих мастеров в оппозиции, скажем, к серьезной реалистической школе. Противостали другому — командным окрикам, стереотипам официальной, поощряемой сверху в качестве образца художественной продукции, наиболее одиозным именам — то есть антикультуре! И в этом не были одиноки, представляя более общие процессы, ощутимо набиравшие силу в период оттепели и объединявшие различных, впоследствии далеко разошедшихся, отвергнутых официальными структурами или, наоборот, преуспевших в коридорах власти, художников⁴. Они, как известно, были насильственно приостановлены, однако их результаты, в частности, активизацию интереса к наследию 20-х годов, ревизовать уже не удалось.

В Ленинграде эта тенденция актуализации опыта 20-х (причем имелся в виду не только опыт авангарда) была особенно сильна. Так, сплоченная группа учеников В. Стерлигова — М. Цэрзуш, А. Кожин, Г. Зубков и др. — разрабатывала собственную версию объективизированной методики построения образа. Н. Акимов, у кото-

⁴ Любопытно, как, например, проецировались эти процессы, в частности, события вокруг выставки «30-летия МОСХ» (1962 г.), в сознании современников. К примеру, в очевидно субъективном в деталях, но верном по эмоциональному ощущению смысла происходящего письме от 2 мая 1963 года ленинградской художницы старшего поколения А. Н. Якобсон: «Руководство искусством членами Академии художеств всем надоело. Выросли после войны хорошие художники. И молодые, и старики. И на съезде художников СССР весь список выдвинутых в Правление был вычеркнут начисто. Никто из рекомендованных не прошел (...) А они, Серов и единомышленники (имеется в виду В. А. Серов, Президент Академии художеств СССР — А. Б.) готовились и создали «могучую кучку», которая воспользовалась и выставкой молодых, и выставкой в Манеже (частью 20—30-е гг.) и подала Правительству список (с подписями лауреатов и академиков, чуть ли не 200 человек) о том, что социалистическому реализму и марксистскому мышлению грозит опасность со стороны чуждой идеологии — абстрактного искусства. По газетам Вы все знаете, как пошло быстро дело. Серов и академики полностью победили. Съезд прошел парадно». (Письмо А. Н. Якобсон любезно предоставлено мне И. П. Лапиной и Г. А. Марушиной, готовящими к публикации эпистолярное наследие художницы).

рого учились О. Целков, М. Кулаков, И. Тюльпанов и др., привлекая молодых, ориентируя их на уроки соответствующих художественных тенденций, вкус к идеально поставленному и реализованному пластическому эксперименту. Более общими, объединяющими и мастеров старшего поколения, и молодых, были процессы ломки стереотипов бесконфликтности, мистифицированной социальности официозной живописи 50-х годов. Уже в середине 50-х группа исключенных в свое время «за левизну» из средней художественной школы молодых художников — Р. Васьми, В. Шагин, Ш. Шварц и прежде всего А. Арефьев, по-настоящему самобытная, ставшая уже легендарной фигура — пришла к совершенно непривычной для тех лет острой, нелюбимой, подлинной социальности, обнажающей непоказную, непарадную сторону тогдашних нравов и быта. Каждый из них пошел своим путем и кроме социальной, ставил прежде всего индивидуальные пластические задачи, но на определенном этапе они «подключились» к мощной, пронизывающей всё тогдашнее искусство тенденции, которая питала и суровый стиль, и многие, пока не изученные в должной мере, линии московского искусства. Нельзя не отметить и то, что эти мастера значительно опередили в своих работах середины 50-х основные события, случившиеся в русле этой тенденции.

В мою задачу не входит создание даже беглого очерка истории неформального искусства Ленинграда, поэтому повторю только, что пионеры этого движения в конце 50—60-х годов, как и их учителя, не ощущали себя представителями некоей специфичной, альтернативной культуры. Напротив, они чувствовали себя носителями подлинной культуры, противостоящей не столько консервативным тенденциям, сколько тенденциям антикультурным, и готовы были объединить усилия в этом плане с коллегами из Союза на широкой профессиональной платформе. Во второй половине 60—70-х ситуация изменилась: силовые методы «работы» с неписавшими в официальные структуры художниками вызвали ответную реакцию. Художники самых разных стилистических ориентаций (от «чистого» абстракционизма Г. Богомолова до классицизирующей манеры В. Овчинникова, от концептуализма Е. Рухина до лукавого, вовсе не простого примитивизма В. Гаврильчика), пожалуй, именно тогда задумались о своей особой, специфичной, альтернативной культурной миссии. Появился и тип художника-деятеля,

культуртрегера, организатора неофициальных выставок и прочих акций, персонафикатора некоего художественного инкогнито. (Ярким представителем подобного типа был трагически погибший Е. Рухин, отчасти — М. Шемякин). Любые художественные акции стали восприниматься в политическом контексте. Соответственно, как ответная реакция, в сознании неформалов прочно закрепился стойкий стереотип гонимости и сопутствующие ему защитные рефлексы сплочения в группы, дабы противостоять давлению «извне». Подобные процессы шли повсеместно, но в Ленинграде особенно ощутимо. Если московские лидеры неовангарда всё же состояли в творческом союзе (хотя, как правило, выступая в этом качестве в прикладных сферах — иллюстрации, промграфике и пр.) и обладали определенным социальным статусом, то ленинградцы представляли собой андеграунд в чистом виде.

Пик борьбы с неформалами приходится на середину 70-х: в конце 74-го, после разгона московской «бульдозерной выставки», в Ленинграде, в Доме культуры имени Газа, а вскоре в ДК «Невский», состоялись первые «официальные» выставки неофициальных художников. В 1976 году оформилось Товарищество экспериментальных выставок, в 1981-м переименованное в Товарищество экспериментального изобразительного искусства, взявшее на себя выставочную деятельность и вообще координацию организационной работы. Так постепенно утверждалась поляризация ленинградской художественной культуры. Ее не могло уже остановить ни то, что часть неформалов вступила в ЛОСХ и «отступники», активно выставляясь, ничуть не изменили прежним эстетическим принципам, ни то, что многие известные члены Союза — Г. Ковенчук, например, или К. Симун, нуждаясь, видимо, в конфликтной, напряженной выставочной среде, экспонировали свои работы с неформалами. Словом, творческая проблематика надолго была принесена в жертву организационной, и эта ситуация воспроизводится вплоть до сегодняшнего дня.

Подобное наследство — тяжелый балласт, и все же предпосылки для нормализации художественного процесса, как уже отмечалось, есть. Дело не только в изменении общественной ситуации, хотя ее, конечно, трудно переоценить. Существенно и то, что в русле неформального движения, пройдя с ним большой и трудный путь, выросли фигуры, которым уже не по росту рамки направленчества, сама ситуация ан-

деграунда. Масштабные, преодолевшие психологию «враждебного окружения» художники неизбежно ощущают, если еще не ощутили, связь с более глубокими и общими процессами в искусстве, в том числе и европейском. Их творчество выдвинет, естественно, вопрос о критериях, о художественном качестве, который в прежней ситуации не акцентировался (лидер-организатор, пусть творчески и не вполне состоятельный, в условиях конфронтации ценился едва ли не больше «просто хорошего» художника). И критерии эти, хотя бы ввиду масштаба этих мастеров, будут носить не усеченный, направленческий, а, как я говорил в начале, единый для художественной культуры на данном ее отрезке характер.

Кто эти художники? Постараюсь, не претендуя, разумеется, на полноту, очертить круг сегодняшних имен, исходя из скорректированных опытом последних лет представлений о критериях художественного, которые у меня сложились. Думается, ведущую роль продолжают играть представители первого, очень поредевшего поколения ленинградских неформалов.

Среди пионеров движения — В. Шагин, художник глубоко индивидуальных творческих задач, на реализацию которых, кажется, с самого начала не влияли никакие внешние, преходящие обстоятельства. Его колористический напор, энергия, брутальная сила сочетаются с виртуозностью пластического претворения натурального мотива. Не могу вместе с тем не отметить, коль скоро возникает потребность смотреть на творчество этих художников в более широком контексте, что задачи, которые ставил, начиная с 60-х годов, В. Шагин, переключаются с проблематикой творчества известных ленинградских живописцев, участников неоднократно в то время атакованной выставки «Одиннадцати» — например, З. Аршакуни, Г. Егошина. Видимо, потребность, в противовес санкционированной гладкописи, форсировать живописные качества холста, внутреннюю экспрессию, эмоциональную содержательность цвета, носила опять же характер общей тенденции. И она вырисовывается, как только мы сопоставляем творческие индивидуальности, стягиваем давно разорванные связи...

И. Иванов, ученик О. Сидлина, исходит из иной, дисциплинирующей, объективирующей цветовидение установки: он последовательно разрабатывает цвето-тональную систему, взрывая, однако, ее внутри неожиданным пространственно-временным драматизмом.

Г. Богомолов работает в русле «чистой» абстракции, однако, с рудиментами натуральных импульсов; в достаточно жестко ограниченной системе он тем не менее добился самостоятельных звучаний: это прежде всего касается фактуры, которую в 20-е годы удачно называли «шумом поверхности» и которая у художника действительно обладает почти физически, тактильно ощутимой эмоциональной тональностью. И здесь я вспомню аналогию — творчество почти не выставлявшего свою живопись, в ЛОСХе известного как график, В. Волкова: видимо, неисчерпанность абстракции, ее необходимость в общем стилистическом спектре ощущалась многими.

А. Белкин, высококультурный мастер, гораздо более привязан к реальности, нежели Г. Богомолов, он дорожит и визуальными реалиями, и семантикой предметного ряда. Вместе с тем фактурный эффект для него, очевидно, весьма важен: «сделанность», «вещный», осязаемый план становится, если воспользоваться выражением К. Петрова-Водкина, «одним из главных рассказчиков картины». В 70-е годы культура обработки поверхности, наглядно показавшая образный потенциал фактуры, была доведена до совершенства у керамистов, экспонентов оставившей след в ленинградском искусстве ежегодной выставки «Одна композиция». Не о прямом соприкосновении я веду речь — его скорее всего не было, — но о взаимодополняемости явлений, о признаках общих тенденций.

О В. Овчинникове, также участнике первой выставки в ДК имени Газа, следует сказать особо. И не только потому, что он один из самых бесспорных мастеров, вышедших из среды неформалов. Просто здесь мы имеем дело с характернейшим примером того, что поляризация в ленинградском искусстве менее всего была вызвана, как кое-кто из союзовских функционеров все еще пытается доказать, творческими соображениями. Овчинников, например, смолоду тяготел к предметной, добротной живописи — какой уж тут формализм! Писал с натуры, в самой глубинке, под Псковом — в безродности, отсутствии корней тоже не упрекнешь, явно присматривался к классическим образцам, копировал в Эрмитаже — забвением традиции тоже не пахнет. И тем не менее в течение многих лет он был такой же персоной нон грата, как и абстракционисты, и концептуалисты, и примитивисты. В. Овчинников — создатель основательного, убедительно-серьезного, устойчивого мира, в котором соседствуют персонажи античной мифоло-



Выставка в Манеже «Современный Ленинград». 1989

гии и образы Ветхого и Нового завета, крестьянки на рынках, бомжи на скамейках, пенсионеры за шахматными досками... Парадоксальность сюжетных ситуаций — а Овчинников редчайший в современном искусстве мастер сюжетосложения — в сочетании с полной естественностью, органичностью поведения персонажей, рождает эффект сгущенного, спрессованного времени, потенциально чреватого самыми неожиданными метаморфозами.

Предметность, сюжетность... Или — как у блестящего, хотя и неровного, живописца С. Россина — острый, гротесковый психологизм. Боюсь, сопоставь эти мастера свои сюжетные вещи с работами записных

мастеров тематической картины, устоявшаяся иерархия могла бы пошатнуться... Как не понять, что и поэтому до здоровой творческой состязательности дело так и не доходило, а в спорах применялись вневидоужественные аргументы...

В. Воинов создает, по его терминологии, функцию-коллажи — по сути дела, это распространенная на Западе техника «найденный объект». Выброшенные на свалку или, наоборот, суперсовременные вещи могут фигурировать в качестве самостоятельных произведений; для этого их привычные бытовые, логические связи «отключались», сам предмет «остранялся», подчас деформировался до неузнаваемости. Напротив, цель В. Воинова — предельная активизация этих связей во всем их многообразии, вовлечение зрителя в контакт с предметным миром, выступающим не только как знак ушедшей эпохи, но как аккумулятор ее страстей, драм, эмоций. Предмет, при всей «натуральности», чаще всего несет функцию иносказания, тропа. Характерен в этом отношении коллаж «Зоосад по Зоценко»: групповая фотография 40-х годов — отдыхающие в пижамах, рисунок из журнала, изображающий жирафа, открытка со львом в натуральной проволочной клетке. Метафора рассказа Зоценко «овеществлена»; каждый предмет, в свою очередь, метафоричен, в результате создается пугающе реальный и вместе с тем обобщающе-условный, символический образ времени.

Разумеется, я не мог упомянуть имена всех мастеров «первого эшелона», перерос-



ших рамки групповой, направленной активности и напрямую вышедших на серьезную, общезначимую духовную проблематику. Но, думаю, мне удалось хотя бы наметить, обозначить тот художественный уровень, который представляется наиболее основательным, бесспорным. Этот уровень определяют и лучшие из миражных, символически окрашенных работ очень неровно выступающего Г. Устюгова, и своеобразный лирический концептуализм Ю. Дышленко, и волевое, «мужское» по энергичности, мускулистости искусство представителя следующего поколения — Е. Фигуринной, в примитивизирующих по установке вещах добывающейся концентрированной, не ослабевающей от холста к холсту экспрессии. Пожалуй, и кое-какие другие явления, в частности, лирическая, черпающая ритмические структуры в музыкальных аналогах живопись М. Иванова и гротесково-пародийная, продолжающая — в лучших, разумеется, вещах — арефьевскую линию, — Ю. Медведева. (Увы, многие имена когда-то серьезно начинавших художников первого призыва «выпадают» в силу явной, разрушающей коммерциализации их творчества).

Более важным, чем перечень имен, представляется мне «закрепление» этого уровня в качестве ценностного ориентира, гораздо более существенного, чем прежние показатели направленной ориентации. Попытка введения ценностных критериев общекультурного порядка неизбежно ставит вопрос о различии предметов — собственно живописи, ориентированной на определенную ценностную традицию, и сферы художественной идеологии в широком смысле.

Примером этого «разведения» в пространстве художественной деятельности может служить творческий опыт группы «Новые художники», в которой, среди прочих, состоят многообещающие мастера — Т. Новиков, И. Сотников, О. Котельников, В. Овчинников и др. Их предельная, эпатажирующая экспрессивность, рассчитанная на шокинг, открытость приема (ни намек на пресловутую живописно-пластическую культуру, выплеск грубой, стихийной силы), ёрнические сюжеты свидетельствуют об определенной программе, о том, что они, как говорили в прошлом, живописцы с тенденцией.

Тенденция эта стара, как мир, и в общем-то всегда привлекательна — это протест. Против официальной гладкописи, формальности сюжеттики, нормативности самой ситуации соприкосновения с искусством на официальных выставках. Энергия этого протеста несомненна и заражительна, ибо зиждется на сильнодействующих средствах, она сродни воздействию рока. Это сравнение не случайно. Думается, такого рода живопись ощущает себя в контексте молодежной культуры с ее специфическими законами и ритуалами. Тем не менее именно эти работы заставляют задуматься о неадекватности таких явлений, как собственно искусство и художественная деятельность, художественная идеология. Несомненно, здесь мы сталкиваемся с последним. У этого явления свои законы: ритуальный — по всем фронтам — протест и эпатаж, артификация быта и стиля поведения, развитое игровое начало, шокинг, ставший нормой жизни. Средства реализации этого типа художественной идеологии не так важны: сегодня — это краски, завтра может быть гитара, кинокамера, голос, наконец. Полагаю, однако, что постепенно ориентация на широкий спектр игровой деятельности (относительно не считаю ее чем-то внеположенным, напротив, момент подобного оживления, видимо, в определенной ситуации необходим культуре) уступит место сосредоточенности на собственно живописной проблематике.



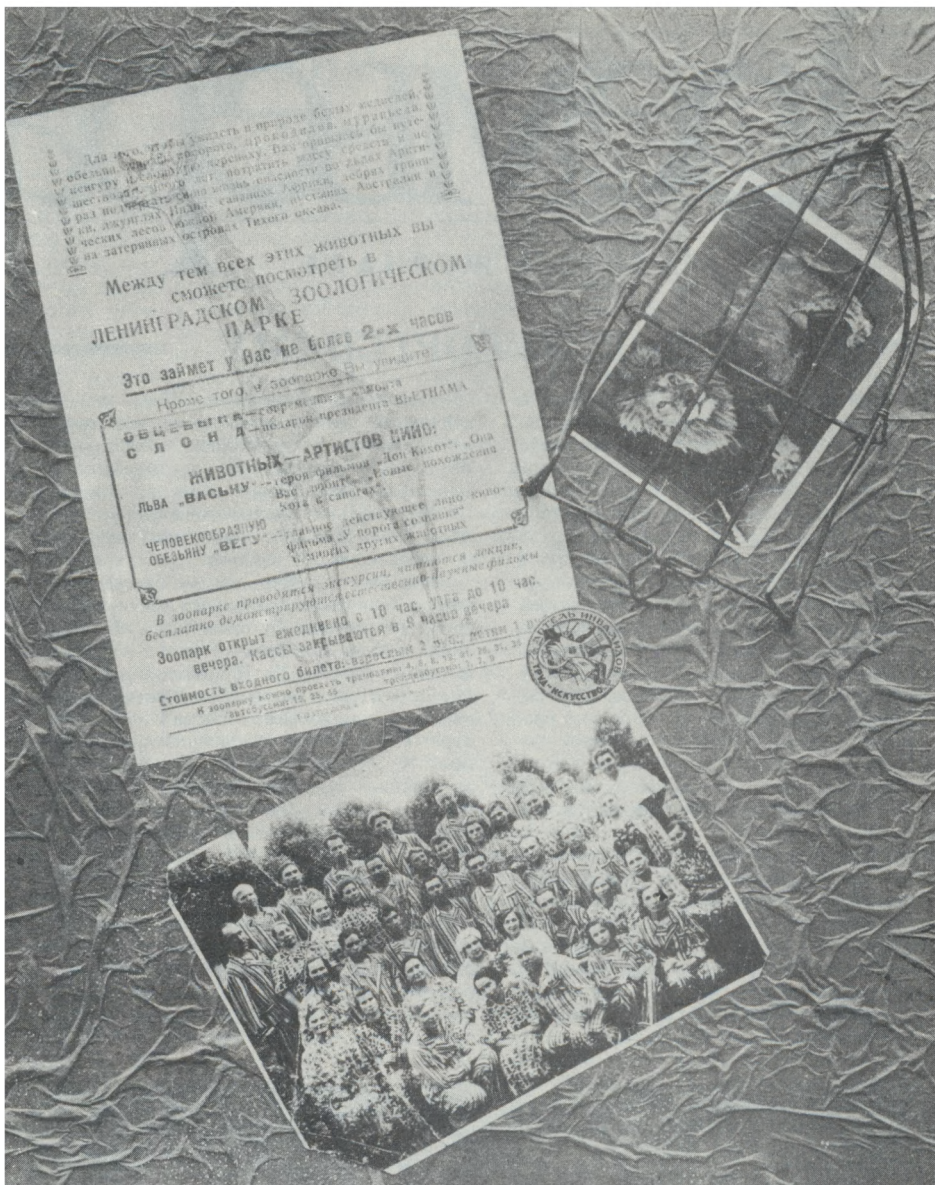
Сходные проблемы переживает и интересная, чрезвычайно популярная группа «Митьки» — Д. Шагин, В. Шинкарев, А. Семичёв, А. Флоренский и другие. Митьки объединились, исходя из целого ряда соображений. Была, очевидно, общность возрастов, интересов — свой круг, среда. Были и общие жизненные позиции — нонконформизм, отрицание господствующих поведенческих стереотипов и соответствующий тип социального поведения: работа дворниками и истопниками, программная неприхотливость быта. Создалась мифология Митьков — свод правил поведения, кодекс чести, словарь — словом, театр жизни. Постепенно, правда, всё это из веселого и, видимо, нужного для творческой и человеческой самоидентификации балагана превратилось в очень удачный рекламный имидж не без коммерческой окраски — ну да не в ней суть. Существеннее другое — сумели ли молодые художники претворить митьковский «театр жизни» — то есть деятельность, целиком находящуюся в сфере художественной идеологии — в собственно искусство с его ценностными ориентирами? Отчасти — смогли: прежде всего в лубке и в текстильном коллаже — тут митьковское начало реализовано действительно органично. Постепенно и в живописи «нащупываются» соответствующие ходы: движение идет от «голой» сюжетности к поиску адекватной пластической формы. Опыт А. Арефьева, нашедшего пластическое выражение обнаженности своих социальных чувствований, служит здесь достойным ориентиром. Впрочем, сильны и постоянно действующие тенденции возврата к «театру жизни», стимулируемые к тому же международным коммерческим успехом созданного Митьками имиджа.

Если «Новые художники» и «Митьки» находятся как бы в переходном состоянии — от художественно-идеологической деятельности к собственно живописи, — то для других сформировавшихся в Ленинграде групп эта диалектика еще не актуальна: ни «Свои», ни «Кочевье», ни «Полигон», ни «Некрореалисты» не вышли еще из стадии игровой, пародийной, капустнической; дифференциация по принципу художественного качества у них еще впереди. Такая целеустремленная группа как «Остров», впрочем, принципиально не ориентируется на художественное качество, предпочитая поиски контакта с аудиторией во «внепластической» сфере — на уровне литературных аналогий, социальных аллюзий, эксплуатации наиболее узнаваемых, привлекательных для обыденного сознания об-

разов. Не говорю уж об обширном пласте любительщины, дилетантизма, сформировавшемся в неформальном движении (справедливости ради отмечу, что и ЛОСХовские выставки последних лет удручают снижением критериев, падением общего уровня).

Сказывается, видимо, кажущаяся доступность, открытость творческого акта в искусстве XX века. Действительно, непосредственность самовыражения — одно из самых ценимых качеств этого искусства. И вправду, нет числа многообещающим для дилетантов заявлениям классиков, выражавших живую радость по поводу того, что они наконец-то «разучились рисовать» (писать, компоновать, лепить и пр.). Некоторые поняли их буквально и даже интенсифицировали процесс: чтобы не терять время на школу, обошлись без учебы вовсе. Однако мистифицированная непосредственность жестоко мстит: в «чистом» виде в искусстве она никогда не присутствует, ибо предполагает предмет самовыражения, то есть, определенный масштаб творческой личности, развитое авторское начало, которое, в свою очередь, обуславливает поиск органичных выразительных средств. Так и остается большой пласт работ, выполненных в самых разных приемах — от брутальных, как бессмысленный выкрик, выплесков живописной энергии, до примитива — памятником непосредственности их создателей: предмета для профессионального анализа здесь нет, художественная коммуникация исчерпана декларацией непосредственности. Впрочем, упомянуть об этом пласте, причем столь развращенно, бесполезно: он помогает выстроить определенную систему уровней — от обширного пласта дилетантизма (вне зависимости от того, какое он примет обличье — примитива или, скажем, лирической абстракции) — к сфере художественной деятельности, идеологии в широком смысле слова, наконец, к срезу, в котором уже несомненен предмет искусства.

Различные формы искусства — вне зависимости от направленной принадлежности — скорее найдут друг друга, сойдутся хотя бы на конъюнктурной, коммерческой почве. (Любопытно, к примеру, наблюдать типологическую близость установок некоторых функционеров ЛОСХа и ТЭИИ — они сходны в своем стремлении к обособлению, поляризации, «чистоте рядов», ибо в этой ситуации, в условиях конфронтации, им легче доказать необходимость своего присутствия в культуре). Здесь особых проблем не будет.



Вадим Воинов. Зоссад (по М. Зоценко).
Функцио-коллаж, 1988

Пора задуматься о нормализации положения дел в самом искусстве.

Видимо, альтернативные организационные формы останутся, это естественно. Важно, чтобы они не блокировали процесс дифференциации по принципу художественности, а значит — процесс сближения подлинно творческих, перерастающих направленные границы явлений. И критика, видящая свои задачи не в манифестаци-

онной активности, а в анализе ситуации, в создании объективной картины состояния искусства, не может этому процессу не помочь.

Только тогда восстановится прерванное когда-то естественное кровообращение в художественной культуре — обмен идей, взаимодополняемость тенденций, — всё то, что определяет в конечном итоге спектр искусства, его полифонию.

Премьера

ГАЗЕТА В ЖУРНАЛЕ

ВЕНОК МУСОРГСКОМУ

В этом своеобразном «венке», поднесенном великому композитору первой русской Консерваторией, поместились рядом явления разномастные и разножанровые. Каждый музыкант стремился внести в общее дело посильную лепту.

Студенты-музыковеды писали просветительские статьи для заводских многотиражек, проводили беседы и лекции в молодежных аудиториях. Их старшие коллеги собрались на двухдневную научную конференцию, принявшую форму открытого заседания ученого совета вуза и предложившую широкий тематический спектр. Работники библиотеки подготовили большую выставку.

Преподаватель теоретико-композиторского факультета В. Наговицын выполнил в короткий срок сложную работу: умело, со вкусом и стилиевой чуткостью оркестровал все, что не успели сделать его предшественники в музыке незавершенной оперы «Саламбо», исполнение которой украсило фестиваль Кировского театра.

И, наконец, в течение двух вечеров в Малом зале имени А. К. Глазунова проходило специальное «Музыкальное собрание», воскрешающее прежние традиции, включающее на равных правах — звучащую музыку и слово о ней. «Мировое значение творчества Мусоргского» (А. Гозенпуд), «Мусоргский и Петербург» (Л. Аккель), «Мусоргский и Стравинский» (В. Смирнов) — таковы темы, интересно заявленные известными ленин-

градскими музыковедами. Живостью, публицистической направленностью, конструктивными предложениями отличалось выступление С. Слонимского — инициатора проведения подобных музыкальных собраний в стенах Консерватории.

Музыкальная, концертная часть вечеров слагалась из сочинений очень популярных и редко исполняемых. К первым относятся «Картинки с выставки», представленные на сей раз одним из патриархов пианистического искусства Ленинграда В. Нильсеном. Другой камерный цикл — «Детская» — был безупречно спет и с артистическим блеском сыгран Т. Новиковой (партия фортепиано А. Бростерман). Симфоническое отделение словно бы продолжило фестиваль Кировского театра: хор и оркестр Консерватории под управлением А. Титова (солистка Е. Рубин) показали не звучавшие там «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин» — оба хора в редакции Римского-Корсакова, равно как и завершившая консерваторские торжества «Ночь на Лысой горе».

Организовавший и возглавивший «Музыкальное собрание» проректор ЛОЛГК по научной работе А. Белоненко не считает исчерпанной программу по изучению и пропаганде творчества Мусоргского: «Консерватория исторически его большая должника. Сейчас мы будем искать иные формы, продолжим серию концертов».

Э. Барутчева



ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

«Кризис нравственного — эстетического воспитания. Что делать? Где пути выхода?» — так называлась конференция, проходившая в Доме композиторов накануне открытия «Недели музыки для детей и юношества».

В центре внимания конференции оказались уроки музыки в школе. Были высказаны предложения о целесообразности деления класса на группы во время музыкальных занятий (подобно тому, как это практикуется на уроках иностранного языка), о введении хора в учебную программу начальной школы, о большей взаимосвязи предметов гуманитарного цикла между собой, о включении произведений музыки и изобразительного искусства в контекст уроков литературы, природоведения, истории; о более пристальном внимании к искусству в различных формах внеклассной работы — викторинах, беседах, конкурсах, концертах. В этом направлении начала готовить студентов кафедра эстетического воспитания ЛГПИ им. А. И. Герцена. Однако многие выступающие отмечали нехватку широко образованных и увлеченных работой специалистов. Педагоги сетовали и на плохую оснащенность школ техническими средствами, бедность школьных фонотек, недостаток изобразительных материалов.

«Нужно изменение всей эстетической среды, учащиеся должны видеть вокруг себя красоту», — говорил преподаватель эстетики ПТУ № 63 В. Яковлев, поделившийся опытом работы организованного им эстетического клуба. Многие отмечали, что музыкальные пристрастия ребят тесно связаны с их общественно-нравственным обликом. Эстетическое невежество в значительной степени предопределяет нигилизм в молодежной среде.

О необходимости эстетического воспитания семьи говорили педагог Ленконцерта Е. Морозова и руководитель хора мальчиков и пап при Музыкальном обществе А. Воеводский. Они предлагали всячески развивать совместное пение с родителями, разработать и выпускать «Фонотеку школьника», устраивать ежемесячно в Кировском и Малом театрах оперы и балета спектакли только для детей с родителями, проводить музыкальные КВНы.

Преподаватели детских музыкальных школ, хоровых студий, домов пионеров говорили о плодотворности совместной работы с общеобразовательными школами во внеурочное время. Заслуживает внимания опыт хоровых студий, вводящих в учебный план школы сольфеджио и хор.

Размышлениями о поисках новых форм концертов поделились музыковеды-лекторы. Е. Лопушанская рассказала о проводимых ею концертах-сказках, притчах, играх. О цикле бесед-диалогов в красивом концертном зале ДМШ № 4 говорила Л. Шехтман. Большой интерес вызвал рассказ М. Бонч-Осмоловской о концертном исполнении классических опер, предпринятом группой артистов-энтузиастов Кировского театра.

«Без увлекательного сюжета, без театрализации, без включения в действие современные дети плохо воспринимают форму концерта», — подчеркнул композитор Г. Портнов.

На конференции также были подняты вопросы патристического и интернационального воспитания, говорилось о необходимости учить детей песням народов мира, возрождать фольклорные праздники, развивать игру на народных инструментах.

С просьбой разработать программу учебных фильмов по эстетическому воспитанию обратились представители документальной студии «Ленфильм». Думается, что со многими шедеврами музыкальной классики школьники могли бы познакомиться на сеансах фильмов-опер и фильмов-балетов, если бы они постоянно шли хотя бы в одном из кинотеатров города.

«Главное для общества — воспитать человека с добрым сердцем», — сказал, завершая конференцию, композитор С. Баневич. — А пробудить добрые чувства поможет музыка».

А. Афанасьева

«Мы верим, что наступает новое время и оно дарит новые возможности для общения среди художников», — под этим девизом открылась в апреле во Дворце молодежи совместная выставка ленинградских и московских монументалистов.

Со стороны художников она в шутку получила название «выставки живых классиков». Среди участников оказалось много живописцев, не одно десятилетие отдавших этому виду искусства: москвичи Е. Казарьянц, Б. Кулаков, В. Милюков, И. Пчельников, И. Лаврова. Они во многом сформировали лицо сегодняшней московской монументальной живописи.

КРАСКИ «СТЕНЫ»

си — ее пластическую тенденцию, композиционные приемы, особенности колорита.

Возрастной состав участников был самый разнообразный, но все они представляли современный профессиональный авангард.

Экспозиция строилась на зрительном делении пространства на две части. Одну часть занимали москвичи, другую — ленинградцы. Сделали это с тем расчетом, чтобы как можно ярче показать лицо двух городов, двух школ.

Для эстетики Ленинграда оказалась свойственна пластика, внимание к цвету, идущее от авангарда 20-30-х годов. По всей вероятности, эта особенность современной абстрактной живописи заложена еще Кандинским, Малевичем, Филоновым. Сохранена их многочисленными последователями и развита учениками учеников.

Москва показала пример большей социальности искусства, склонности к европейской традиции авангарда. Интерес к гиперреализму и соц-арту был

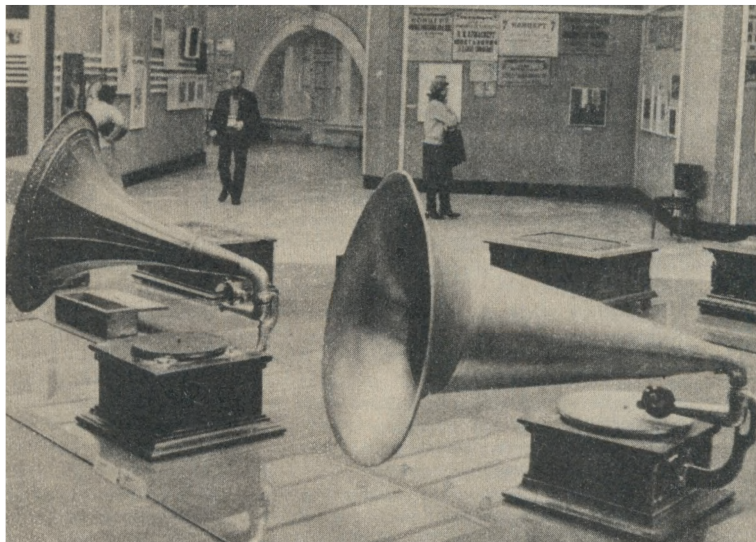
во многих работах и, конечно, чувствовалась гротесковость.

Название выставки аналогично названию клуба «Стена». Он недавно образовался при секции монументального искусства Союза художников Ленинграда. Пока его программа сводится к организации выставок. Они помогают преодолевать разобщенность художников разных городов и направлений. Названию «Стена» живописцы придают определенное значение. В него вкладывается смысл этого вида творчества. В Европе издавна искусство монументальной росписи именуется, как искусство живописи на стене. Контекст сегодняшнего дня придал названию символическое значение. У художников Ленинграда и Москвы с ним связывается прогрессивное желание сломать стену недоверия между целыми поколениями в искусстве. А также — стену непонимания, с которой сталкивается абстрактное искусство.

Выставка не является единственным мероприятием клуба монументалистов. Первая выставка такого рода была организована год назад в выставочных залах Москвы. По инициативе москвичей были приглашены ленинградцы. Некоторые из монументалистов Ленинграда уже участвовали в экспозиции авангардного направления всех видов искусств. Она была устроена в Гавани. Там выставлялось в основном «молчаливое» поколение. Так между собой называют художники поколение сорокалетних. Это поколение, начавшее формироваться в период расцвета искусства шестидесятых годов и испытывавших на себе «реакцию» семидесятых. Тогда большинство работ абстрактного характера не брали на выставки и художники были вынуждены работать для себя. В расчете на то, что время реабилитирует их вид искусства.

В 1991 году бюро московской секции монументалистов и ленинградцы планируют следующую выставку. На ней будут представлены, кроме этих русских городов, две республики — Армения и Эстония.

В. Иваннен



МУЗЫКА В МАНЕЖЕ

В солидных библиотеках желяющие могут удостоверить в том, что первое объявление о частном публичном концерте появилось в «Санкт-Петербургских Ведомостях» 10 июля 1746 года. А вот эту прелюбопытную афишу мог увидеть всякий пришедший в Центральный выставочный зал в дни юбилейной XXV «Ленинградской музыкальной весны». Документ эпохи, афиша тотчас переносит нас в атмосферу первого века новой Петровской России. «Собрание италианских актеров дадут концерты в пятницу апреля 3 дня 1780 года в доме Господина Перкина против Адмиралтейства по полудни в 6 часов... Те, которые вперед заплатили за билеты деньги, могут выводить одну даму без заплаты... В сих концертах петь будут разных ариев, Рондо Финале и проч...»

Выставка «Музыкальное искусство Петербурга—Петрограда—Ленинграда», приуроченная к традиционному весеннему фестивалю, охватывает три столетия отечественной музыкальной культуры. Подлинные старинные гравюры живописуют первые театральные здания неской столицы. Рядом с ними эскизы те-

атральных декораций и костюмов той эпохи, портреты К. Кавоса и Ш. Дидло, которым обязаны своим становлением петербургские оперные и балетные труппы.

Переходя от стенда к стенду, мы листаем страницы истории русской музыки. От Глинки и Даргомыжского — к «Могучей кучке» и Чайковскому. От классических декораций Гонзаго — к блистательной сценографии Бенуа, Головина, Коровина. От труб русского рогового оркестра XVIII века до ратрубов граммофонов начала века нынешнего. От первых русских печатных нотных изданий до роскошно гравированных партитур «Князя Игоря» и «Бориса Годунова». От очагов домашнего музицирования в салонах Виельгорских, Волконской — до публичных концертов в доме госпожи Энгельгардт (ныне Малый зал Филармонии) и в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Филармонии).

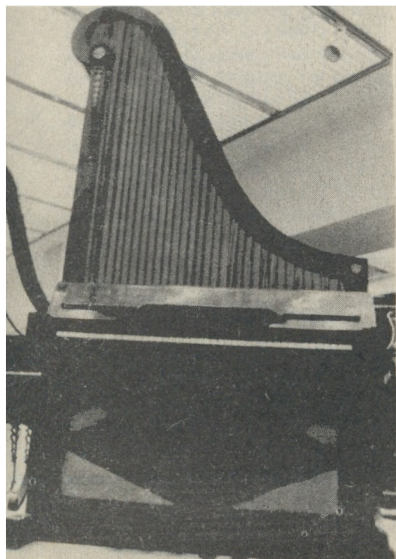
Среди экспонатов выставки музыкальных инструментов — вертикальное фортепиано, так называемый «жираф» работы неизвестного мастера начала XIX века и скрипка Ивана Батова — русского Страдивари. Но ничуть не менее ин-

тересны и такие живые реалии музыкального быта, как гармоника — «минорка петербургская», знаменитые петербургские шарманки, музыкальные шкатулки, трактирные механические органы и т. п.

Тщательно прослежена история многих прославленных музыкальных коллективов нашего города. Один из наиболее ярких примеров — Придворный музыкантский хор, ныне заслуженный коллектив республики Академический симфонический оркестр Филармонии. В судьбе другого филармонического коллектива (в прошлом оркестра Радиокомитета) запечатлен его «звездный час» — первое исполнение Седьмой «Ленинградской» симфонии Шостаковича в блокадном Ленинграде. Музыкальное искусство советской поры — от интереснейших концертных и театральных сезонов 20—30-х годов до «музыкальных весен» последних десятилетий — венчает экспозицию.

Особую атмосферу сообщали выставке программы ежедневного «часа музыки», включавшие выступления рогового оркестра и хора Спасо-Преображенского собора, авторские концерты ленинградских композиторов и лекции-концерты, посвященные истории музыкальной культуры города.

И. Райскин



КУКОЛЬНЫЙ ЮБИЛЕЙ

Старейший кукольный театр страны отметил свой юбилей.

Куклы театра безмолвно хранят память о своих создателях. В юбилейный день куклы «ожили» вновь в руках не только ведущих актеров театра — А. Мороз, Ф. Костиной, В. Охочинского, но и молодых, которым ведущие кукловоды бескорыстно передают свое мастерство. Юбилейное представление «Семь десятилетий борьбы и труда» (постановщики Т. Сапегина и К. Черноземов) можно было назвать своеобразным «Парадом-алле», который познакомил нас не только с историей одного из старейших кукольных театров страны, но также зримо рассказывает об увлечениях, преданных своему искусству людях, стоявших у истоков театра, — Л. В. Шапориной-Яковлевой, К. К. Тверском, Г. К. Крыжицком, Е. С. Деммени.

Куклы первых художников театра — известной офортстки Е. С. Кругликовой, Е. А. Янсон-Манисер, Н. С. Рыболовлева вели рассказ о преемственности традиций создания «деревянных актеров» — марионеток и петрушек, которые много десятилетий живут в театре рядом. Ожившая история театра в юбилейном представлении позволила увидеть традицию в ее бесконечном движении и развитии, где всегда главные действующие лица были бессмертные герои-куклы.

Куклы первых спектаклей — Бриан и Чемберлен, Петрушки, Укротитель, Фокусник, Дон Кихот, Н. В. Гоголь и герои современных спектаклей — Маленький принц, Пинокио, Чебурашка, разыграли это гротесковое представление. Кукла Дирижер из концертного номера «Оптимистическая симфония» еще раз напоминает о виртуозном кукловодении Е. С. Деммени. И сегодня старые марионетки театра завораживают вновь магией своего искусства благодаря мастерству актеров.

Семьдесят лет — срок достаточный, чтобы говорить об исканиях театра, богатом творческом опыте. 12 апреля 1919 года в Петрограде был основан театр марионеток Л. Я. Шапориной, а в 1927 году Евг. Деммени создал Кукольный театр Гиньоль, переименованный спустя год в Театр Петрушки. В 30-е годы коллективы театров объединились под руководством засл. арт. РСФСР Е. С. Деммени. В театре рождалась своя собственная драматургия. Особой популярностью пользовались спектакли по пьесам С. Данько «Гулливер в стране лиллипутов», «Сказка о Емеле-дурачке», «Страшный сон». Для театра марионеток много и плодотворно писал С. Я. Маршак: «Цирк Арчибалда Фокса», «Жар-птица» и позже «Багаж», «Терем-теремок», «Кошкин дом». В этом театре Е. Шварц создает свои первые кукольные пьесы «Еще раз о Красной Шапочке», «Кукольный город», «Сказка о потерянном времени». В театре когда-то ставились спектакли для взрослого зрителя — «Свадьба» Чехова, «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» по Гоголю, — в 20-е годы, а в 40-е — 50-е — «Проказницы Виндзора» Шекспира и «Лекарь по-неволе» Мольера.

Более десяти лет театром руководит В. Н. Лопухин. Чем жив театр сегодня? Прежде всего актерским опытом. Но этого недостаточно, чтобы быть по-настоящему современным, нужен интересный репертуар. Сегодня театр кукол-марионеток стремится вернуться к лучшим традициям, пьесам современных авторов и классиков. Театр хочет быть современным, поэтому стремится к чуткому, тонкому диалогу с маленькими зрителями, понимая, что с детьми надо говорить так же серьезно, как со взрослыми.

У коллектива театра кукол-марионеток много планов, театр вместе с режиссером Н. Ю. Боровковым начал работу над пьесой по сказкам Г. Х. Андерсена «Ах, мой милый Августин!». В планах театра сотрудничество с финскими коллегами, для этого сейчас создается новая пьеса Э. Успенский по сказочной повести о маленьких эльфах и троллях.

М. Дробышева 51

ПЕЙЗАЖИ ДОБРА И КРАСОТЫ



В. М. Жбанов

Только природа может открыть художнику законы гармонии и красоты в искусстве, — считал ленинградский художник по фарфору Виктор Михайлович Жбанов. Впервые в марте — апреле в Чайном домике Летнего сада прошла выставка произведений этого классика подглазурной росписи. Выставка заслуженного художника РСФСР, к сожалению, была посмертная. Художник по фарфору, многие из произведений которого на международных ярмарках оценивались в десятки тысяч марок, фунтов стерлингов и долларов, ранее нигде не выставлялся.

Правда, не надо думать, что это отношение наших экспозиционеров объяснялось нерасположенностью к его искусству. Для художников-фарфористов, связавших себя с производством, в частности, с Ленинградским фарфоровым заводом имени М. В. Ломоносова — это обычное явление.

Но как бы то ни было, тишина морозного утра и нежный свет восходящего солнца встречаются нас на белоснежном фарфоре художника. И, конечно, его настроения, вызванные то невесомой снежинкой, то — капелькой дождя.

Пейзаж на фарфоре — основное направление творчества Виктора Жбанова. «Лето», «Сосны», «Стройные березы», «Зима» — вся природа родной земли оживает в красках его произведений. Начиная с послевоенного времени и до наших дней, ни один художник так самозабвенно не отдавал себя пейзажу. А ведь изображение природы подглазурными красками — самый сложный вид творчества в фарфоре.

Изображения состояний природы, времен года, закатов и расветов предполагают в художнике развитое чувство колорита. Он должен уметь работать не только локальным цветом, но и владеть тональными растяжками. Уметь показать эфемерность тумана и материальность сумерек через многочисленные вариации тона. В живописи по фарфору только подглазурная техника обладает такими возможностями. Однако вся ее сложность — в технологии процесса.

Подглазурные краски представляют собой окислы тяжелых металлов, таких как никель, хром и кобальт. В период росписи сосуда они одинаково серые, а проявляются в цвете под влиянием самых высоких температур. Лишь после обжига, когда изделие прошло все стадии обработки, автор видит конечный результат. И не имеет возможности исправить неточности в цвете, в рисунке. Ваза, кофейник, чашка прошли обжиг, уже покрытые глазурью. Поэтому опыт, терпение и любовь особенно нужны при работе в этой технике. Они помогают предвидеть, какими будут бесцветные краски на уже обожженных формах.

Любимой краской Жбанова была черно-серая. Это связано с привязанностью к теме русской зимы. Именно черно-серая в градациях своего тона и в сочетании с другим цветом могла образно передать серебристость инея и пушистость сугробов. С именем Жбанова связано использование сложной и капризной розовой хромовой краски.

Воспевая всю прелесть северных лесов, художник не поддался

ОБАЯНИЕ ЖИЗНИ

Творчество Марии Матвеевны Харламовой на протяжении многих десятилетий органично развивается в русле традиции современной ленинградской пластики. Все стадии работы — от натуральных зарисовок до законченных композиций — были представлены на персональной выставке скульптора в залах Союза художников на улице Герцена, 38.

Демонстрируя высокое профессиональное мастерство, М. Харламова работает преимущественно в портретном жанре. Многочисленные портреты, экспонировавшиеся на выставке, объединяет правда изображения с той мерой условности, которая определяет элементы творческого поиска в передаче многогранной модели мира. Отсутствие предвзятости и умозрительности в работе над портретом позволяет художнице отразить современность в диалектике ее развития, понять главное в людях любого возраста, профессии и социального положения. В портретах «Девушка из Мордовии», «Крестьянка», «Девушка из села Рождествено» угадывается творческая позиция скульптора. Художницу больше всего привлекают в людях простота, сдержанность внешнего облика, за которыми кроется богатство внутреннего мира. Классическая метафора, на которой основана идейная и пластическая концепция образа, приводит к обобщенной прорисовке черт лица и некоторой условности. Однако это не мешает передавать индивидуальность модели (например, в «Портрете скульптора Габе»). Портрет, исполненный в граните, — прекрасный пример того, как пластически сложное соотношение масс облекается в простое композиционное реше-

ние. В портрете Героя Социалистического Труда Г. С. Щеглова виден пример иного отношения к форме и образу. Художник делает акцент на пластических качествах бронзы. Фактурная поверхность выполнена словно быстрыми мазками.

Но это не погоня за внешним эффектом, а продуманность творческого метода, основанного на диалоге материала и образа.

Преломление принципов классики, конструктивность, ясность и выразительность отличают не только ее портреты. Этим определяется вся культура мастерства М. Харламовой — она училась в мастерской классика советской пластики профессора А. Т. Матвеева. Общение с мастером, обаяние созданных им образов, их элегичность и лирико-романтическая направленность повлияли на структуру ее художественного языка, помогли определить собственное эстетическое кредо.

В композиции «Юность» женские торсы трактованы фронтально, обобщенно. Непринужденность и естественность жестов, мягкость светотеневого эффекта сообщают особую жизненность произведению. Обращает на себя внимание умение скульптора понимать материал, использовать природные особенности мрамора, гранита. «Мотив», «Портрет Т. А. Клименко» — говорят об этом со всей определенностью. Камень рассматривается как отправная точка и подсказывает отношение к модели. Образы словно извлекаются из первородной массы гранита. Это и дает почувствовать обаяние образа, заключенное в красоту материала. Это не путь внешней красоты. Это — стремление наиболее полно охватить действительность в круге избранных тем. Это — желание дать им своеобразную интерпретацию на пластически понятном языке.

В. Спиридонов

возможности впасть в крайность. Он мог бы увлечься натурализмом, фотографически переносить фрагменты природы, не обращая внимания на форму. Мог свести изображение к ряду условных знаков, уничтожающих смысл. Художник сумел найти золотую середину. Оттолкнуться от традиционных картин на вазах, сделать сутью росписи — легкость и воздушность акварели. Превратить в символ русской природы букетик полевых цветов, причудливо изогнувшуюся ветку дерева, либо готового вспорхнуть глухаря.

В. Яковлева



НА ПОЛПУТИ К ВЕРШИНЕ

Новый спектакль Детского музыкального театра «Детский альбом». Удивительным образом в нем сочетаются проза Н. Гарина-Михайловского («Детство Темы»), Л. Толстого («Детство»), В. Набокова («Другие берега») с музыкой «Детского альбома» П. Чайковского (либретто и режиссура А. Петрова, инструментовка Л. Десятникова, художники В. Окунев и Н. Пресс, дирижер А. Штейнлухт). Сцепление эпизодов в спектакле подчинено не столько событийной логике, развитию яркого сюжета, сколько прихотливой игре воспоминаний, ассоциаций. Нечастый как для музыкального, так и для детского спектакля композиционный ход! Спектакль заставляет вспомнить, что и в «Других берегах» В. Набокова сюжетные построения из младенческих воспоминаний героя почти не имеют развитой фабулы и являются лишь поводом оживить ту паутину, вязь ассоциаций, что составляют в своих перекличках, связях, движении некий сверхсюжет — он не поддается пересказу на событийном уровне.

Предложенное театром соединение русской классической прозы с пьесами из «Детского альбома» неожиданно и содержательно. Сцена решительно трансформирует привычное их звучание: здесь это ностальгически окрашенные воспоминания о детстве, остранные зрелым сознанием.

«Детский альбом» — серьезная заявка на создание столь ред-

кого в музыкальном театре представления синтетического типа: тут слились, призванные взаимно обогащать друг друга, слово, музыка и пластика (балетмейстер Н. Боярчиков). Сознательно называю спектакль «заявкой» — пока трудно говорить о приближении к сценическому синтезу, как, впрочем, и о полноценной реализации замысла режиссера.

Впрочем, режиссерским профессионализмом на сцене оперного, музыкального театра мы не избалованы вовсе, так что смело могли бы объявить новый спектакль Детского музыкального явления из ряда вон выходящим. К тому же о «Детском альбоме» то и дело слышишь: оперные актеры, а как двигаются, как играют! Почти как в балете, почти как в драматическом театре!.. Но вот это-то «почти» более всего истораживает: далеко ли пойдет театр, где задачи ставят по максимуму, а решают — с известной скидкой на ограниченные возможности оперного актера? Еще сильнее тревожит то, что в спектакле и поют — «почти» как в опере: почти чисто, почти в лад с оркестром...

Сегодняшняя реальность спектакля — осязаемый зазор между желаемым и действительным, задуманным и воплощенным. Самой уязвимой в спектакле остается роль взрослого героя (Ю. Степанов): похоже, перед актером не поставлено значительных, далеко идущих задач. Образ, по сути, статичен, хотя мысль о преобразующей, очищающей силе детских впечатлений и воспоминаний явно подразумевается как сквозная в спектакле (иначе к чему было и затевать этот экскурс в собственное детство!). А как быть с набовским словом? Оно не прощает банальной декламации, неосмысленного интонирования, противится тому ложному пафосу, каким окрашен у Ю. Степанова почти весь текст «от автора».

Рядом с вполне близким

взрослым героем — он же, неординарный по яркости переживаний, тонкости реакций и оценок мальчик (Л. Исламализаде). Вспору кричать: и что же с тобой за двадцать лет случилось!.. Вот и выходит: придуман спектакль о движениях души взрослого и ребенка, а жизни и метаморфозах и взрослому, и детского сознания, а сыгран — только про ребенка.

Не миновала спектакль и некоторая драматургическая рыхлость: сквозная линия, связанная с «воспитанием чувств», то и дело дробится, переходит в пунктир. Перебивки — материал «развлекательно-познавательный», поданный в виде броских концертных вставок: ряженые, представления в цирке, в театре дель арте... В эти минуты притупляется нерв спектакля, обрывается его пульс. Кажется, вот-вот кто-то скажет строго: а ты, мальчик, отойди! — настолько в эти моменты он лишней на сцене. Не всегда драматургически выверены и стыки между эпизодами. Среди остроумных и изящных переходов сразу заметишь грубые швы (чисто механическим и весьма банальным выглядит, к примеру, лиризм альбома как средство связать сцены воспоминаний). Разочаровывают тривиальные ходы, как, скажем, в начале спектакля: по зову Мнемозины в глубине сцены оживает воспоминание, светлое и хрупкое — в замедленной пластике героев, в их белоснежных одеждах, в сиянии вывешенного задника... Эффектный, но, увы, давно тиражированный образ.

Орехи вкуса, всякого рода недовершенность и размытость не воспринимались бы так болезненно, если бы все в спектакле не говорило об обостренном стилевом мышлении режиссера. Спектакль дорог еще и тем, что дает нашим детям представление о том многом, чего чаще всего нет в их жизни сегодня. Тут царит добрый, простой, мудрый и чистый уклад семейной

жизни, красивый и несуетный быт. Здесь пробуждают сочувствие и интерес к нашей культуре, к превосходному русскому слову, к музыке. Ум и сердце ребенка не атакуются пресными моральями и нравоучительными сентенциями, а завоёвываются средствами самого театра, языком собственно искусства. Здесь угадывается тот объем смысла, что позволяет адресовать спектакль не только детям, а всякому, кто воспримчив к попыткам сдвинуть с мертвой точки наш музыкальный театр.

Марина Корнакова

ЕВРЕЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ОБЩЕСТВО

19 марта 1989 года во Дворце культуры им. С. М. Кирова было учреждено Ленинградское еврейское культурное общество: восстановилась культурная традиция, прерванная в середине 1920-х годов. Учредителем выступил Государственный музей этнографии народов СССР при содействии администрации Дворца культуры и при участии общественности. На собрании выступили: И. Шифман, доктор исторических наук, сотрудник Института востоковедения АН СССР; Б. Кельман, кандидат технических наук; К. Юзбашин, доктор исторических наук, председатель Общества друзей армянской культуры; Р. Калантарян, заслуженная артистка Армянской ССР, певица; А. Полищаров, заместитель председателя Украинского товарищества им. Т. Г. Шевченко, рабочий, поэт; раввин ленинградской синагоги реб Хаим (Е. Левитов); Б. Иванов, заместитель директора Государственного музея этнографии народов СССР; М. Рывкин, кандидат технических наук, и многие другие (всего около 20 человек). Составлялись выборы Совета общества.

НАС

НЕ ВОЗВЫШАЮЩИЙ

ОБМАН

В основе хорошего спектакля совсем не обязательно лежит хорошая пьеса. Это аксиома. Однако больше шансов, чтобы спектакль выиграл во мнении зрителей, если литературная его основа сама по себе интересна.

Пьеса Ольги Кучкиной «Страсти по Варваре» относится к разряду «остросовременных», «молодежных». Она несомненно привлекательна для театра и тем, что все ее действующие лица — женщины (проблема женских ролей на театре довольно больная). В данном случае пьеса женщины-драматурга дала возможность реализоваться не только пяти актрисам, но и женщинам-постановщикам — режиссеру Ирине Паниной, художнику Алле Фроловой. И посвящена пьеса, соответственно, женской доле. О ней говорится много горьких и справедливых слов, но тема эта по-своему неисчерпаема. Как неисчерпаемы бедствия, в которые низринута победившей эмансипацией советская женщина.

Ситуация, предложенная автором пьесы, вполне реальна. Мать, которую зовут уменьшительно-пренебрежительно Лилечка, пытается урвать последний кусочек счастья «на стороне». Дочь Варвара, стараясь привлечь к себе внимание матери, сочиняет историю, что она беременна. Подруга Тонька, дающая советы Варваре и выполняющая роль своеобразной няньки при ней, тоже по-своему одинока.

Может подобное трио составиться в реальной жизни? Может, несомненно. И может дать материал и для комедии, и для драмы, и даже для трагедии. Но то, как выстраиваются между ними отношения в данном случае, то, как путаются героини в мелких узелках миниконфликтов, каждый из которых при видимой правдоподобности все же выслан из пальца, заставляет в большинстве недоумевать — а что, собственно говоря, составляет здесь предмет разговора? Поразить сегодня одиночеством трех женщин или взаимонепониманием между матерью и дочерью невозможно. Если обратиться к миру героинь, скажем, Петрушевской, то можно писать диссертацию по женскому вопросу общества периода развитого социализма. Значит, вопрос заключается в том, как сказать, какие образы вывести на сцену крупным планом. Ольге Кучкиной не удается наполнить мелкотравье женских рассуждений о жизни правдой самой этой жизни.

Очень трудно в такой пьесе существовать актерам. Варвара в исполнении О. Шрамко оставляет впечатление общей невыразительной смазанности, будто бы никак не навести на нее фокус. Почему она таким странным способом старается привлечь внимание матери? Почему, признавшись Тоньке и явно рассчитывая, что та сообщит матери, обвиняет затем подругу в предательстве? Может быть, все эти факты и взяты драматургом «с натуры». Но они не выстроены по законам искусства, у которого своя правда и логика положений и ситуаций, как бы тривиальные или экстраординарные они ни были. И как ни стремятся, в свою очередь, актеры быть жизненно достоверны на сцене, они не выглядят убедительно, потому что не убедительно посылы к тому или иному действию. И. Основина добросовестно создает Тоньку «оторвой», но так же мало верится и в то, что она буфетчица, как и в то, что она подруга Варвары. И об одном, и о

другом просто говорится в тексте, но в характере, поведении, поступках героини не заложено зерна, которое бы оправдало эти «всходы».

Что же касается Лилечки, жизнелюбивой хлопотуньи-матери, которая, работая медсестрой, зарабатывает на вечерние туалеты и уютную обстановку, то она в спектакле в исполнении Т. Кудрявцевой наиболее живой персонаж. Отдельные кусочки роли у нее просто можно считать удачными для самой актрисы. И все же и она интересна только в отдельных проявлениях, целого впечатления от характера героини, от ее доходящей до непробиваемости жизнестойкости, не составляет. Как говорится, «что хотел автор сказать этим образом», остается неясным. Этот хрестоматийный вопрос вполне уместен и по отношению к двум другим персонажам — Женщина в крипленовом платье и Женщина в «варенке», так они обозначены в программке. Этих по-разному одетых женщин можно без всяких потерь изъять из спектакля, равно как и из пьесы — и ничего не изменится. Они появляются в доме Лилечки как «пациентки», причем одна (Л. Елисеева) демонстрирует, какая она мещанка, а другая (Н. Мальцева) показывает, какая она тонкая натура. С первого взгляда ясно: криплен — это плохо, «варенка» — это хорошо. Сомнительная, конечно, характеристика. Но винить в ней только актрис не приходится.

Если за современностью не стоит правды человеческих отношений, исследований человеческой души, то вся острота — сплошной обман. Тем более нас не возвышающий, что плутова и мелких ситуациях, мы заслоняем то, что есть на самом деле: и современность, и остроту. Мы занижаем уровень разговора до пределов женских кухонных излияний. Думается, театр для этого приспособлять не стоит.

Алена Кравцова

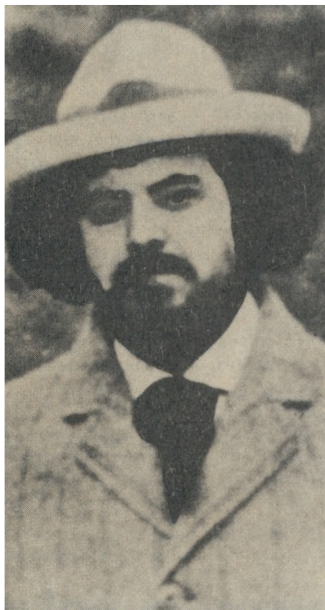
А. И. Новиков,
доктор философских наук

«...И вопреки бичам идеологий»

Николай Бердяев принадлежал к той блестящей плеяде деятелей русской культуры конца прошлого — начала нынешнего столетия, деятельность и творческий подъем которых обозначается собирательным термином «серебряный век». Вслед за золотым — пушкинским — веком это была одна из самых ярких страниц истории не только русской, но и мировой культуры. Философы — братья Сергей и Евгений Трубецкие, Василий Розанов и Лев Шестов, Семен Франк и Павел Флоренский, Николай Лосский и Сергей Булгаков, литераторы — Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, Андрей Белый и Александр Блок, Вячеслав Иванов и Константин Бальмонт, Иван Бунин и Иннокентий Анненский; композиторы — Александр Скрябин и Игорь Стравинский, режиссеры — Константин Станиславский и Всеволод Мейерхольд, художники — Валентин Серов, Константин Сомов и многие, многие другие...

Понять глубину и творческую прозорливость Бердяева мы можем, лишь рассматривая его не как замкнутого в себе мыслителя, а как одного из самых активных представителей когорты русских деятелей, отразивших с небывалой силой мир «в его минуты роковые», предчувствовавших и гибель старого мира, и «невиданные мятежи», переломы истории, когда в муках и крови рождался мир новый.

Этих людей не оторвешь друг от друга — философия, музыка, поэзия, живопись были связаны между собой глубинными связями, происходил живительный «обмен веществ». Поэты писали как философы, философы как поэты. Искусство служило почвой для философских размышлений — лучшие страницы Николая Бердяева и Льва Шестова навеяны образами искусства — от Достоевского до Пикассо, в то же время философское постижение мира звучало в трагических аккордах Скрябина, в тончай-



Осенью 1918 года петроградский искусствовед и поэт Э. Ф. Голлербах, намереваясь писать работу о Н. А. Бердяеве, обратился к нему с просьбой сообщить биографические данные о себе. Приводимое ниже письмо является ответом Бердяева на эту просьбу (письмо хранится в отделе рукописей и редких книг Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина — Ф. 207, № 16, л. 8—10 об.).

Н. А. Бердяев. 1910-е годы (!)

шей лирике Анненского, в маскарадных играх Мейерхольда, в портретах Серова с их двойным смыслом.

Но во взаимопереплетении идей, образов, талантов не терялась индивидуальность ни одного из гениев серебряного века русской культуры.

Трагическими оказались их судьбы. Бунин, Бальмонт, Мережковский, не приняв социального обновления России, не услышав «музыку революции», как ее уловил Блок, оказались на чужбине. Мейерхольд и Флоренский погибли в сталинских застенках. А Бердяев, вместе с Булгаковым, Франком и десятками других виднейших русских деятелей культуры, был выслан в 1922 году из Советской России на Запад. После двух лет пребывания в Берлине переехал в Париж, где и прожил до 1948 года, до конца жизни.

Бердяев был необычайно популярным философом в Западной Европе в 1920—1940-е годы. «Я,— писал Николай Александрович,— был первый русский христианский философ, получивший большую известность на Западе, большую чем Соловьев».

Фактически глазами Бердяева значительная часть европейской интеллигенции смотрела на русскую революцию, на историю России, на «русскую идею» (так была названа одна из книг философа).

Но оценка Октябрьской революции была пристрастной. Наиболее ярко она во-

плотилась в статье «Духи русской революции», напечатанной в сборнике «Из глубины», который был подготовлен в 1918 году,— один из первых философских откликов на только что совершившуюся революцию. Для ее постижения Бердяев обращается к искусству. В творчестве Гоголя и Достоевского видит загадки современных процессов. В парадоксальном, деформирующем, расщепляющем гоголевском стиле ищет объяснение традиций неустойчивого разорванного сознания, облегчившего победу революции. В сочинениях же Достоевского Бердяев находит ответ на вопросы: как возникают неверие, смердяковская и бесовская проповедь вседозволенности, означавшая фактически отрицание каких-либо нравственных норм, чистый нигилизм, ведущий к тотальному краху, к разрушительной революции.

Литературный анализ не дает, однако, возможности Бердяеву объяснить смысл происходившего коренного переворота в социально-политической и духовной жизни. Путь к постижению его закрывает не только социальная позиция мыслителя, но и методология, которая все явления не только духовной, но и социальной жизни заставляет переводить в нравственно-религиозный план. Своих идейных противников — марксистов он обвиняет (как впоследствии и в книге «Христианство и классовая борьба») в недопустимой редукции, в сведении общественной жизни исключительно к грубой ма-

3—16 октября <1918 г.>

Многоуважаемый Эрих Федорович!

<...> Сообщу Вам вкратце биографические данные о себе. Я родился в Киеве в 1874 г. в дворянско-помещичьей семье. Семья отца была военная, дед и прадед были генералами, отец служил в Кавалергардском полку, но скоро вышел в отставку, был предводителем дворянства, а потом директором заемного банка. Мать, рожденная княжна Кудашева, была полуфранцуженка и получила французское воспитание. Ее мать, т. е. моя бабушка, была графиня Шуазель. Моя бабушка со стороны отца была монахиня, и в детстве на меня оч(ень) сильное впечатление произвело, когда бабушку хоронили по монашескому обряду. Монахиня была также моя прабабушка со стороны матери. Я всегда чувствовал в себе пересекающиеся влияния духа военного и духа монашеского. Также всегда чувствовал вместе западную кровь и влияние католичества. Воспитан я в Киевском кадетском корпусе. Из 6 класса я был переведен в Пажеский корпус, но вместо переезда в Петербург совсем покинул корпус и начал готовиться на аттестат зрелости. В 1894 г. поступил в Киевский университет на естественный факультет, а через год перевелся на юридический. В 1897 г. я был арестован, но в тюрьме

териальной, экономической основе. Но Бердяев всегда был наблюдательным и честным мыслителем. Воспаряя в высшие сферы духа, осуществляя религиозные и мистические построения, он все же не отрывался от реальной земной основы. Постоянный посетитель религиозно-философского богословского салона — знаменитой «Башни» в квартире Вячеслава Иванова на Таврической улице напротив Таврического дворца, где заседала Дума, Бердяев не поддавался всеобщему мистическому опьянению. «На башне,— вспоминал он,— велись самые утонченные разговоры... а внизу бушевала революция. Это были два разобщенные мира»¹.

Это разобщение двух миров — реального, человеческого мира с его борьбой, противоречиями, насилием и мира «утонченных разговоров» — всегда чутко ощущалось мыслителем. Существовая в этом втором мире, он — в отличие от большинства своих коллег по философским обществам и собеседников в салонах — понимал внутренние пружины развития того, другого мира, который бушевал внизу. Чувство исторического разлома, всеобщего кризиса, катастрофичности событий пронизывает все творчество Бердяева, особенно начиная с 1920-х годов. Он сам говорит об

¹ Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. Париж, 1949. С. 167—168.

этом в итоговой книге «Самопознание»: «Я принес на Запад эсхатологическое чувство судеб истории (...), мысли, рожденные в катастрофе русской революции, в конечности и запредельности русского коммунизма, поставившего проблему, не решенную христианством; сознание конфликта личности и мировой гармонии, индивидуального и общего...» Конечно, эти идеи взрывали чинное буржуазное сознание, стремившееся погасить все конфликты, избежать их, заслониться от них успехами материального процветания, культом комфорта, бездумным искусством. Лишь немногие наиболее чуткие деятели западной культуры воспринимали привнесенную Бердяевым вечную тревогу, неуспокоенность, «проклятые вопросы», всегда волновавшие русскую мысль.

Первую мировую войну и две революции 1917 года Бердяев воспринял как подтверждение своих идей о катастрофичности современной ему жизни, впоследствии же в книге «Самопознание» писал: «Я сознал совершенную неизбежность прохождения России через опыт большевизма. Это момент внутренней судьбы русского народа (...). Возврата нет тому, что было до большевистской революции, все реставрационные попытки бессильны и вредны... Возможно только движение вперед».

Несмотря на отрицательное отношение к социалистическому преобразованию России, Бердяев неизменно сохранял патрио-

просидел всего 1 месяц. В 1899 г. был сослан на три года в Вологду. В детстве часто бывал за границей.

В 1904 г. я переехал в Петербург и редактировал вместе с Булгаковым «Наш путь» и «Вопросы жизни». В 1907 г. я покинул Петербург и в течение ряда лет много жил в деревне в Казанской губ., в усадьбе матери своей жены. Одну зиму провел в Париже, а затем переехал в Москву (в 1908 г.). В 1912 году провел зиму в Италии.

Первая статья моя была конспект «Истории материализма» Ланге, и напечатана по-немецки в «Neue Zeit» в 1899 г. Первая книга моя «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии» вышла в 1900 г. Затем следовали книги: сборник «Sub specie aeternitatis», книга «Новое религиозное сознание и общественность», сборник «Духовный кризис интеллигенции», книга «Философия свободы», «А. С. Хомяков», книга «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», которую я считаю главным трудом своей жизни, наконец, совсем недавно вышел сборник «Судьба России» и брошюра «Кризис искусства». За последние годы мной кончены книга «Философия неравенства. Письма к недругам» и монография «К. Н. Леонтьев», но еще не напечатаны. Сейчас задуманы мной две книги — по философии истории и о Я. Беме.

тические позиции, во время Великой Отечественной войны откровенно выражая сочувствие Родине, надеясь на ее «последнее преобразование». До последнего часа — он умер в марте 1948 года — мыслитель сохранял эту веру.

С юных лет Бердяев приобщился к марксизму, более того, примкнул к социал-демократической партии. После ареста в 1898 году был исключен из университета и сослан в Вологду. Затем отошел от революционных идей, постепенно эволюционировал от «легалного марксизма» к идеализму, к религиозной философии. Однако в своих сочинениях Бердяев признает заслугу марксизма, его теории борьбы классов в критике романтических иллюзий народничества и буржуазных концепций демократии. Партии, парламенты, полагают философ, лишь формально выражают интересы народа — на деле они носят узко классовый — буржуазный или пролетарский характер. Поэтому такая демократия — формальна, а не реальна. В этом, замечает Бердяев, марксизм и даже коммунизм правы. Он соглашается с выводом о том, что политическое и правовое равенство сочетается с социальным и экономическим неравенством.

Разрыв рациональных схем марксизма с действительностью обнаруживается, по Бердяеву, когда «безумие мировой войны, порожденной иррациональными и демоническими силами» марксисты пытаются

объяснить по своей схеме — классовыми экономическими интересами. Конечно, Бердяев несколько упрощает позицию подлинного марксизма, который отнюдь не отрицал роли и внеэкономических факторов — политических, идеологических, национальных, социально-психологических, игравших немалую роль в возникновении и конкретном ходе каждой войны. Но схематизированные, упрощенные псевдомарксистские объяснения войн, как и других общественных явлений, действительно ничего не могли противопоставить бердяевской критике. Бердяев подметил реальные противоречия жизни, которые ускользали от людей, мнивших себя ортодоксальными марксистами. Маркс, как известно, выводил необходимость нового общества из закономерного развития капитализма, создающего все предпосылки для перехода в новое качество. Русские же коммунисты, писал Бердяев, рассматривают грядущее коммунистическое общество не как продукт развития капитализма, а как результат конструктивизма, продукт сознательных организаторских усилий всемогущей Советской власти. Такова метаморфоза марксистской идеи.

В этих суждениях переплелись точные и тонкие наблюдения и неправомерные обобщения. Действительно, в период военного коммунизма, а затем после смерти Ленина в нашей стране имели место проявления неоправданного разрыва

Моя внутренняя, духовная биография характеризуется несколькими кризисами. Первый кризис я пережил, когда мне было около 16 лет. Я начал искать смысл жизни. Я очень рано начал читать философские книги. Основное влияние на мою жизнь оказал Достоевский, и он навсегда остался самым моим любимым писателем. Из знаменитых деятелей Запада на меня имели <влияние> Шопенгауэр, Гете и Карлейль. Следующий кризис пережил я, когда мне было около 25 лет. Я вернулся от социальных учений, которыми одно время увлекся, на свою духовную родину, к философии, религии, искусству.

В это время для меня имели более значение Гюпфман и Ибсен. Самым серьезным кризисом своей жизни я считаю кризис 1905 г., когда я окончательно сделался христианином. В 1908 г. я с особой остротой пережил кризис церкви. Самый последний кризис был кризис 1912 г., после которого написал «Смысла творчества».

<...> Писать обо мне работу биографического характера еще рано, но можно написать характеристику личного плана, что, по-моему, Вы и хотели сделать <...>.

с традициями, стремление подчинить ход экономического и культурного развития общества подчас торопливым планам, директивам, решениям, которые принимались без учета законов развития хозяйства, народных потребностей, векового опыта. Поэтому вполне закономерно и характерно посвящение, которым открывається «Христианство и классовая борьба»: «Памяти социального учителя моей молодости и ныне идейного врага моего Карла Маркса». Неудовлетворенность современными ему социалистическими теориями с их переоценкой чисто экономических целей и недооценкой духовных, нравственных основ жизни общества приводили бывшего «легального марксиста» Бердяева к полному отрицанию возможностью социализма. Более того, социал-демократия и ее идеал — социализм вписывались им в ненавистный буржуазно-мещанский «порядок», вообще пренебрегающий какими-либо духовными ценностями. «Материалистическая социал-демократия, — писал Бердяев, — есть законченное дитя буржуазной культуры, всего этого обоготворения материального благополучия и устранения жизни, и продолжает буржуазное дело, доводя его лишь до конца, до предельно-справедливого мещанства»².

Бердяев сумел предсказать и противостественное сочетание идеи социализма и религии, которое в различных формах проявилось в России, хотя обобщение мыслителя о тождественности ленинизма и религии, о «русском коммунизме» как своеобразном суррогате традиционного для России православия, безусловно, ошибочно. А именно таковы категоричные суждения Бердяева, прозвучавшие в его известной работе «Истоки и смысл русского коммунизма». И все же полностью отвергнуть эти суждения Бердяева, объявить их «происками» и чистой «клеветой» было бы неконструктивно. Более того, эти идеи требуют анализа и объяснения. Соотношение социализма и христианства — далеко не такая простая проблема, как это кажется примитивным атеистам, готовым попросту ее зачеркнуть. Проблема эта занимала умы многих пронципальных русских мыслителей разных поколений — Бакунина, Достоевского, а в нашем столетии — Луначарского, автора двухтомной книги «Религия и социализм».

Еще Достоевский пронципально писал

о влиянии на «слабосильных бунтовщиков» трех сил: чуда, тайны и авторитета. «Нет заботы беспрерывнее и мучительнее для человека как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться». История показала, что пророчества великого писателя не были беспочвенными. Во многом следуя Достоевскому, Бердяев подметил в «русском коммунизме» черты, аналогичные институту веры: ритуалы, аппарат принуждения к вере, догматику, убеждение в абсолютной непогрешимости. Богоискатель Бердяев, резкий критик официального православия, увидел сходные с православием черты в социалистической теории и практике. Обобщения Бердяева во многом неправомерны, упреки несправедливы, но ленинизму, свободному от деформации, они неприменимы, и тем не менее в его суждениях объективно содержалось рациональное зерно. Сталинский культ с его верой в непогрешимость вождя действительно содержал в себе черты, напоминающие своеобразную религию со слепым, нерассуждающим поклонением. Проницательный мыслитель в тридцатые годы смог это почувствовать.

Центральная идея этой философии Бердяева — проблема творчества. В отличие от ортодоксальной религии он полагал, что смысл и цель человеческой жизни не исчерпываются личным спасением. Человек призван к творчеству, к продолжению творения мира. Творчество требует свободы. В отличие от Бога, человек, по Бердяеву, нуждается в материале. Продукты человеческого творения — книги, статуи, картины, социальные институты, машины, культурные ценности. Созданный Богом мир не завершен, он продолжает твориться, но уже человеком, который должен быть свободен от насилия, подавления, от превращения в часть машины, в винтик, подчиняющийся только внешнему давлению и приказу. Поэтому чисто внешнее освобождение человека от политического гнета и экономической эксплуатации Бердяев считал недостаточным. Человеку необходима внутренняя мотивация труда, если ее нет — неизбежно принуждение, казарменный порядок. Поэтому социалистический принцип справедливости, сотрудничества людей, полагал Бердяев, должен быть соединен с аристократическим принципом самоценности каждой личности. Следовательно, социальное переустройство может быть достигнуто лишь в результате духовного возрождения. Свой идеал общества Бердяев называл персоналистическим социализмом, и более всего его тревожило обез-

² Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. Спб. 1907. С. 89—90.

личение человека, превращение в функцию, в придаток машины, власти, любых внешних сил.

Ортодоксальные русские религиозные философы сдержанно, подчас и резко-критически относились к социально-религиозным построениям Бердяева. Протоиерей В. Зеньковский, автор изданной в Париже двухтомной «Истории русской философии», пришел к выводу, что Бердяев «движется к возвышению человека и к ослаблению реальности Бога». И далее следовал суровый приговор: «(…) Впитав в себя отдельные черты православия, Бердяев не находил для себя нужным считаться с традицией церкви».

Другой видный философ-эмигрант Г. Федотов упрекал Бердяева за его «отношение к Марксу как к гуманисту», что «заставляло его забывать подчас, как много Маркс сам содействовал обезличению и механизации пролетариата и рабочего движения». По мнению Федотова, в социалистических идеях Бердяева было немало «от дворянского презрения к купчишке», ненависти к психологическому типу буржуа. В этих суждениях есть известная доля истины, однако представления Бердяева об обществе и его проблемах все же строились не только на личных антипатиях и симпатиях: они представляли собой хотя и меняющуюся в процессе жизни, но по-своему логически целостную систему взглядов.

Можно согласиться с современным американским историком русской общественной мысли Н. Полторацким, который пришел к выводу, что «главное объяснение прошлого, нынешнего и, вероятно, будущего успеха Бердяева заключается в его темпераментной сосредоточенности на двух основных проблемах и силах собранности, христианства и марксизма и их взаимоотношениях».

Бердяев был одним из немногих мыслителей, кто понял все значение нового искусства начала XX века, в том числе его самых радикальных, авангардных представителей. В своей исключительно глубокой статье «Пикассо» (1914 год) он назвал художника гениальным. Это тем более показательно, что Бердяев был воспитан в традициях высших образцов дворянской культуры, всемерно подчеркивал роль аристократизма в духовной культуре. Но мыслитель был свободен от цеховой узости, групповых пристрастий, от застенелого воинствующего традиционализма, присущего многим деятелям искусства того времени.

Широта и открытость взглядов, про-

никновение в сущность явлений позволили Бердяеву воссоздать впечатляющую картину глубочайшего кризиса не только в общественной жизни начавшегося двадцатого столетия, но и культуры нового века. «Кризис искусства» — так назвал он одну из лучших своих книг, кстати, изданную в Москве в советское время — в 1918 году. Размышления Н. Бердяева о культуре и искусстве вообще полны глубокого смысла. Он решительно отверг подмену истинной культуры — цивилизацией. Философия и искусство — это для него и есть культура. Цивилизация же, чисто внешнее устройство жизни — это, по Бердяеву, духовное мещанство, духовная буржуазность. Вообще пафос антибуржуазности, отрицание всякого упрощения, вульгаризации искусства, воинствующей бездуховности пронизывают все творческое наследие мыслителя. Искусство, полагал он, наиболее полно выражает, в отличие от механической цивилизации, идею творчества.

Книга «Христианство и классовая борьба» — одна из ключевых в системе воззрений Николая Бердяева, во всем его философском творчестве. Излагая свои взгляды для берлинского словаря философов, сам Бердяев разделил опубликованные им работы — выделив главные из них — на две основных категории.

Для характеристики чисто философских идей самыми важными он считал «Смысл творчества», «Смысл истории», «Философию свободного духа». Во вторую категорию Бердяев отнес произведения, выражающие его культурно-философские и социальные взгляды: «Христианство и классовая борьба», «Новое средневековье», «Судьба человека в современном мире».

В отличие от многих мыслителей его круга, Бердяев не отрицает факта классовой борьбы, происходящей в социальном мире. Более того, она закономерна, неустраима точно так же, как всякая борьба, совершающаяся в «нашем греховном мире». Бердяев включает классовую борьбу на правах одного из частных элементов в мировую схему космической войны, происходящей и в неорганическом, и в органическом мире, в человеческих отношениях (борьба полов, борьба рас). Борьба совершается и в логическом плане — это сфера диалектики, которая, как отмечает Бердяев, по-разному открывалась Гераклиту и Бёме, Гегелю и Марксу, Ницше и Достоевскому.

Но не противоречит ли признание классовой борьбы христианскому учению с его

проповедью равенства, смирения, терпимости? Бердяев отвечает поразительно твердо и определено: нет, не противоречит. Более того, христиане не должны жить иллюзиями, полагает он, не должны идеализировать действительность. Надо быть зрячим к реальности.

Отрицание классовой борьбы есть, по Бердяеву, позиция буржуазная. Не было для него силы более ненавистной, чем буржуазия. Именно она полагает, что уравнение в гражданских и политических правах будто бы не оставляет места для борьбы классов: все сведется к индивидуальной борьбе, к столкновению способностей, тем более, что — иронически замечает русский мыслитель — «бедняк может стать миллионером». Классовая борьба, в отличие от сословных столкновений, более сложна, скрыта. Лучше, чем буржуазия, реальности мира понимает социалистическое сознание, а тем более аристократия. Она, по крайней мере, не скрывает неравенство лицемерным формальным правом, открыто говоря о своих привилегиях.

Борьбу классов впервые понял Маркс, и этим он наиболее интересен. Именно Маркс смог рационалистически подойти к игре иррациональных сил биржи и рынка, к демонизму этого мира. И именно марксистская школа, полученная и преодоленная Бердяевым, дает себя знать в его трезвых и глубоких оценках, в его понимании социальной природы классов и классовой борьбы, отличающихся от расовых, наследственных, биологических и психологических аспектов человеческой жизни.

Однако Маркс не только «социальный учитель молодости», но и «идейный враг». И потому выстраивается целая цепь контрдоводов, призванных отвергнуть всеобщность марксистского учения, сузить его применимость, ограничив ее лишь серединой прошлого века.

Бердяев не отвергает классовой природы политических партий, влияния классовой структуры общества на психологию его членов. Но главный марксистский определитель классовой принадлежности — отношение к производству — отвергается им решительно. Как быть с интеллигенцией, с чиновничеством, со средними слоями, как объяснить, что тысячи и тысячи русских эмигрантов, ставшие в Париже рабочими по своему социальному положению, сохраняли дворянскую психологию, дворянское сознание? Как объяснить, что молодые русские эмигранты, работая на фабриках

как пролетарии, ненавидят капитализм, но остаются традиционными монархистами в душе? В Марксовы схемы, полагает Бердяев, все это не укладывается. Он готов признать классовую структуру и классовую борьбу, но никогда и нигде не признает, что сознание отражает бытие, что истина отражает экономику и положение класса. Не может быть классовой истины, может быть лишь классовое искажение истины, утверждал Бердяев.

Я пытался в молодости, говорит он, построить пролетарскую гносеологию. Но не будучи материалистом, я не смог быть и ортодоксальным марксистом. Истина, добро, красота — не относительны, они вечны, они не подвержены классовым интересам и пристрастиям. Поэтому марксизм силен там, где он обличает иллюзии, вскрывает социальную патологию, болезни общества, трезво оценивает реальное соотношение сил в мире. Однако он ограничен потому, что не видит первооснов бытия, сводя его лишь к экономике. Высшая сила лежит в духе, Бог — источник этой силы. Материя же бессильна, инертна, пассивна. Но Бердяев отнюдь не заурядный идеалист традиционного типа, он четко осознает бессилие кабинетного идеализма и либерализма, он сознает определяющую роль экономики в обществе, но не сводит ее исключительно к материально-физической сфере. Экономическое, по Бердяеву, вовсе не есть только материалистическое. Хозяйство — создание духа человеческого, и качества этого хозяйства напрямую зависят от качества духа.

Прозорливый мыслитель поставил сложные и острые вопросы, которые и поныне волнуют наше общество. Достижение экономических и технических высот действительно требует и демократических форм жизни, и свободного, предрасположенного к творчеству сознания, и верно понятой национальной гордости. В крайне обостренной, во многом излишне категоричной форме, высказывая подчас несправедливые суждения о марксизме, звучащие как не подлежащий обжалованию приговор, Бердяев вместе с тем подметил некоторые существенные стороны трактовки проблемы классовой борьбы в ее вульгаризированном, примитивном виде.

Действительно, классовый подход имеет свои границы — отнюдь не все объекты анализа и оценки должны рассматриваться с классовых позиций. За пределами классового подхода находятся многие черты человеческого сознания, его психофизиологические основы, черты душевной ор-

ганизации человека. Точно так же, как и форма художественных произведений. Ведь она, как правило, носит национальный характер и едина для художников, представляющих различные, даже противоположные классы. Бердяев, безусловно, прав, утверждая, что классовый подход — не единственный способ изучения человека, что нельзя все сводить к классовой оценке. Ведь группировки людей многообразны — есть касты, есть слои, есть приверженцы тех или иных религий, да и внутри классов люди различаются и по профессиональным, и по национально-психологическим признакам. Бердяев приводит в пример грузчиков и типографских рабочих, английских и немецких пролетариев. Сама принадлежность к тому или иному классу не может служить основой этических оценок — нет «хороших» или «плохих» классов, есть хорошие или плохие люди.

Бердяев справедливо выступил против упрощений в оценке немарксистских теорий. Действительно, в течение многих десятилетий в нашей научной и пропагандистской литературе господствовал стереотип, когда любые концепции, отличающиеся от марксистских, трактовались как ненаучные и буржуазные. Утверждение нового мышления ведет к решительному преодолению этого стереотипа. Бердяев, конечно, со своих позиций, но достаточно точно подметил, что однозначная оценка идей томизма, антропологии Макса Шелера, протестантских теологов Карла Барта и Пауля Тиллиха, экзистенциалиста Мартина Хайдеггера как «буржуазных» мало что прибавляет к пониманию сущности этих течений.

Безусловно, классовая характеристика необходима, но она — лишь одна из составляющих и не заменяет теоретического анализа философских идей.

Многие суждения Бердяева, высказанные им в работе «Христианство и классовая борьба», свидетельствуют о поисках мыслителем путей к формированию сознания более широкого, чем классовое, групповое, профессиональное и конфессиональное. Бердяев прав, утверждая, что классо-

вый подход играет немалую роль в истории, но недостаточен, так как отражает лишь «частичное состояние» человека. Целостный человек должен характеризоваться многосторонне. Общество же не сводится к совокупности нескольких классов, оно богаче по своим характеристикам. Эти мысли Бердяева во многом предвосхитили идеи, которые прозвучали через четверть века — в Манифесте Рассела — Эйнштейна, утверждавшем необходимость планетарного общечеловеческого сознания для предотвращения гибельных конфронтаций. Бердяев, видимо, не был знаком с суждениями Маркса и Ленина об интересах всего общества, которые стоят выше классовых интересов. Потому его заключение, будто марксизм не видит человека за классами, оказалось неточным, но стремление мыслителя преодолеть узость и предвзятость заслуживают пристального внимания. Не случайны единомышленники Бердяева подчас упрекали его в отступлении и от религиозной ортодоксальности. Один из авторов изданного недавно в США сборника статей «Русская религиозная мысль XX века» осторожно, но достаточно определенно отметил: «Тема свободы творчества и свободы духа особенно радикально переживается и все снова и снова разрабатывается и углубляется Бердяевым — даже в сторону, удаляющую его от христианских основ его мирозерцания».

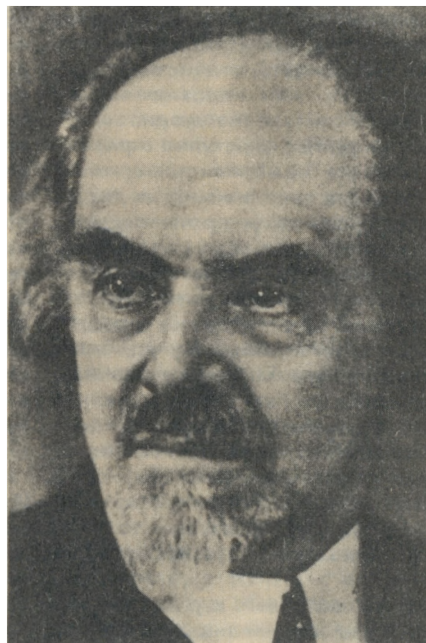
Все социально-философское наследие Николая Бердяева полно мучительных поисков, это не школярская система, это взволнованный разговор с современником, иногда диалог, который всегда проникнут духом поисков, чуждых мертвящему догматизму. «Меня интересовало, — говорит он в «Самопознании», — выразить себя и крикнуть миру то, что мне открывает внутренний голос (...)»

Наконец-то идеи этого большого русского мыслителя начали доходить и до нас. Максимилиан Волошин оказался прав: «Мы не вольны в наследии отцов, и вопреки бичам идеологий колеса вязнут в старой колее...»

Н. А. БЕРДЯЕВ

ХРИСТИАНСТВО И КЛАССОВАЯ БОРЬБА

*Посвящается памяти
социального учителя
моей молодости и ныне
идейного врага моего
Карла Маркса.*



Н. А. Бердяев. 1934 год.
Философу 60 лет

I

Факт классовой борьбы. Теория классовой борьбы Маркса.

Наш греховный мир есть арена борьбы поляризованных сил: она есть в мире неорганическом, она определяет жизнь мира органического, она есть центральный факт в мире социальном и она, наверное, происходит в мире ангельском и демонском. Вся мировая жизнь стоит под знаком поляризации, отталкивания и притяжения, и в ней, в сущности, всегда происходит война. Диалектика есть война в плане

логическом. Истина о борьбе в мире полярно противоположных сил по-разному раскрывалась Гераклиту, Я. Бёме, Гегелю, Бахофену, Марксу, Ницше, Достоевскому. Классовая борьба в мире социальном есть лишь одно из проявлений космической войны и борьбы противоположных сил, как борьба полов, как борьба рас. Как должно отнестись христианское сознание к этому факту? Оно может иметь свою оценку фактов, но не может отрицать фактов. Христиане должны смотреть прямо в глаза действительности, быть зрячими к реальностям. Нет ничего более противоположного христианству, чем прекраснодушный идеализм, чем идеализация действительности. Именно христианство, казалось бы, должно быть бесстрашным в обнаружении и обличении самой злой и греховной действительности. Классовая борьба есть бесспорный факт, она играет огромную роль в истории, и особенно на нашу эпоху она налагает печать своей ярости. Буржуазные идеологи не только маскируют классовую борьбу, но обычно отрицают даже самый факт существования классов. Все люди равны в своих правах в буржуазных демократических обществах, сословных привилегий больше нет, бедняк может стать миллионером, миллионер может стать бедняком, юридически и политически между ними нет разницы. Буржуазным и нужно назвать то сознание, которое уверено, что уничтожение сословий и уравнение в гражданских и политических правах не оставляет места для классового неравенства, угнетения и борьбы. Согласно этому сознанию существует не классовая борьба, а борьба индивидуальная, и в этой индивидуальной борьбе побеждает не только более сильный и удачливый, но и лучший, более пригодный. Победа дается за какие-то добродетели. Буржуазное сознание оптимистично и верит в естественную гармонию сталкивающихся интересов. Социалистическое сознание, в широком, критическом смысле слова, более пессимистично, оно считает нашу социальную действительность более греховной и в этом оно ближе к христианству, чем сознание буржуазное. Можно признать даже некоторое моральное преимущество аристократии перед буржуазией: она искренно и открыто признавала неравенство, почитала себя высшей расой и привилегированным сословием, буржуазия же скрывает неравенство и свое привилегированное положение, и аристократия утверждала свои привилегии не на денежных ценностях царства мамоны. Сословия были открыты, классы же скрыты. Увидать и обличить привилегии сословий было очень легко, увидеть же и обличить привилегии классов в обществе демократическом не так-то легко. Борьба воинов и воинов в старых аристократических обществах была жестокой, но честно-открытой. Борьба же в обществе капиталистическом, борьба банков и бирж, парламентских партий и прессы есть борьба закулисная, замаскированная, неуловимая. Именно в этом обществе все приобретает характер сложной символики скрытой экономической игры, власти фантазмагорического денежного царства. Такова, прежде всего, роль банков, незримо правящих миром. В истории человеческих обществ происходит борьба разнообразных социальных группировок — борьба рас и национальностей, родов и семейств, религиозных культов и вероисповеданий, школ и орденов, сословий, профессиональных объединений и, наконец, социальных классов. И борьба социальных классов — одна из самых жестоких. Вечную войну в мире утверждал антихрист Прудон и написал своеобразную апологию войны. Ее утверждал синдикалист Ж. Сорель. Но наиболее интересен для нас К. Маркс. У Маркса было острое чувство яростной борьбы иррациональных, демонических сил в истории и он своеобразно сочетал его с крайним рационализмом. Но он сузил многообразную борьбу социальных групп до борьбы социальных классов, которую он увидел в капиталистическом обществе XIX века. Он абсолютизировал категории капиталистического общества Западной Европы и перенес их на весь исторический процесс. Лишь в капиталистическом обществе борьба приобрела по преимуществу характер борьбы классов. В прошлом не существовало классов в современном смысле слова. Так касты не были явлением чисто социальным, но биологически-социальным. В кастах огромную роль играл момент биологической наследственности, образование естественной породы, расы. Раса есть наследствен-

ная порода. Идеологии расы всегда натуралистичны.* Аристократия не есть класс в современном социальном смысле, потому что она есть наследственная раса или каста, веками выработанная порода, белая кость. Аристократию совершенно невозможно определить в отношении к производству, она определяется прежде всего в отношении к предкам и к полученному от них наследству — биологическому, психологическому и социальному. Социальная классовая борьба губит аристократию. Аристократия выдерживает лишь войну рас, национальностей, государств и на ней формируется, но она не выдерживает войны социальных классов. Она не вмещается в марксистскую схему.

Достаточно наблюдать повседневную жизнь вне всяких предвзятых теорий, чтобы увидеть, в какой степени борьба классов и социальных групп наполняет реальным содержанием политическую и социальную жизнь нашей эпохи. Политические партии почти целиком определяются социальными классами, их психологией и интересами. Именно партии сравнительно легко могут быть классифицированы по Марксу. Прислушайтесь, напр., к разговорам, происходящим во Франции в бистро, магазинах, в трамваях, во время выборов или министерских кризисов. Вы часто услышите разговор вроде того, что Пуанкаре хорош для крупной торговли, для мелкой же торговли лучше Эррио. Крупный капитал, финансовый, промышленный и торговый, мелкий капитал и мелкая торговля, труд крестьян и труд рабочих всегда стоят за борьбой политических партий. Почти нет партий, которые можно было бы назвать совершенно внеклассовыми и сверхклассовыми. Не только политическая жизнь, но и бытовая психология, повседневный уклад, окрашиваются в классовый цвет. Совершенно иная душевная структура, иной уклад жизни у аристократии и буржуазии, у буржуазии крупной и у буржуазии мелкой, у крестьян и у рабочих, у чиновничества и у интеллигенции. Но существование особой классовой психологии чиновничества и интеллигенции как раз затруднительно для теории Маркса, ибо эти социальные группы не могут быть определены по отношению к производству. Возможны особые, вызванные исключительными обстоятельствами образования, которые имеют свою господствующую классовую психологию, свое классовое общественное мнение и свой классовый быт. Такова, напр., русская эмиграция. Русская эмиграция почти совершенно не имеет в своем составе рабочих и крестьян, она состоит из привилегированных по своему прошлому классов, но все-таки социальный состав ее сложный, в нее входит старое дворянство, высшее и среднее чиновничество всех иерархических ступеней, буржуазия, промышленная и купеческая, интеллигенция очень разнообразная по своей профессии и направлению. И все же эмиграция в массе своей имеет классовую окраску и в ней преобладают классовые суждения о революции и Советской власти. Эмигрантам, даже левого и демократического направления, очень трудно понять, что отзывы о жизни в Советской России радикально отличаются в зависимости от того, говорят ли представители бывших привилегированных классов, утесненных и проигравших от коммунизма, или новые люди, вышедшие из рабочей массы, призванные к строительству и выигравшие от коммунизма. Часть эмиграции, особенно молодая часть, превратилась в рабочих, в настоящий пролетариат по своему социальному положению. Но при этом она часто сохраняет свою дворянскую психологию и дворянское сознание, предпочитает себя считать привилегированным сословием, временно попавшим в тяжелое положение. Есть молодые люди в эмиграции, служащие на фабриках, которые возненавидели капитализм, но при этом они продолжают быть традиционными монархистами, националистами, детьми привилегированных классов. На этом феномене можно наблюдать всю сложность образования социальных группировок

* Расовая теория Гобино, очень тонкого и замечательного мыслителя, совершенно натуралистична. См. его «*Essai sur l'inégalité des races humaines*». Аристократия защищается более натуралистическими, чем социальными аргументами. См. критику у *Bonglé «Le Democratie devant la Science.»* — прим. авт.

и социальной групповой психологии. Маркс все схематически упростил, но какую-то важную истину увидел. Не только мирная политическая жизнь, но и революция в значительной степени носят классовый характер. Революции могут иметь какую угодно символику и могут становиться под знак какой угодно символики, но в них всегда классы угнетенные и скованные в своей исторической активности восстают против классов привилегированных и господствующих, в них всегда прорывается из коллективного народного подсознательного накопившаяся обида и жажда компенсации за пережитые унижения. В революциях всегда играет огромную роль классовая месть. Революция есть прежде всего смена социальных слоев, низвержение тех, которые были наверху, и возвышение тех, которые были внизу. Символика свободы, равенства и братства или символика марксистского коммунизма есть лишь знамя в войне социальных классов и групп.

Не может существовать классовой истины. Марксисты могут говорить о классовой истине только потому, что не продумывают до конца этого утверждения. Его невозможно реализовать в мысли. Допущение, что сама истина может быть отражением экономической действительности и социального положения какого-нибудь класса, есть основная гносеологическая нелепость и противоречие марксизма. Подобное допущение делает невозможным познание и ведет к отрицанию истинности самой теории экономического материализма, т. е. уничтожает основу самого марксизма. В самом деле, что такое теория материалистического понимания истории, есть ли она лишь временное отражение положения рабочего класса в капиталистическом обществе и прагматически полезное орудие в борьбе, которую он ведет, или она есть истина о природе общества и об историческом процессе, безотносительная, как и всякая истина? Маркс ни за что не согласился бы признать релятивизм своей теории и поставить ее наряду с другими идеологиями, отражающими экономическую действительность и выражающими классовую психику и классовые интересы. Он хочет возвыситься над релятивизмом всех идеологий и всех теорий, он провозглашает открывшуюся наконец истину о тайне исторического процесса. Если не существует никаких абсолютных истин, то существует, по крайней мере, абсолютная истина о том, что абсолютной истины в себе нет и что всякая истина есть лишь отражение экономики и классовой борьбы. Но этим познающий уже возвышается над всякой относительностью. Очевидно, пролетариат, истину которого Маркс выражает, имеет какие-то познавательные преимущества перед другими классами. Его сознание не есть уже иллюзорное идеологическое отражение экономики, оно открывается для познания реальности. Эта проблема меня очень беспокоила, когда в молодости я был марксистом и писал свою первую книгу «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии». Я даже пытался построить своеобразную пролетарскую гносеологию. Я никогда не был материалистом и потому уже не мог быть ортодоксальным марксистом. Я был идеалистом в философии, вдохновлялся Кантом и Фихте, еще раньше прошел через увлечение Шопенгауэром. Истина, добро, красота были для меня не релятивны, а абсолютны, они вкоренены в трансцендентальном сознании, релятивны лишь степени приближения к ним. Весь вопрос в том, какие условия делают психологическое сознание более благоприятным для раскрытия трансцендентальной истины. И вот я думал, что пролетариат, как класс трудящийся и солидарный, эксплуатируемый и вместе с тем свободный от греха эксплуатации, имеет психическую структуру, благоприятную для раскрытия истины, в нем психологическое сознание как бы совпадает с сознанием трансцендентальным. Мне казалось, что я лишь нахожу благоприятные социально-психологические условия для познания истины трансцендентальной, т. е. безотносительной, истины логической, а не психологической, как и для борьбы за добро этическое, а не психологическое добро. Это не было выражено в терминах ортодоксальной марксистской философии, но совпадало с пафосом марксистского социализма, с идеей великой миссии пролетариата. Я очень далеко ушел от идеологических построений моей молодости, но и сейчас считаю основной проблемой отношения чело-

веческого познания к сверхчеловечности и абсолютности познаваемой истины, т. е. проблему человечески благоприятных условий для познания истины. Не может быть классовой истины, но может быть и есть классовое искажение истины, классовая ложь, и она наполняет собой историю. Поскольку Маркс видел классовую ложь в капиталистическом обществе, поскольку он обличал иллюзии и обманы классовой психики, он был во многом прав. Маркс силен как социальный патолог, вся его социология есть социальная патология. Но у него нет социальной физиологии. Он был потрясен и раздавлен патологическими процессами в капиталистическом обществе и за ними он уже не видел никаких здоровых процессов. Само здоровье, т. е. грядущее социалистическое общество, должно у него быть порождением болезни, болезненного положения пролетариата в капиталистическом строе. И чтобы здоровое общество образовалось, болезнь должна обостряться и усиливаться (*Veredelungstheorie*).

Но ложно и неискренно распространенное мнение, что классовую борьбу выдумал Маркс и социалисты и что ведется классовая борьба исключительно революционизированным рабочим классом. В действительности классовую борьбу ведет и буржуазия и всегда вели господствовавшие классы. Но когда борьба ведется за сохранение своего господствующего положения, она менее производит впечатление борьбы, чем когда она ведется за изменение существующего социального строя. Это есть обычная иллюзия восприятия. Сохранение существующего не кажется насильственной борьбой, изменение же существующего кажется насильственной борьбой. Именно это и есть преимущество рабочих и социалистов, что они ведут классовую борьбу открыто, в то время как буржуазные командующие классы ведут ее замаскированно. Социалистический пролетариат прямо заявляет, что борется за себя, за улучшение своего положения и усиление своего значения в обществе. Буржуазные же классы сплошь и рядом ведут классовую борьбу, прикрываясь высокими идеями национализма, блага государства, ценности цивилизации, ценности свободы и, что всего печальнее, даже ценности религии. В жизни политической и социальной реальности часто прикрываются идеальными отражениями, самообманами и обманами. В сознании выражается совсем не то, чем движется подсознательное. Метод Маркса аналогичен методу Фрейда. Он изобличает иллюзии сознания, за которыми вскрывает подсознательные классовые инстинкты и влечения. Но рационалистическая психология Маркса мешала ему достаточно углубить это разоблачение иллюзий сознания. Получался грубый памфлет, особенно у марксистов, обвинение буржуазных классов в сознательно злодейских намерениях. В действительности в истории действуют иррациональные силы, а не корыстные интересы людей. Возвышенные идеи и связанная с ними риторика играют нередко роковую и предательскую роль в социальной жизни, но это совсем не значит, что носители этих возвышенных идей являются сознательными лжецами и непременно руководствуются грубо корыстными интересами. Право постоянно прикрывает неправду, и к нему апеллируют творящие неправду, если она узаконена. Заслуга марксизма в том, что он требует социального реализма, оголения реальностей, изобличения иллюзий, что он видит в истории прежде всего столкновение сил и не верит в идеи, за которыми нет никакой силы, хотя сам создает новые иллюзии. Марксизм низвергает прекраснодушный социальный идеализм, для него все в социальной жизни определяется реальным соотношением сил, т. е. бытие определяет сознание. Марксизм ложно учит о бытии, он воображает, что лишь материальные процессы есть бытие, он не видит первоосновы бытия, не знает первоисточника всякой силы. Но в критике и обличении марксизма есть много неправды. Идеи, принципы, нормы сами по себе бессильны и их нельзя противопоставить марксизму. Марксизму нужно противопоставить бытие же, но бытие более глубокое и сильное, чем то, на которое он опирается. Марксизм в последнем смысле есть ложь, потому что существует Бог, т. е. высшая сила и источник всякой силы, существует духовная сила, а не только сила экономическая. Верно, что в социальной жизни все решается силой, но высшая сила не

есть экономика, не есть классовая борьба. Высшая сила лежит в духе. Даже сила греха духовна. Материя бессильна, инертна, пассивна. Только дух активен, только дух есть движущая сила. Он движет и материалистами, которые его не признают. Нет ничего более нелепого, как обосновать свой актуализм на материалистической основе философии. Бытие определяет сознание, а не сознание бытие. Но бытие есть прежде всего дух, а не материя. Материя есть построение сознания, идея. Верно, что академический, кабинетный идеализм и правовой либерализм бессильны. Право может опереться только на силу и выражать собой силу, но сила эта не есть сила экономическая, она лежит глубже. Да и сама экономика есть очень сложный психологический комплекс. Экономическое совсем не есть материальное. Хозяйство есть создание человеческого духа, и качество хозяйства определяется качеством духа. Экономика имеет духовные основы.* И экономический процесс протекает целиком в психической среде, а не в среде материально-физической. Это совершенно элементарная истина. Классами совсем не руководят непременно сознательные экономические интересы. Так может думать лишь устаревшая рационалистическая и эвдемонистическая психология. Эмоциональность классовой психики может быть совсем невыгодна, она может подвигать на акты совершенно безумные и разрушительные для данного класса. Правда, марксизм настаивает на различении интересов классовых и интересов личных. Мыслит и волит класс, личность не является его орудием и интересы класса могут быть разрушительны для личности. Но класс оказывается все-таки действующим целесообразно с точки зрения своих интересов. Так объясняют марксисты то, что они называют порожденными капитализмом империалистическими войнами. Но как раз безумие войны и оказывается совершенно необъяснимым с точки зрения материалистической теории классовой борьбы. Безумие мировой войны, порожденной иррациональными демоническими силами, совершенно необъяснимо никакими экономическими интересами. Мировая война нанесла страшный, может быть смертельный удар капитализму и вызвала к жизни коммунизм, который должен быть ей наиболее благодарен. Тут рациональная схема марксизма совсем не может быть наложена на иррациональную действительность. Мировая война была бесспорно порождением капитализма, безумия и иррациональности капиталистического строя, но это не значит, что она порождена классовыми экономическими интересами, — она оказалась пагубной для классовых буржуазных интересов. Коммунисты декларируют с негодованием против мировой бойни, которая их создала и определила их душевную структуру. И они кричат против новой войны, уготовляемой мировой буржуазией, в то время как этой новой войны они жаждут, как окончательной своей победы. Все это обнаруживает сложность психологической стороны марксизма. Марксисты очень плохие психологи, и они плохо понимают психологию классов, объясняют все элементарно и грубо, объяснения их пропитаны рационализмом и утилитаризмом. Настоящая психология классов еще должна быть создана.**

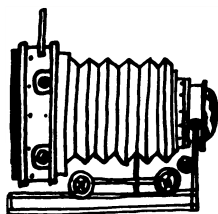
Марксистская теория классов разлагает старое понятие «народа» и наносит сильные удары и народничеству и формальной демократии. Суверенный народ распадается на классы с противоположными интересами, которые ведут между собою борьбу. Демократическому мифу Ж.-Ж. Руссо о суверенном народе, обладающем общей волей, К. Маркс противопоставил социалистический миф о классе-пролетариате, тоже обладающем общей волей, классе-мессии, призванном освободить и спасти человечество. Хотя учение Маркса о пролетариате-мессии носит явно мифотворческий характер и есть переживание бессознательно жившей в нем древне-еврейской идеи избранного народа Божьего, но марксовское учение о классовой борьбе, происходящей и внутри демократического общества, более реалистично и

* Это достаточно выяснено работами Макса Вебера, Зомбарта, Трельча.— Прим. авт.

** Это пытается делать де Ман. См. его «*Au dela du marxisme*».— Прим. авт.

более соответствует действительности, чем учение Руссо о непогрешимой, суверенной, общей воле народа в демократии. Маркс перенес непогрешимость с суверенного народа на суверенный пролетариат. В действительности непогрешимости нет ни у народа-нации, ни у пролетариата, и народ греховен, и пролетариат греховен, как греховен и не обладает непогрешимостью и монарх, как греховен и не обладает непогрешимостью папа (миф цезарепапизма и миф папоцезаризма). Но в народонации, обличенном в форму демократии, несомненно происходит классовая борьба. Единая народная воля есть условная фикция. Существуют, конечно, общенациональные, общегосударственные, сверхклассовые интересы, без защиты которых ни одно общество не могло бы существовать. Минимум этих интересов должна отстаивать самая классовая власть. Но формально понятая демократия прикрывает, маскирует реальную борьбу классов и часто является органом классового господства. Она создает политический маскарад. Мы это особенно видим во Франции, где партии даже носят фиктивные наименования (напр. социалистическими называются партии, которые совсем не социалистические, и называются так для собирания голосов во время выборов). Парламент, который должен выражать общую волю народа, в действительности есть арена борьбы партий, за которыми скрыта борьба классов. Реально жизненные интересы трудящихся не легко могут найти себе выражение в парламентах и парламентским путем защищаться. Реальные жизненные интересы рабочих отстаиваются в синдикатах. Демократия до сих пор была формальной, а не реальной. В этом марксизм и даже коммунизм прав в своей критике. Политическая демократия дает человеку политические права, но не дает реальной возможности этими правами воспользоваться, ибо эта возможность лежит в сфере социально-экономической, а не политической. В политических демократиях люди легко обрекаются на безработицу, нужду и нищету, экономические права личности совсем не гарантированы. Политическое и правовое равенство соединяется с величайшим социальным и экономическим неравенством. И избирательные права несколько не помогают. Сословий нет, все равные граждане, но распадение общества на социальные классы достигает максимального выражения. Это есть реальное изобличение мифа о равенстве, созданного французской революцией. Во Франции мы видим типические явления, которые можно наблюдать в чистом виде. Нация организована в демократическом государстве, основанном на всеобщем избирательном праве, с парламентским министерством. Но общество совсем не организовано, общество распалось, всякая организация общества наряду с государством очень затруднена. Общество было сильнее в старой, дореволюционной Франции. Защищать себя против демократического государства, основанного на мифе о суверенном народе, почти нет возможности. Единственной реальной общественной организацией являются рабочие синдикаты. Реальной была бы лишь социальная, промышленная, экономическая демократия, представляющая реальные интересы и нужды разных форм труда и творчества. Марксизм прав в своей критике, но он создает новую пролетарскую мифологию, которая также подменяет реальности фикциями. Это — новая, фанатическая форма непогрешимости. Но непогрешимости нигде нельзя найти, ибо подлинная непогрешимость есть духовное просветление и преображение человека и природы.

(Продолжение следует)



Знакомый незнакомый ПЕТЕРБУРГ

Город на Неве, превосходивший своих российских собратьев не только обилием роскошных особняков, многообразием разноликих православных и иноверческих храмов, но и этажностью основного массива жилых построек, не похожий и на европейские города, хотя здесь творила великая многонациональная армия мастеров, всегда находился в постоянном движении: строился, оформлялся новыми ансамблями, расширял границы. Если Петербургская сторона, по воспоминаниям В. Княжнина, раннего биографа А. Блока, «...в начале 1900-х годов была чистейшим провинциальным уголком, на 9/10 состоявшим из деревянных домиков, с садами и деревянными мостиками вместо панелей», а пассажиры, сидевшие на империале конки, проезжая через Большой или Каменноостровский, задевали шляпами за ветки деревьев, то уже во втором десятилетии века здесь всю кипела работа, возводились особняки и доходные дома.

К этому закономерному процессу роста XX столетие добавило, к сожалению, целый ряд новых обстоятельств, резко изменивших лицо города.

И все же старый Петербург в центре узнаваем и сегодня — благодаря не изменившим свое течение невиским протокам, все тем же мостам, монументальным архитектурным сооружениям, счастливо пережившим превратности столь переменчивой судьбы. Его черты проступают множеством деталей: замысловатыми узорами на воротах домов, заснувшими (навсегда?) фонтанами в уютных когда-то скверах, львами, грифонами, безработными печными и каминными трубами, барельефами и вензелями, античными фигурами, пилястрами, балконами зданий, решетками садов... Чем ближе к центру, тем явственнее очертания старого города, так как само сердце Петербурга, его суть и основа — именно здесь, у Петропавловской крепости, где Нева распадается на два широких рукава, образуя причудливую Стрелку Васильевского острова, гениально угаданную Тома де Томоном.

На снимке 1896 года, выполненном с угасающего негатива (срок их жизни редко превышает столетие, и быть может, это последняя его публикация), сделанном, видимо, с крыши здания фондовой Биржи, открывается непривычная для нас панорама. Скромным напоминанием об одном из самых оживленных и шумных мест города — бывшем Петербургском порте, размещавшемся на Стрелке вплоть до середины XIX века, остаются баржи. Еще десятки лет их продолжали пришвартовывать и разгружать на берегу, уже не предназначенном для этой цели и оформленном в соответствии с изысканной французской парковой традицией. Необычно выглядит и Петропавловский собор, не приобретший еще своего окончательного вида и соседствующий с целым лесом заводских труб, также выросших на территории крепости. А вдали, почти на месте сегодняшнего Кировского, просматривается плашкоутный мост. Его, как и другие наплавные невиские мосты, наводили ежегодно после ладожского ледохода.

Вниз от Стрелки по течению реки через Неву перекинулся первый чугунный Благоевденский (по имени несохранившейся церкви и площади, ныне пл. Труда) мост, открытый в 1850 году в присутствии 50 тысяч человек. Он являл собой по тем временам высокое достижение инженерной мысли и техники. У самого берега, перед часовой св. Николая Чудотворца, построенной в 1852—1854 годах по проекту архитектора А. И. Штакенштейндера и также не сохранившейся, мост имел разводное устройство для пропуска кораблей.

Именно здесь пролегал обычный путь одного из самых трагических героев русской литературы — Родиона Раскольникова. «Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение... Это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, 71



Вид на Николаевский мост со стороны Васильевского острова. 1903

Зимний дворец. 1904—1905





Невский проспект. 1902

**Вид на Спасскую часовню и перинные ряды.
Нач. 1900-х**





Знаменская площадь. Памятник императору Александру III. 1912

Главный вход в Александро-Невскую лавру. Надвратная церковь. 1913



то обыкновенно, — чаще всего возвращаясь домой, — случалось ему, может быть, раз сто, оставаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению...» Здесь, оборотившись лицом к Неве, по направлению дворца, он всегда ощущал «необъяснимый холод», «духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...»

В начале XX столетия Зимний дворец, присутствием которого, казалось, был пронизан сам невольский воздух, яростно закровавленный, «рыже-красный», вспыхивающий в пламени закатных огненных лучей, как символически и точно описал его Андрей Белый, был выкрашен под цвет гранита в основании решетки (архитектор Р. Ф. Мельцер), модель звена которой в натуральную величину на Международной выставке в Париже в 1900 году была удостоена «Гран-при». Своих вензелей решетка лишилась еще в 1904 году по указанию Николая II, а сама была снесена в 1918—1920 годах как не гармонирующая с обликом Зимнего. К счастью, не переплавлена, а с 1925 года украшает (правда, без золоченых орлов) Детский парк имени 9 января на проспекте Стачек, откуда в 1905 году с петицией к царю направлялись рабочие-путиловцы.

От Дворцовой площади берет начало главная магистраль города... Настоящий финансовый и торговый центр столицы, многолюдный и шумный Невский... Здесь еще в 1832 году впервые в мире были опробованы (они видны и на фотоснимке) деревянные торцовые шашечки мостовой, избавившие дома от непрерывного дрожания, а их обитателей — от стука колес и копыт и необходимости подстилать перед окнами больного человека солому. Невский — «всеобщая коммуникация Петербурга» — всегда являл собой впечатляющее зрелище. Бывало, он выглядел и так, как на фотографии 1902 года: с трудом разъезжаются сбившиеся экипажи, сплошной стеной стоят высыпавшие на тротуары и балконы горожане, вся столица триумфально приветствует прибывшего с визитом французского президента Эмиля Лубе.

В центральной части Невского проспекта на относительно небольшой площади сконцентрировались крупнейшие столичные торговые ряды «Пассажа» и Гостиного двора, а перед перинными («бабьими») рядами в 1861 году была поставлена уютная и полюбившаяся горожанам часовня Спаса Нерукотворного Гуслицкого монастыря, выполненная в русско-византийском стиле (архитектор А. М. Горностаев) и в 1929 году снесенная

«как уродливая» по требованию общества «Старый Петербург».

На Невском в начале XX века можно было встретить всевозможные виды транспорта (кареты, ландо, узенькие одноместные дрожки-«эгоистки», автомобили и трамваи, отчаянных лихачей и ломовых извозчиков, автобусы, первые такси и, наконец, просто верховых). Здесь же пролегли первые маршрутные линии omnibusов и конок, тянувшиеся от Адмиралтейства до Знаменской площади. Ее центральная часть, обширная и пустая долгое время, занятая лишь одним из тысячи петербургских будочников, небольшой домик которого размещался у самого моста через узкий и грязный Лиговский канал, преобразилась только в конце XIX века, когда канал был засыпан, а площадь замощена.

В 1909 году здесь был поставлен памятник Александру III работы скульптора П. П. Трубецкого, названный И. Е. Репиным «гениальным произведением искусства» и отразивший внешний облик и натуру императора. Лев Успенский так описывал свои впечатления: «Посреди площади лежал огромный красного порфира параллелепипед, нечто вроде титанического сундука. И на нем... упершись рукой в грузную ляжку, пригнув чуть ли не к самым бабкам огромную голову коня-тяжеловоза туго натянутыми поводьями, сидел тучный человек в одежке, похожей на форменную одежду конных городских; в такой, как у них, круглой барашковой шапке; в такой, как у многих из них, недлинной мужицкого вида бороде — «Царь-миротворец» Александр Третий». «Как не представляющий исторической ценности», памятник этот был снят в 1937 году и до настоящего времени хранится в Русском музее, а гранитный постамент его был распилен на блоки.

4,5-километровая магистраль Невского проспекта упиралась в Александро-Невский монастырь, основанный Петром I в 1710 году в память о победе новгородского князя Александра над шведами на Неве в 1240 году. Статус лавры монастырь приобрел в 1797 году. К этому времени уже почти сформировался архитектурный ансамбль комплекса. В 1770—80-х годах архитектором И. Е. Старовым был сооружен Троицкий собор, проложен главный вход, увенчанный в 1783—85 годах Надвратной церковью, изображенной на фотографии, и спланирована площадь, завершающая проспект.

Старый Петербург... К счастью он жив и сегодня.

РЕКВИЕМ

ВОЙТИНСКАЯ
Надежда Савельевна
(1886—1965).

Родилась в Петербурге.
Занималась литографией.
(в 1909 г. выполнила серию портретов деятелей искусства, близких к журналу «Аполлон» — Н. Гумилева, М. Кузмина, К. Чуковского, А. Бенуа и др.), живописью, теорией и историей искусства.
В 1916 г. окончила Бестужевские курсы, в 1924 г. — Институт истории искусств.
С конца 1920-х гг. писала книги для юношества, переводила стихи и прозу.
23 февраля 1938 г. была арестована по обвинению в создании группы для взрыва трибун на Дворцовой площади.
Освобождена была 22 июня 1939 г.
В блокаду оставалась в Ленинграде, позднее преподавала иностранные языки.
Архив в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

КРЕЙЦЕР
Борис Генрихович
(1905—1979).

Родился в г. Грозном.
В 1924 г. поступил на архитектурный факультет Всероссийской Академии художеств.
В 1920-х гг. начинает работать как художник-график, выступает как писатель-сатирик в журналах «Смехач» и «Бегемот».
В соавторстве с архитектором Б. А. Смирновым выпускает ряд книг по строительству и архитектуре.
В 1938 г. был незаконно репрессирован. После отбытия полного срока заключения вышел на свободу в 1946 г.
В 1949 г. был арестован вторично и до 1955 г. находился на поселении на севере.
В 1956 г. полностью реабилитирован. Последние годы жизни были посвящены работе в области книжной графики. Литературное наследие художника не опубликовано.

ПОЛИВАНОВ
Евгений Дмитриевич
(1891—1938).

Родился в Смоленске.
В 1911 г. окончил Практическую восточную академию в Петербурге и в 1912 г. — Университет.
В 1914 г. защитил магистерскую диссертацию, преподавал в Университете.
В 1917 г. возглавлял отдел печати МИД, в октябре — ноябре — уполномоченный наркома.
С 1919 г. — член РКП(б). После 1921 г. работал в Москве и Ташкенте.
В конце 20-х годов на почве научного конфликта с Н. Я. Марром оказался «отлучен» от официальной науки, жил в Самарканде и Фрунзе.
Внес неоценимый вклад в теорию языкознания, японоведение, китаеведение, тюркологию.
Был репрессирован в 1937 г., погиб 25 января 1938 г.
Реабилитирован 3 апреля 1963 г.

ВУЛЬФИУС
Павел Александрович
(1908—1977).

Родился в Петербурге.
В 1930 г. окончил Высшие курсы искусствоведения, спустя два года — Центральный музыкальный техникум.
В июне 1937 г. защитил диссертацию «Франц Шуберт и его песни».
С 1935 г. — член Союза композиторов.
В 1938 г. арестован, в конце 1939 г. приговорен к трем годам заключения «за шпионаж».
Освобожден условно в 1946 г.; до 1950 г. — музыкальный руководитель клуба горняков в Соликамске.
С 1950 г. после вторичного ареста отбывал пожизненную ссылку в Красноярском крае.
С 1956 г., после возвращения из ссылки и полной реабилитации, работал в Ленинградской консерватории (с 1962 по 1968 гг. — заведующий кафедрой истории музыки).
Опубликовал работы о Л. Бетховене, Г. Вольфе, Ф. Шуберте, по русской музыкальной фольклористике, по истории советского музыкального образования.



М. Шемякин. Ленинград, 1989. Фото В. Пешкова

Татьяна Юрьева,
кандидат искусствоведения

Синтезизм дара

Михаил Шемякин — Michail Chemiakin. Между этими двумя подписями художника и заключены «испепеляющие годы» одной человеческой судьбы. У него хватило воли не стать жертвой, несмотря на четко разыгранный трагикомический фарс.

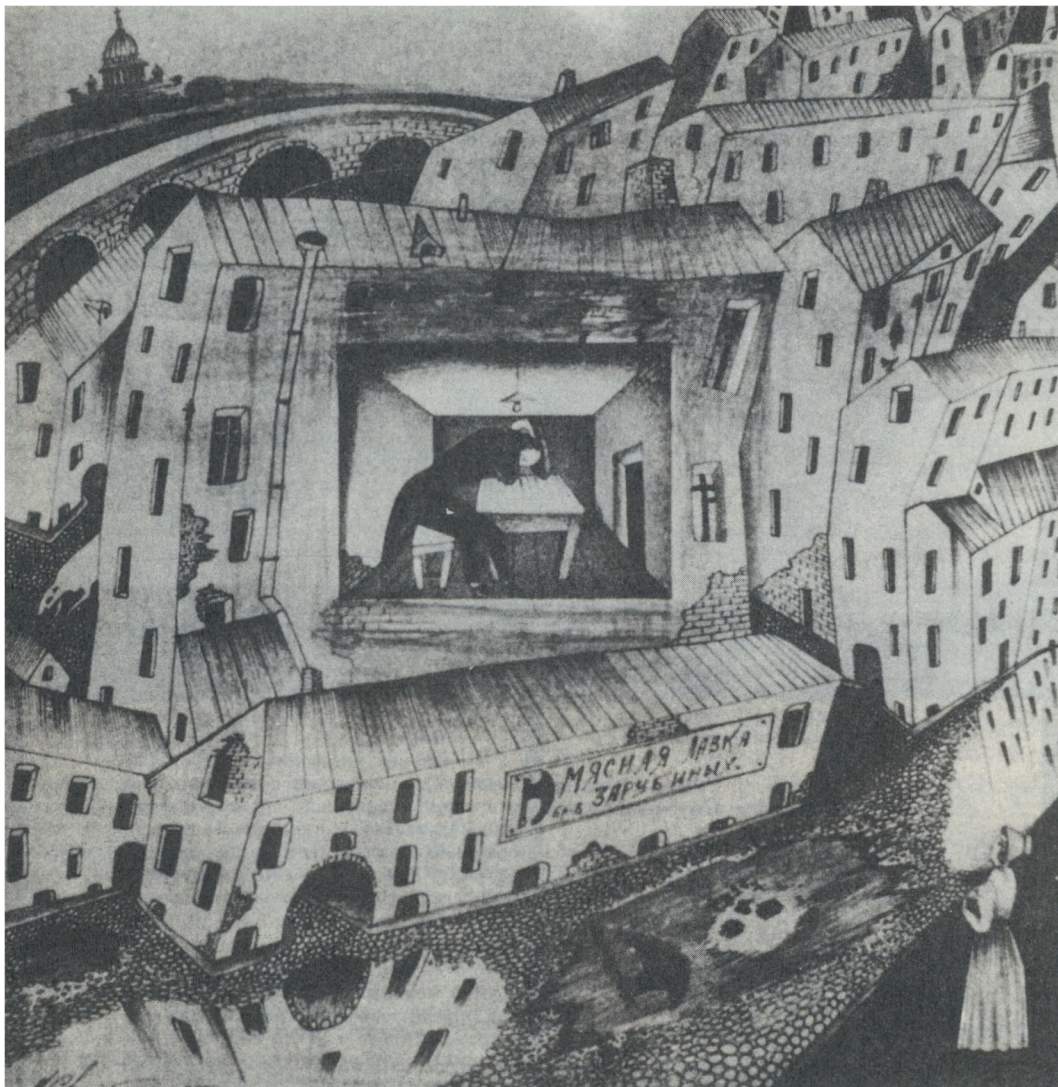
Городом его вдохновения стал Санкт-Петербург — Ленинград. Здесь судьба подарила ему белые ночи, а потом оставила право только мечтать о них; не совершив преступления, он понес наказание. Он сам мог написать «Записки из мертвого дома». Ему оставалось, как Родиону Раскольникову, поставить эксперимент на себе и выйти очищенным.

В девятнадцать лет М. Шемякин становится основателем движения «Петербург», в основу которого положены принципы «метафизического синтезизма». «Мы видим, что общее родство произведений не только не ослабляется на протяжении тысячелетий, а все более и более усили-

вается. Оно заключается не вовне, не во внешнем, а в корне всех основ — в мистическом Содержании искусства», — писал В. Кандинский. В корне основ творчества М. Шемякина заложена совокупность русской и западноевропейской традиции, древнего и современного искусства.

Потом, живя уже во Франции, Шемякин вспоминал: «В России, в ее мистическом духовном центре, в заколдованном Петербурге, группа молодых художников в начале 1960-х годов организывает тайный заговор... В честь своего великого в Духе и в Деле града, в честь своего гениального одержимого императора Петра Великого группа крестится именем Петербурга. В состав группы входили русские художники: Владимир Иванов, Анатолий Васильев, Евгений Есауленко, Олег Лягачев и Михаил Шемякин, исполняющий роль организатора этого общества. Группа ставила перед собой цель — освободиться от псевдоноваторства, изжить в себе стремление к псевдоиндивидуальности и сбросить оковы невежества, столь прочно сковавшие современных художников... Всеми миру известно удивительное явление Духа — Русская Икона... Казалось бы, одни краски, одни каноны «вплоть до указок, какого цвета глаза и брови святого...», и при всем этом — бесконечное множество образов и богатства цвета, формы и линий».

Поскольку церковная жизнь консервативна, жанры, употребляемые в церковном обиходе, отличаются наибольшей устойчивостью. В представлении художника есть единоначалие, принцип, выраженный в форме, который затем может беско-



нечно трансформироваться. Главное — исходный общий абрис и внутренняя гибкость.

Шемякин действительно остался приверженцем своего «метафизического синтетизма» на всю жизнь. Он сам — его олицетворение: всегда в высоких кожаных сапогах, пилотке, а внутри все в движении и тысячи вариантов его состояний. Шрамы — знаки его судьбы.

Уже юношей он не укладывался ни в привычные, ни в непривычные рамки. Человек импульсивный, категорически не нормативный, он, сам того не осознавая, постоянно вызывал огонь на себя и учился в огне не гореть. Он доводил себя до состояния предельной физической боли, и тогда можно было пережить душевную. Он, как и Владимир Высоцкий, мог сказать: «Мой век стоит

М. Шемякин. Иллюстрация к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского. Бумага, тушь, перо, акварель

сейчас — я вен не перережу». Подобные слова произносят, только перерезав вены.

Судьба подарила ему дар синтетизма, ленинградская жизнь безжалостно подкидывала бредовые сюжеты, а он — художник, философ, актер и режиссер — собирал труппу единомышленников (поэтов, композиторов, музыкантов, художников), раздавал театральные костюмы, и страстное действие начиналось. Но условия магической игры были заданы раз и навсегда — предельная самоотдача в познании России. Они восприни-

мают идею мирискусников о синтетической культуре, и наполняят ее фантазмагорическим содержанием. От мирискусников их интерес к XVIII веку и русскому лубку. Но самородность их дарования приводила к совершенно новым художественным результатам. Они и между собой именно поэтому были полярно разными — Евгений Есаулenco, Анатолий Васильев, Олег Лягачев и Владимир Овчинников.

В зал для представлений была превращена страшная комната в коммунальной квартире на Загородном проспекте. В этом, круто замешанном на Гофмане быту, воцарилась в белом с кружевами платье, благородной красоты женщина Ребекка Модлен, образ которой не сходил с его литографий и акварелей несколько десятилетий. Все немислимые головные уборы доставались ей: носить умела. Сюда приходил его учитель — Евгений Павлович Семейошников — чудный и мудрый.

В этой комнате он собирал старинные предметы, по сей день в его натюрмортах и портретно-театральных композициях их воспроизведения и изображения: древние, удивительно распылчатые кувшины, вазы, строго геометричные голландские трубки, различные медные и бронзовые предметы, старинные ножики, ступницы и тому подобное. Их можно было прямо с помойки приносить, — тогда ими мало кто интересовался. Здесь стоял роаяль, они пели романсы и при горящих свечах запылали будни. Подозрительно вызывающим рассматривалось их поведение чиновниками, как бы сошедшими со страниц книг писателей, живших при николаевском режиме. Соседи писали доносы. А были 1960-е годы.

Семь лет он бился, устраивая выставки в Эрмитаже, Консерватории, в академическом городке Новосибирска, продавал работы. Писал и рисовал с натуры, создавал портреты. Он уединялся в Псково-Печерском монастыре у настоятеля Алипия.

В Оперной студии Консерватории в 1969 году он делает костюмы для гоголевского «Носа» (декорации В. Овчинникова: зритель смотрит в зеркало, обрамленное золотой рамой с амурами, а на сцене мистический и бредовый Гоголь их собственного вдохновения).

Графические композиции и иллюстрации ленинградского периода — золотая страница в его творчестве. Для меня М. Шемякин — прирожденный график с врожденным изысканным чувством цвета, рациональный, а в первых рисунках выплескивающий свои эмоции вместе с растекающейся свободно тушью. Для него важно воплотить не сюжет, а явление и вызванное им внутреннее ощущение. Он не создает театральных мизансцен, никогда не иллюстрирует постранично (это видно, в частности, в изданном у нас сборнике «Испанские классические эпиграммы»). В графике выработалось понимание, как заполнить лист и как вызвать столкновение образов. Работая в различных техниках, он с молодости требовал от себя максимального мастерства в их овладении.

Для него не было ничего величественнее пушкинского «Медного всадника» и растреллиевского бюста Петра I. Но «Медного всадника» не иллюстрировал. Ведь уже существовали иллюст-

рации А. Бенуа. Однако скорее всего святостью отношения к личности Петра I — тому причина. Он иллюстрирует тех, чьими глазами он воспринимал Санкт-Петербург: Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и ожившего со времен детства в Германии Э. Т. А. Гофмана. Отсюда и мистика, и фантастичность, и фантазмагория, оставшиеся навсегда в его искусстве. Он рано был пропитан романтизмом с его завуалированным желанием изменить мир, с душевными порывами, с верой в силу духа.

В 1971 году его состояние соответствовало гофмановскому: «Очень комическое настроение, иронизирую над самим собой, примерно, как у Шекспира, у которого мертвецы пляшут вокруг своих могил»¹.

Так было и в первые годы в Париже. Ностальгия по друзьям мучила. Но с ленинградских времен, когда вокруг плотно стягивалась мрачная темнота, в нем пробудилась способность к сильному внутреннему зрению слепого. И тогда фейерверк красок заполнял его акварельные листы, литографские оттиски, и рожденное в душе восхищение запечатлевалось в цвете. (Его акварели в черно-белом воспроизведении демонстрируют виртуозное владение тоновыми соотношениями.) Этапным для Шемякина и для понимания его творчества стал акварельный цикл «Петербургский карнавал». Одевая маску на образ, рожденный его фантастическим видением, он при этом срывает ее с себя. Впервые цикл был показан на выставке в Париже в 1974 году, а в каталоге подкреплен и пронзительной поэмой Олега Охупкина «Душа Петербурга».

Художник снимает с лубка открытость и определенность действия и, сильно трансформируя образы, придает им совершенно неожиданное звучание.

Для него есть Время, Вселенная, Макрокосм. Плоскость листа — поле его исследований. Появляются не люди, а странные существа. К этому привело и нежелание писать филистеров, а тем более видеть в своих произведениях их натуральные лица. Он, увлеченный идеей карнавала, еще в Ленинграде создает свой образ, всегда повторяющийся и всегда разный, — длинная лисья морда, половина которой затемнена. Морда — ожившая маска.

Его лики, полуфигуры существуют в двух измерениях: земном и небесном, отсюда обращение к знакам Зодиака (Баран — голова, Телец — горло, Близнецы — симметрия рук и т. д.). Происходит совмещение реального и идеального, телесного и духовного. Нелпность поз, расположение силуэтов, отдельно поставленные головы — все по природе своей театрально и предельно (в рамках заданного размера композиции) преувеличено, благодаря чему и рождается гротесковая ситуация. Ее создает эстетствующий и тонкий ценитель красоты, поклоняющийся богу любви Эроту. Изысканнейшие длинные пальцы, нежные прикосновения, неожиданность поз — все из

¹ Эрнст Теодор Амадей Гофман. Житейские воззрения Кота Мура. Повести и рассказы. М., 1967. С. 15.



М. Шемякин. Иллюстрация к «Мои похороны»
 80 В. Высоцкого. Бумага, тушь, перо. 1988



Игорь Иванов. Старая Береза. Холст, масло, 1968.



Елена Фигурна. Люди и птицы. Холст, масло, 1988.



Елена Фигурна. Люди. Холст, масло, 1988.



Михаил Шемякин. Балаганчик. Литография, 1987.

преображенного мира эротической жизни. Все неизъяснимо; и благодатная скорбь, и томление души, и радость. Его произведения звучат музыкально, и цветовые объемы, плавно перетекающие друг в друга, наполняются романтической музыкой или балаганной (в зависимости от темы).

«Искусство, отвергающее красоту, подобно тени, отказывающейся от своего хозяина» — это его кредо.

В 1981 году он переезжает в Соединенные Штаты — страну «золотого случая», в один из самых фантастических и вдохновенных городов, в Нью-Йорк, где никому ни до кого нет дела, где ты либо выживешь, либо нет, где вдохновение тебя не покидает. Отбирая все силы, Америка предоставляет максимальные возможности для творческого развития. Америка приучает к широкому познанию, к разным творческим направлениям. Меняется восприятие действительности, что и произошло с М. Шемякиным. Но корни оказались слишком глубоко пушены.

Поп-арт, кинетическое искусство, личности Поллака, Раушенберга, Уорхола, Сегала, искусство Уайетов и многое, многое другое не могло не коснуться его воображения. Художник понял, что Америка — страна эксперимента, и изменил масштаб своих стилистических поисков, но происходило это не механически. Его карандашные линии и пастельные штрихи наэлектризовываются, пропитываются особой сверхзвуковой энергией, он точно улавливает американскую гамму — много красного и черного. Но он обращается постоянно к старым образам, изменив при этом себя. Достаточно сравнить раскрашенные от руки литографии «Чрево Парижа» и выполненные пастелью и карандашом композиции «Мясники».

«Голова лисы» (1984) — одна из первых в серии новых для него работ. Он трансформирует старый образ и рисует на черной бумаге освещенный ночной Нью-Йорк внутри лисы, передавая не внешнее, а художническое цветовое видение города. И тогда становится американцем и безудержным импровизатором.

М. Шемякин производит эстетический анализ своей биографии и открывает новые художественные ритмы объемов и линий. Он воплощает себя, когда уже обретает имя, и не случайно работает пастелью и карандашом над «Автопортретом» в 1986—1989 годах. Ему 45 лет, и он понял, что карнавал не вечен. Вечна маска — мудрая, древняя. Маска снята и маска остается, но уже как скульптурная голова тропической Африки (он сам стал специалистом по древнеафриканскому искусству). Художник вновь в заданном абрисе преобразует форму и ищет свою голову, исходя из принципов скульптуры тропической Африки. Спокойствие, самообладание человека, несущего свой крест, и импульсивно и напряженно работающий мозг — контраст гладкой, как бы отполированной поверхности головы и неоновых карандашных нитей и цветовых плоскостей. Он над своей жизнью. И звучат для меня строки И. Бродского:

Вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовется «мастерство».



М. Шемякин. Петербургское ию. Бумага, тушь, перо, 1972

А русским американцем он предстает, когда возвращается к «Балаганчику» А. Блока. Его гофмановский карнавал происходил в Ленинграде и потому продолжается в А. Блоке.

О чудо! Впервые за последние десятилетия появляется его подпись на русском языке. Чуда нет, в 1987 году начались переговоры об устройстве его персональной выставки в Москве². И «память сердца» ожила с новой силой. Внизу, в уголках композиций художник помещает литографии с видами Александровской колонны и Медного всадника К. Бегрова. Изумительные по красоте и утонченности ощущения две литографии, где и мистики обоего пола, и Арлекин, и изысканные руки с изломанными, вызывающими пальцами,

² Ретроспективная выставка Михаила Шемякина состоялась в Москве в Центральном доме художника с 24 марта по 24 апреля 1989 года. Ее устроители — Союз художников СССР и Галерея Болз-Сорокко (США). На выставке было представлено более 150 живописных, графических и скульптурных произведений. В Америке был издан прекрасный каталог на русском и английском языках, включающий репродукции всех представленных произведений.



М. Шемякин. Санкт-петербургский карнавал. Бронза, 1988

рукава с кружевными обшлагами, и улыбающийся сквозь красную маску глаз — все передает его вдохновенное и радостное состояние. О нем вспомнили, он, может быть, будет в Ленинграде. Внутреннее напряжение частично снимается.

Слияние музыки и зрелища — «Двойной портрет Нижинского» (1987). Художник думает о затянувшихся «Русских сезонах» великолепного артиста балета и создает образ, воплощая лучшую его партию в «Петрушке» Стравинского. Маска-лиса плачет.

В 1988 году и «Балаганчик», и портреты Нижинского будут решены в ключе «метафизического синтетизма» и кружевные обшлага станут похожими на экран телевизора. В его воображаемом мире появились фантомы, у них растягивающиеся, расплывчатые лики, он создает тонкую

живописную гамму, заполняя холст мягко переходящими друг в друга цветовыми плоскостями.

Но, ходя по выставочным залам в Москве, вникая в созданное художником, отмечая профессионализм и тончайшую проработку различных материалов, запоминая отдельные произведения, в том числе его великолепные, сошедшие с графических листов образы, воплощенные в круглой скульптуре, тем не менее невольно спрашивала себя: а где «явление духа»? (Например, у «Натюрмортов с раковинами» (1986) или у картин с черепами (1988), где такие понятия, как Дахау, Бухенвальд, Аушвиц, остаются чисто внешними.)

Природа его дарования не протокольна, и потому М. Шемякин никогда не писал радугу и не копировал расположение ее цветов. Но ведь художник сам определяет свой идеал: Рембрандт и другие старые мастера, вечно властная над нами живопись которых выражает дух времени и святость сюжета. В творчестве любимых Шемякиным классиков и современных художников в их бесконечных формальных поисках была грань, переступать которую они считали для себя опасным, или отважно шли на эксперимент, ибо во все времена жила потребность в правде и новых идеях.

Для Шемякина давно ясно, что «искусство — это поиск, движение». Сейчас он идет к выражению тайны, ведомой ему одному.

И в заключение остается напомнить читателю слова Гофмана: «Я же искренне убежден, что народ, встречающий и соотечественника, и чужестранца не грубостью или презрительной насмешкой, а вежливым обхождением, не может из-за этого утратить свой национальный характер»³.

Я не знала Михаила Шемякина, когда он жил в Ленинграде. Думаю, что писать было поэтому легче. Увидев произведения сильного и пламенного мастера, стало ясно: у него одна страсть. К Искусству.

³ Эрнст Теодор Амадей Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 747.

Автор выражает признательность друзьям М. Шемякина — ленинградским художникам А. Васильеву и В. Овчинникову за предоставленные материалы.

«ЭТО ЧИСТОЕ И ОДАРЕННОЕ СУЩЕСТВО»

«...Никто никогда не узнает, играл ли этот таинственный человек всю свою жизнь лишь роль (весьма благородную и невинную), или он был искренен. И в какой мере игра смешивалась в нем с искренностью, или искренность с игрой». Эти слова Бальзака о Барбе д'Оревили кажутся сказанными также и о Максимилиане Волошине — человеке необычайной и странной судьбы. Выдающийся поэт и переводчик, блестящий критик, тонкий художник, — у большинства своих современников он пользовался сомнительной репутацией литературного коммивояжера. Его «чужацество» раздражали собратьев по перу как-то повышено-остро — даже личные друзья не могли преодолеть в отношении к нему некоторой насмешки и недоверия. Невероятно общительный и расположенный к людям, где-то в глубине он все же оставался «сам по себе», был сразу со всеми и ни с кем в отдаленности.

Но вот кончился недолгий «золотой сон» начала века, и в годину безжалостных испытаний — войны, революции — непонятный, «отъединенный» поэт задал современникам новую загадку. Эстет, оккультист, годами живший в Париже и, казалось, бесконечно далекий от насущных судеб России, он вдруг нашел о ней такие проникновенные слова, каких никому больше не довелось сказать. Над выстуженными вихрем междоусобиц, залитыми кровью просторами встала фигура страдающего за всех пророка — и казалось: его устами говорит сама развороченная, обезумевшая страна... Но бывшее снисходительное отношение к нему, хоть и сильно поколебленное, все-таки осталось.

Снова прошли десятилетия. Давно ушел из жизни полузабытый, так и не дождавшийся должного признания поэт; над Россией прокатилась еще одна кровопролитная война; полярную

ночь сталинского террора сменила неуверенная оттепель... И вдруг имя Максимилиана Волошина вырвалось из тенет забвения: уже в новых поколениях произошел взрыв жадного интереса к его творчеству и личности. Его Правда, выношенная им в одиноких и горьких «блужданиях», оказалась нужна людям; солнце любви ко всему живому, которое он зажег в себе, не погаснув с его смертью, начало светить все сильнее и сильнее.

В чем же дело: где ключ к этой тайне Максимилиана Волошина? Какими «путями и перепутьями» шел он к своей духовной высоте? В чем заключалось сокровенное его «знание»? Каков его вклад в русскую и мировую культуру?.. Ответить на все эти вопросы долгое время было затруднительно, т. к. многообразное творческое наследие Волошина находилось под спудом.

Раньше всего — с 1961 года — прорвался сквозь негласный запрет его живопись: выставки волошинских пейзажей экспонировались в Москве, Ленинграде, Киеве, в городах Крыма, снова в Москве... В 1970 году вышел из печати альбом «Пейзажи Максимилиана Волошина», в 1976-м — сборник «Максимилиан Волошин — художник». В 1977 году, в связи с его столетним юбилеем, был издан в малой серии «Библиотеки поэта» сборник стихотворений.

В 1987 году начался новый этап открытия Волошина читателями. Публикации его стихов, ранее запретных, появились в «Огоньке» (1987, № 4), в «Новом мире» (1988, № 2), в «Роднике» (1988, № 7), в «Дружбе народов» (1988, № 9), в «Юности» (1988, № 10); сборники стихотворений выпустили издательства «Советская Россия» (1988) и «Книга» (1989). Выход значительнейших статей, объединенных в том «Лики творчества» (1988), дал возможность познакомиться с Воло-



М. А. Волошин. Париж, 1905

шиним — литературным и художественным критиком.

Ну, а Волошин — человек?

Как составить верное предствление о нем?.. понять, кто был более прав в суждениях о поэте — почитатели или «ниспровергатели»?..

Конечно, многое — и очень существенное — можно вычитать в самом его творчестве — как в статьях, так и, особенно, в стихах. Однако теоретически здесь возможны и «разночтения»: мало ли у всех нас на памяти творцов, чьи идеи и образы далеко разошлись с личностью их создателя. Поэтому очень важны свидетельства «со стороны» — воспоминания современников. Причем важно не только их количество (чем больше, тем лучше!), но и разность точек зрения: это дает стереоскопичность образа и опору для объективности анализа. Некоторые воспоминания о поэте вошли в книгу «Волошин-художник» 1976 года. В этом году в издательстве «Советский писатель» (Москва) выходит новый сборник воспоминаний о Волошине, намного превышающий по объему упомянутый.

Наиболее же, думается, ценны в этом плане автопризнания творца — в его письмах, автобиографиях, мемуарах. Некоторые из таких документов были опубликованы в «Литературной учебе» (1988, № 5), в «Новом мире» (1988, № 12), ряд ценнейших материалов вошел в вышеназванные «Воспоминания о Волошине». А теперь вот впервые публикуется (пока в отрывках) святая святых волошинского архива — его интимный дневник «История моей души», создававшийся с весны 1904 года...

Это был отнюдь не первый опыт такого рода. Свой ранний дневник Волошин начал еще гимназистом. 12 октября 1892 г. он записал: «Я сюда собираюсь записывать всё, т. е. мои мысли, заметки, стихотворения (...) Я уж несколько раз прежде принимался писать дневник, но постоянно бросал. Теперь я хочу писать это аккуратно, изо дня в день...» Стимул? «Мое теперешнее самое заветное желание — это быть писателем».

На сей раз пороуху хватило до начала 1894 года: 31 января была сделана последняя запись. Этот дневник еще вполне детский. В 1900 году, путешествуя с тремя другими студентами по Австро-Венгрии и Италии, Волошин участвует в ведении коллективного дневника «Журнал путешествия» — это дневник информативно-юмористический. В 1902—1903 гг. он делает еще ряд отрывочных записей: теперь это попытки самоанализа, подробная и художественная фиксация состояний природы — зачатки будущих стихов.

Но лишь весной 1904 года дневник становится для Волошина насыщенной потребностью: он пишет регулярно, помногу — и через какое-то время приписывает в начале тетради заглавие: «История моей души». Связано это начинание с двумя моментами внутренней жизни двадцатисемилетнего поэта — сильным чувством к Маргарите Васильевне Сабашниковой и столь же сильным напором мыслей и образов, которые требуют выхода.

Чувство... Оно поначалу безответно. Маргарите Васильевне двадцать два года, она хороша

с собой, талантлива (занимается живописью, пишет стихи), но мужчины, любовь — оставляют ее равнодушной. А точнее — отталкивают. О совместной с Волошиным поездке в Сен-Клу она записывает: «От меня ждут слов, а я молчу. (...) Для него начался такой новый, такой громадный сон. Нужно оборвать его и жаль. (...) Я смотрю на это молодое, на это чистое и одаренное существо и знаю, что с ним, и мне страшно, что опять в моих бессильных и неумелых руках сокровище, и я не знаю, как бережно, не измаяв, отложить его...»

В августе 1905 года дневник прервется на год. Осложнение отношений с Сабашниковой снова толкнет к бумаге: с 1 марта 1907 г. «История моей души» будет продолжена. Уже нерегулярные, но еще подробные записи ведутся в 1908 и 1909 годах. С 1911-го они достаточно эпизодичны; в 1914-м, в 1917—1929 не появляется ни одной... Последняя запись в тетради датирована шестым июня 1931 года. («История моей души» хранится в архиве Волошина в Институте русской литературы АН СССР: ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441 и 442).

Оценивая этот документ, отметим, что перипетии отношений с Сабашниковой — существенная, но не исчерпывающая составляющая «Истории моей души». Перед нами — более общая (пусть мозаичная) картина душевных и духовных блужданий поэта. Мы попадаем в его творческую лабораторию, наблюдая зарождение ряда его стихотворений («В дождь Париж расцветает...», «Старые письма», «Эта светлая аллея...», «Письмо», «Зеркало») и статей («Магия творчества», «О смысле танца»)... Работа мысли идет у Волошина по нескольким направлениям: перед нами не только поэт и филолог, но и искусствовед, эстетик, философ... Очень важной представляется возможность проследить его мистические поиски, без которых непонятны многие его творческие свершения.

Нельзя обойти и ту специфическую атмосферу «конца века» (утвердившуюся в России лишь в начале века XX-го), которую также запечатлел Волошин. Мотивы пола, прежде практически отсутствовавшие в русской литературе, вливаются в нее широкой струей в поэзии многих символистов, а затем и в прозе М. Арцыбашева, А. Каменского, М. Кузмина, А. Куприна и др. «Дионисическое» веяние, захватившее часть высшего культурного слоя России, влекло к эротике, к экстазическому подъему любой ценой. «Оргазм был в моде, — вспоминал Н. А. Бердяев. — Искали экстазов; Эрос решительно преобладал над Логосом. Было что-то двоящееся; была эстетическая размягченность; в петербургском воздухе того времени были ядовитые испарения...» М. В. Сабашникова позднее подтверждала: «В душах людей жила тоска, не находившая выхода в застое буржуазной культуры. Люцифер дразнил их иллюзорным переживанием, Эросом, и в жизни почти каждого художника, которого я встречала тогда, происходили драматические конфликты этого рода».

Действительно, сложности и «странности» личной жизни Блока, Белого, Бальмонта, Брюсова, В. Иванова и др. — тому подтверждение.

«Странным» был и брак Волошина с Сабашниковой. (Они обвенчались 12 апреля 1906 г.)

Вместе с тем — и это следует подчеркнуть — интимная сфера была частью философско-мистических представлений и исканий, через которые прошли почти все крупные поэты «серебряного века». А. Белый утверждал, что «личные и конкретные отношения друг к другу (в любви, братстве, в проблемах пола, семьи и т. д.) должны были отображать сверхчеловеческие отношения космоса к логосу». Согласно В. Соловьеву в любви осуществляется «высшее идеальное единство, которое есть смысл и цель жизни». В то же время любовь есть сочетание и противоборство двух начал бытия, которым соответствуют (по Ф. Ницше) и два типа культуры: аполлоническое, светлое, рациональное и дионисийское — темное, оргастически-иррациональное.

Роман Волошина и Сабашниковой в полной мере отразил эти искания.

«У меня же трагическое раздвоение, — признавался позднее Волошин поэтессе А. К. Герцык, — когда меня влечет женщина, когда духом близок ей, я не могу ее коснуться, это кажется мне кощунством». Их любовный диалог-поединок не есть неразделенная любовь в традиционном смысле, а скорее, тяготение и отталкивание одновременно, взаимное испытание, эксперимент над собой и друг другом, похожий порой на самоистязание. Это сомнение, метания, страдания, взлет духовных поисков и поиски падения.

Интимная чувственная сфера включалась в область жизнестроения. Любовь к Сабашниковой стала для писателя источником постоянного самоосмысления, самовоспитания, самопознания, самоотречения. Она потребовала и невероятного психологического напряжения.

«Башня» Вячеслава Иванова была чуть ли не средоточием этих эротических и этических экспериментов, а он сам — трибуном вседозволенности. («Он губит, ломает людей, — признавала А. Р. Минцлова. — Никто не имеет права... делать опыты над людьми»). Известно, что «Башня» была и другим: кипучей творческой лабораторией, центром напряженной духовной жизни — и Волошин получил здесь не один вдохновляющий импульс. Но чем глубже он погружается в эту «едкую» атмосферу, тем больше она корбит его чистую, цельную натуру. В конце концов Максимилиан Александрович вырывается из тенет «Башни» — и прикосновение к древней земле Киммерии просветляет и успокаивает его душу. «Я хочу эпически ясного свободного подъема, хочу строгого ритма в работе и жизни, — пишет он М. В. Сабашниковой. — Свою жизнь

я теперь буду беречь, потому что знаю.., в чем ее сила и равновесие, которые я потерял было в эти годы...»

Естественно, взор Волошина, при всех условиях, направлен не только внутрь себя: зорким глазом художника он видит окружающих его людей и общественные события, запечатлевает пейзажи и разговоры. («Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить», — провозглашено им как кредо.) В «Истории моей души» перед нами возникают образы выдающихся современников (К. Д. Бальмонта, Е. С. Кругликовой, В. И. Иванова, А. С. Голубкиной, Д. Риверы) и мало кому известных, но чем-то привлечших Волошина. Они предстают порой с неожиданной, незаурядной стороны — как, например, Эллис, третьестепенный поэт-символист, эпигон Брюсова. Именно в «Истории моей души» были первоначально зафиксированы рассказы о себе В. И. Сурикова, послужившие затем основой монографии о великом художнике. Здесь мы находим свежайшую запись о Кровавом воскресеньи, позднее вылившуюся в статью, ставшую первым свидетельством об этом событии во Франции...

А одним из главных выводов, который позволяет сделать этот дневник (наряду с другими, прежде всего автобиографическими материалами) — это полная адекватность взглядов Волошина и его поведения, его неуклонная верность самому себе. Несмотря на всю страсть к мистификациям, поэт был всегда предельно серьезен в отношении к себе и к другим. Он поистине «отстаивал» свою совесть (выражение М. С. Волошиной), постоянно строгойше спрашивая с самого себя. Вспомним покаянные и жертвенные ноты в его стихах периода гражданской войны — «Мир», «Святая Русь», «Готовность», в поэме «Россия»...

И чувствую безмерную вину

Всяя Руси — пред всеми и пред каждым...

И неспроста уже в советское время Волошин однажды повесил в мастерской своего дома полушутливое (но небезосновательное!) обращение к живущим у него гостям: «Победи контрреволюцию в самом себе!»

Думается, что сам поэт и был тем «избранным», который ковал «постами меч молитв» в пламени гражданской (из стихотворения «Русь глухонемая», 1918), и всю жизнь — «строителем внутреннего града» («Петроград», 1917) — «строителем» высочайшей духовности, не подвластной никакому внешнему конъюнктурному нажиму...

В. Купченко

МЕРТВО — МОЕЙ ДУШИ — ИЛИ ПУГЛА

[1905 г. Москва]. 7 января. У Саввы Ив(ановича) Мамонтова за Бутырс(кой) застав(ой..) Разговор о бунтах. «Крестный ход в Кремле».

9 января. Спб. 9 час(ов) утра. Приезд. Войска идут к Невскому з(аво)ду. Разговоры с Косорот(овым) ¹. Литейный. Убит(ые), принесенные на извозч(иках), которых я заметил по ужасу в глазах. Три солнца. На Невск(ом) бегство. Васил(ьевский) остров.

— Чего ж бояться. Коли пушками будут стрелять, так всех убьют.

В редакции ².

— Отец Гапон ранен. Шли с крестным ходом и с портретами государя. Пели «Спаси, Господи, люди твоя». В них дали залп у Троицк(ого) моста. Другой священ(ник) убит. Стреляли пушками на Дворцовой площади (гувернантка). В 4 часа у Полицейского моста стреляли шесть раз через 2 минуты.

У Розанова ³. Доктор: «Я был у одной знакомой, где приемн(ый) покой. Эти раны новыми ружьями ужасны. На моих глазах умирал мальчишка 16 лет. Ему разворотило живот. Я никогда не видал...» Он дрожал и чуть не плакал.

Били стекла в Аничковом дворце. Огромными поленьями и железн(ыми) прутьями из решеток. Две тележки привезли в 10 час(ов).

В 9 час(ов) горели газетные киоски. Скакала пожарная команда.

В народе:

— Раны свои показывают, как святые мученики гордятся. Как св(ятой) Георгий один ехал, я видел, рану на груди раскрывши...

— Им японцев бить надо, а они здесь народ калечат.

— В иконы пулями стреляли.

Нафабрен(ный) господин:

— Я не могу этому верить.

Слухи:

Москов(ский) и Измайлов(ский) отказались.

Гапон заставлял клясться на кресте.

10 января. Письмо Гапона к Вольно-Экономич(ескому) обществу:

«Ц(арь) пал, потому что он изменил своему народу и своей присяге. Он свержен с престола и земного и небесного».

Ночью опять стреляли. Убили полковни(ка). Извозчик рассказывал, что сани от крови отмывал.

Раздался рожок. «Царь, царь едет». Народ радовался, пересмеивался и верил. Тогда **86** начали стрелять. Стреляли пачками.

Ночью — звуки голосов. Точно весь воздух полон голосами, звучащими во чреве времени. Начинали мальчишки, поднимали военных на свистки и на ура.

Ссаживали с извозчиков генералов и клали раненых.

Дворники говорили: «Он нарушил присягу народу. Он изменник. Он в Москве присягал».

Солдатам кричали: «С первой победой вас!» Рабочие покупали колючей проволоки, чтобы защитить собрание от атаки.

На Гороховой в 11.30 стрельба, на Петербургской стороне — баррикады и проволочн(ые) заграждения.

2.30. На Невском собираются стрел(ять). Стреляют более ожесточенно.

— Вчера в Экон(омическом) общ(естве) горе(ло).

— Я только что видел отца Гапона. Он жив: убит св(ященник) Рождественский. Он [нрзб] писал.

Гапона не пустили [нрзб]: его бы взяли, если бы за Путиловской заставой, за Нарвской заставой все минировали, заложено [нрзб]. Войска не решаются идти.

— Мы шли за милостью, но вместо милости получили пули.

I. Гарантия отца Георгия.

II. Гарантия личности рабоч(их).

III. Народ не в силах вести в(ойну).

IV. Свобод(а) стачек, слова и печ(ати). <...>

Петербургск(ая) сторона. Баррикады и проволочн(ые) загражд(ения).

Они сегодня с утра штурм(овали) [нрзб]. Семеновск(ий) и некот(орые) части лейб-казацких полков отказали. Московск(ий) полк арестован. Он бунтовал еще (в) 81 год(у).

Конн(ая) артиллерия забаст(овала). Стрел(ьба) из орудий у Нарвск(их) ворот: 8.30 утра.

Все раб(очие) были, только цеховые раб(очие). А вся масса, 180 тысяч, не были пущены в город.

Вчера в Экон(омическом) собр(ании) составлено воззвание к офицерам и солдатам. <...> Вчера убито 465, ран(ено) 973.

Председатели говорили: «выйдемте с женами и детьми, чтобы они видели, что мы идем с миром». Убито 9 грудн(ых) детей.

Вос(кресенье) вечер.

В Алекс(андринском) театре. Студент крикнул. Остановились. [нрзб.] сказал речь от Вольно-Экон(омического) общества. Публика слушала, не прерывая. Спектакль прекратили.

Единодушное браво.

Редак(ция), 4 часа.

Вчера было собрание журналистов. Решили явиться в министерство внут(ренних) дел и заявить, что они больше не будут руководит(ься) цензур(ными) запрещения(ми) и вступят в общен(ие) с предвод(ителями) стачек.

Мальчишки: «Догони, догони, японцы едут!»

Письмо св(ященника) Георгия Гапона к кн(язю) Св(ятополку)-Мирскому⁴. *Ваше Высокопревосходительство! Рабочие и жители гор(ода) Петербурга разных сословий желают и должны видеть царя 9 янв(аря) 1905 в 2 ч(аса) дня на Дворцовой площади для того, чтобы выразить ему непосредственн(ые) нужды всего народа. Царю нечего будет бояться: я, как представитель Союза фабричных рабочих, и мои соотрудники — товарищи и рабочие, даже все так называем(ые) революционн(ые) группы разных направлений гарантируем неприкосновенность его личности. Пусть он выйдет, как истинный царь с мужественн(ым) сердцем к своему народу и примет из рук в руки нашу петицию. Это потребует благо его, благо обывателей Петербурга, благо нашей Родины.*

Иначе может произойти конец той нравств(енной) связи, которая еще до сих пор существовала между царем и русск(им) народом.

Ваш долг, великий нравственн(ый) долг перед царем и всем русск(им) народом, немедленно, сегодня же донести до сведения Е(го) И(мператорского) В(еличества) как все высказанное, так и прилагаемую здесь петицию.

Скажите царю, что рабочие и многие тысячи народа мирно и с верой в него, бесповоротно решили идти к Зимнему дворцу. Пусть же и он с доверием отнесется к ним на деле, а не в манифесте.

Копия с сего, как оправдатель(ый) документ нравственн(ого) характера, будет доведена до сведения всего русск(ого) народа.

Пошли по Невскому. У Зимн(его) дворца костры и войска. Закат на Неве.
Обед на Морской.

На Садовой атака казаков. Мы погоняем извозчика. Сзади команда: «Шашки наголо!» Бежит толпа. Звон разбитых стекол, фонари гаснут. Улица пуста. Дальше к Невскому снова конные разезды.

— А! Трупоеды!

Поют «Вечная память». После залпа толпа убегает. Потом возвращается, подбирает убитых. Совершенно спокойно.

— Топчись, топчись... Всю войну топчись.

— Конные Порт-Артур обратно берут! Мы-то вас кормили...

Артиллерия скачет карьером при свисте и хохоте толпы.

— Ах вы, православные!

Пасторские послания к армии:

Солдатам и офицерам, убиваю(щим) своих братьев, свой народ, шлю свое пастырское проклятие.

Солдатам, которые станут на сторону народа, шлю свое пастыр(ское) благословение. Солдат, давших клятву изменнику царю, от клятвы разрешаю.

4 апреля. [Париж]. «Желаю Вам представиться по рекомендации моего сына Валерия Брюсова»... и т. д.⁵

Иду в отель «Порт-Магон».

«Да, вот уехал из России... Надолго... Не знаю... Страшно теперь оставаться. Бомбы бросают... Избиение младенцев происходит... И не поймешь: революция начинается или просто грабеж. Вот уехал. Жену жду с дочерью».

Это первые эмигранты. ...

[8 мая]. Воскр(есенье). Вечер у Кругликовой. Вайолет⁶.

Сегодня развязка с М(аргаритой) Вас(ильевной). Я пришел. У ней сидели товарищи ее брата.

— Вы знаете конец «Русалки»? Слушайте. — И она прочла сон княгини в воспоминаниях Зуева⁷ ровным и груст(ным) голосом, немного торжественно, оттеняя некотор(ые) места.

Никто не знал этих отрывков и они произвели глубокое впечатление.

— Что Вы теперь работаете?

Она, немного изменившимся голосом:

— Пишу свой роман. Я всю жизнь его пишу в уме. Но не записываю. А Вы свой продолжаете? (это она о моих письмах).

И потом продолжала спокойным голосом, не стесняясь присутствием других:

— А жаль. Я думала, будет продолжение. В общем, он очень растянут. Но лучше всего там были описания природы. Много фразерства. Герой карикатурен и смешон. Совсем не удался. Там вот сцена, где герой раздавил девочку велосипедом, рано утром на Pont Neuf* и потом наслаждается красотой и тишиной природы. Я Вам верну рукописи. Надо их опубликовать. Это ценное произведение. Язык прямо блестящий. Это не должно пропадать, это должно стать литературным достоянием, как и письмо из Парижа.

Это все очень спокойно, но (с) чуть заметную внутр(енней) дрожью.

— Мы вот вчера ходили с Бенуа — там на Pont Neuf раздавали рекламы романа. Бенуа все хотел получить и требовал себе. Так начинается: «Была лунная ночь», а в конце главы: «доктор вскрыл труп утопленницы». А потом мы видели листки этого романа в грязи около Samaritaine⁸. Это для рекламы.

Никто не обращал внимания на тон, не замечая тайного смысла и интонации голоса. Я отвечал в том же тоне:

— Да, там много бессознательного плагиата — слишком хорошо развитая художественная память.

— Многое необоснованно. Я не понимаю, зачем герой приходит снова?

— Вы забываете, что это роман чисто психологический, в котором много противоречий.

Он написан под большим влиянием Кнута Гамсуна. А в этом случае противоречия между поступками и словами необходимы.

Потом разговор перевел на другое.

Я уходил. Она стояла в темноте на лестнице. Я сперва не узнал, что это она. Она быстро и шепотом сказала:

— Макс Александрович! Простите меня, я кажется с ума схожу.

— Вам не в чем просить у меня прощения, Маргарита Васильевна.

Я вышел.

Через неск(олько) минут я вернулся, чтобы говорить, но ее уже не было дома. Я пошел в мое ателье. Там был Тимковский. У меня голос дрожал, но я говорил с ним долго (...).

Я хотел прямо идти к Мар(гарите) Вас(ильевне) — но сообразил, что они еще обедают. Я зашел к «Мату». Во время еды я думал о том, как я скажу:

«Марг(арита) Василь(евна), вы совершенно правы. Я думаю, это потому, что Вы мне сказали именно то, чего я сам больше всего боялся. А я боялся то(го), что я неискренен. Вдруг это только одна моя собственная выдумка? Поэтому я с таким ужасом замечал сходство моего чувства с разными героями романов и так боялся плагиата у Гамсуна. Поэтому дайте мне письма, и я Вам их верну написанным романом, исправив долготы, сократив не(кото(рые)) главы и развив другие».

Но я этого не сказал. Она еще сидела за столом. Ее брат увидал меня первый и радостно сказал: «Это Макс Александрович».

— Вы еще не кончили обедать? Простите. Мне надо сказать Вам несколько слов.

Мы поднялись в темную комнату и она начала зажигать лампу. Я в то время начал говорить свои первые слова:

— Маргарита Васильевна! Я нахожу, что Вы совершенно правы, т. к. именно то, чего я боялся, Вы мне сказали.

Она зажгла лампу и смотрела на меня.

— Я только хотел сказать Вам, что Вы совершенно правы. И вот, и больше ничего.

Я смешался, сказал «до свиданья» и быстро ушел, боясь, чтобы меня не заметили внизу в столовой. (...)

14 мая. (...) Простившись с Вайолет, я, вернувшись, нашел письмо М(аргариты) В(асильевны) на клочке бумаги, карандашом:

...Остальные (письма) в Москве... Если это необходимо — погодите — верну. Это нужно. Когда я увидела свои все — это было неожиданно — видите, я не рассчитала своих сил. И Ваши гадкие, гадкие стихи... В первую минуту я хотела бежать бросить Вам в лицо эти гнусные стихи, закричать, что нужно иначе проститься, и обнять Вашу голову и целовать ее. К счастью для Вас, Вас не было дома. «Мы друг друга не забудем» — это трогательно... (...)

Я сперва почти ничего не понял в письме и пошел но инстанции с нужным визитом. Потом еще раз прочел его на улице. Дошел до дому, куда мне было надо, повернул домой, не заходя. Я совершенно терялся. И все-таки я поехал на край города в «Za Ruche» *⁹ за билетом на Bal de 4 arts **. Потом к себе в Passy. И я еще и еще перечитывал его. И только тут мне стала становиться понятна вся моя загадка последних месяцев. Это позорная история о молодом человеке, который представлял себе, что он влюблен и страдает от холодности, в то время как на самом деле его любили и там было настоящее страдание. Мне кажется теперь понятным, почему у меня было это смутное чувство стыда и сознание необходимости что-то сделать всякий раз, когда я видел Мар(гариту) Вас(ильевну).

Я думал, что это любовь. Но это было только ее отражение во мне, гипнотизм чужой любви. Поэтому мне было так трудно сказать слово и меня неизбежной силой что-то влекло сказать его.

Я начал говорить против своей воли, кем-то побуждаемый, и в то же время совершенно не сознавая, что это не я люблю, но меня любят. Она это понимала и чувствовала.

Я действовал, как слепой, безвольный и бессильный. Но где же мое «я»? мое чувство? Ведь я любил же!

Теперь начинаю бояться, что я слишком верю всему, что говорят про меня. Мне сказали: ты никогда не любил — и я верю. И это становится так. Мне говорят: ты запутался в словах, ты лжешь — и я вижу только ложь в своих словах. Мне кажется теперь, что я потерял вкус правды.

* Улей (фр.)

** Бал четырех искусств (фр.).



М. В. Сабашникова. Париж, 1905
Фото М. А. Волошина

28 мая. Что-то все тянется, что-то не может кончиться.

Я каждый раз прихожу к Мар(гарите) Вас(ильевне) с чувством обязанности. Мы вчера долго сидели. Все не горилось.

— Вы совершенно мертвый... Зачем Вы приходите? Вы не слушаете, когда я говорю. Я не понимаю...

Потом мы перешли в др(угую) комнату.

— Я ни о чем не могу говорить, кроме того, что было. Кто из нас умер, а кто жив? Или мы по очереди умирали? Мне кажется, что со мной повторяется «Случай с г(осподи)ном Вальде(ма)ром»¹⁰. М(ожет) б(ыть), этой весной я была только загниотизированный труп. Впрочем, я не знаю. У меня столько гипотез поднялось. И каждая была так вероятна. Мне кажется, что мы оба во власти какой-то большой силы, которая закружила нас в медленном водовороте и то сталкивает нас, то разделяет снова. И я думаю... что сейчас это не конец, это только одно мгновение... потом это будет снова. И снова нас будет (то) сталкивать, то унести друг от друга. Мне кажется, что я сейчас говорю не Вам, а кому-то другому. И сейчас я могу говорить.

— Скажите, как вы чувствовали прошлой весной? Самый острый момент для меня был тогда перед отъездом в Париж.

— Перед Вашим отъездом в Париж я была тогда страшно одинока в Москве. Вы были единств(енным) светлым лучом. Пройшей весной я была совершенно равнодушна. Мне было приятно и весело, что Вы здесь, но я была мертва. А теперь, когда я жива, я почувствовала, что Вы ушли... Я все время... Вы мне ужасно не нравились и я чувствовала в то же время и боль, и привязанность, и грусть, что Вы ушли...

— Эти два года я совершенно не был самим собой. Я приехал тогда в первый раз в Москву после самого глубокого кризиса. Я тогда мечтал по Парижу... И вдруг решил ехать на восток, надеть ту маску и сразу успокоился. Теперь я возвратился впервые после двух лет к старой бездумной радости.

Молчание. Я мгновенным, как проблески, чувством (осознаю), что нет человека на свете дороже. Потом опять равнодушие.

— Кажется, поздно...

— Нет. Посидите еще... Можно... Я бы хотела жить в очень привычной обстановке, чтобы не пугаться, когда просыпаюсь. Мне снятся страшные сны. Мне бы хотелось, чтобы пришел гигант, взял бы меня на руки и унес. Я бы только глядела в его глаза и только в них видела бы отражение мира... Всё доходило бы ко мне только через него. Я бы ему рассказывала сказки, а он бы для меня творил бы новые миры — так, шутя-играя. Неужели этот гигант никогда не придет...

Я думал, что я всегда ведь тоже ждал великого учителя, но он никогда не приходил, и я видел, что я должен творить сам, и что другие приходят и спрашивают меня.

Но я не сказал этого. <...>

14 июня. Я упал с велосипеда, ушиб себе руку и это дало мне повод надолго и одному засесть дома.

Меня снова все стали исправлять и спасать. Разрушилась та атмосфера, которая мне давала веру в себя. Я сразу почувствовал себя потерянным и беспомощным. Ангел Равнодушия снова коснулся крылом моего сердца. Я чувствую оздоровление уединения и в то же время оно парализует меня.

Сегодня вечером что-то растопилось в сердце и горячая слезная грусть хлынула с лунного неба. Я шел в то время по улице. Прижался щекой к стволу платана и чувствовал ласку. Уже десять дней я не видел М (аргариту) В (асильевну). Я заходил к ней и не заставал. И мне хотелось не застать ее. Теперь мне хочется ее видеть. Любил ли я или нет? Когда же я лгал и где создалась ложь?

«Будьте смиренны перед мгновением».

Я каждый миг нарушал эту заповедь. Это было моей ложью. Тут я потерял вкус правды. Я хотел ей показать этот дневник, но это было очень страшно. Я спросил ее, хочет ли она его видеть. Это единственная возможность найти правду.

«Если Вам это страшно, то не надо».

Это была бы опять никому не нужная правда.

Правда бывает хороша только тогда, когда она нужна. Но гораздо чаще бывает нужна искренняя ложь.

Я совсем не могу видеть и читать в сердце другого. Я занят собственным анализом. И в то же время я боюсь, трусливо боюсь причинить другому боль. Я знаю, что я всегда могу заставить себя захотеть противоположное из деликатности. Отсюда позорная нерешительность. Во мне самом нет магнитной стрелки, которая бы всегда и точно указывала мне мое желание.

О, если бы научиться желать для себя. Этот эгоизм в тысячу раз лучше того безвольно-деликатного эгоизма, который парализует меня теперь. Мне надо научиться читать других. Перестать видеть себя и думать о своих жестах и уме, когда я подхожу к др (угому) человеку. Это не мораль — это необходимость.

Равнодушие — это смерть, омертвление желания. Я знаю эти состояния у мамы. Значит, это наследственное.

Год тому назад я был переполнен новыми словами и новыми идеями. Они текли через край. Теперь мой мозг иссяк. Он сух и бесплоден. Я устал от Парижа. Мне надо прикоснуться к груди земли и воскреснуть.

21 июня. Но если у меня так разделены чувство и разум, значит я слепорожденный. Значит, я совсем не понимаю других людей. Это прирожденное и неисправимое уродство. Почему же мне так понятна «Виктория» — больше, чем что-либо другое? Впрочем, может, тот, кто испытывал это, и не оценит до такой степени, как я... Каким бы я мог быть великодушным французом. В конце концов, единственное, что соединяет меня с Россией, — это Достоевский. М (ожет) б (ыть), потому, что я его дольше всего отражал в себе и в самый восприимчивый период моей жизни.

Я зеркало. Я отражаю в себе каждого, кто становится передо мной. И я не только отражаю его лицо — его мысли — я начинаю считать это лицо и эти мысли своими. Это очень ценят те, кото...



Тут позвонила М<аргарита> В<асильевна>:

— Вы часто бываете тем манекеном, который танцует вальс, повторяет «какое прекрасное платье» и убивает свою даму.

23 июня. Вчера. Невыносимое томление с утра. Едучи на велосипеде, я шатался от тоски и руки дрожали. Приступ мнительности.

Потом Багатель¹². Я несколько раз делал попытку уйти. Но останавливался. Вдруг случилось, что я остался один с А<нной> Р<удольфовной>¹³.

— Посмотрите мою руку и скажите мне. Не всё — мне не надо будущего. А то, что есть. Это так важно.

И в то же время прилив успокоения.

— Вы добры. Но если Вас кто-нибудь полюбит — Вы будете жестоки... Нет, Вам нельзя жениться. Для Вас будет самое ужасное, если Вас кто-нибудь полюбит и увидит, что Вы совершенно пусты. Потому что снаружи этого не видно. Вы очень артистическая натура и на вид кажетесь другим, как будто всё это Вам понятно. Вы совершенно не знаете ревности и зависти. Может случиться, что если Вы столкнетесь с женщиной страстной, которая полюбит Вас, то Вы рискуете... она может выстрелить в Вас. Вы должны опасаться огнестрельного оружия. Но это не наверно, т. к. на др<угой> руке этого нет. Вы теперь переживаете сомнения и смуту, Вы очень беспокойны.

Тут нас прервали. Через поляну. Танцы. Фотография. Обед в Сюрене. Как ровно год назад. Мое томление снова достигает апогея.

— Я чувствовала, что Вы в страшном волнении и поняла, что Вам нужно сказать всё. Но это после.

Тут сразу наступает полное умиротворение и радость. Как будто я ждал этого.

С М<аргаритой> В<асильевны>.

— Я чувствую такую бесконечную важность в моей жизни появления А<нны> Р<удольфовны>. Как будто этим всё разрешается.

— Вы помните сон с зеркалом? (Я видела себя другую, совсем нагой, совсем чужой, с большими сумасшедшими глазами. И эта странная женщина, которая была я, шла на зеркало и хотела заглянуть за него, но тот, кто был там, от нее защищался большим зеркалом. Так что я всюду наталкивалась на себя).

— Какие стихи мне написать?

— Resignation — смирение молодой души¹⁴.

Я теперь чувствую такое примирение с самим собой. Я все время чувствовал на душе непримиримый грех, который давил меня: и вот, он вдруг сегодня вечером искуплен. Я не знаю как, почему, но кто-то снял его с моей души. Нам надо всегда старшего и взрослого. В прошлом году — Ек<атерина> А<лексеевна>¹⁵, теперь — <Анна> Р<удольфовна>.

— Смотрите...

Закат. Черная линия моста и зеленый огонь капель в желтом небе. Всё уходит по реке. Кто это — Е<катерина> А<лексеевна> или А<нна> Р<удольфовна>?

24 июня (день 23). Продолжение предсказания:

«Вам надо опасаться нападения со стороны женщины. Это м<ожет> б<ыть> очень скоро, но Вы этого можете избежать. Это может случиться в этом году уже.

Тяжелая болезнь около тридцати пяти лет (1913 г.). В ней будет нервное потрясение или она будет следствием нерв<ого> потрясения — и у Вас наступит полное перерождение. Вы станете гораздо осторожнее относиться к людям.

Материальное благосостояние у Вас никогда не будет очень хорошо. Это Вас будет смущать и мучить всю жизнь. Вообще Вы никогда не будете вполне спокойны. Всегда что-нибудь, что будет Вам мешать. Вы сыграете очень видную роль в общественном движении... решительную роль... Нет, не в политическом, а скорее в духовном. Это будет после тридцати лет» <...>

26 июня. Одиночество, книги и мысли. Мое сердце преисполнено радостного и покорного света.

И в первый раз к земле я припадаю
И сердце мертвое, мне данное судьбой,
Из рук твоих смиренно принимаю,
Как птичку серую, согретую тобой.¹⁶

Я теперь знаю, что это не любовь, а что-то более чистое, более драгоценное и никогда больше не переступлю запретной черты, не «спутаю круги».

Эту радость, эту грусть я теперь боюсь «расплескать», как я делал это много раз зимой. Больше всего я теперь боюсь тумана забвения, который снова может охватить меня. Я запираюсь дома, читаю теософские и масонские книги, пишу стихи. «Начинаю новую жизнь». Я чувствую полное обновление и радостное возрождение.

На закате я вечерней птицей ношусь по темным аллеям и замираю от чувства полета. Ветер шевелится в крыльях и хочется взвизгнуть, как летучей мыши.

И все-таки я не могу забыть себя для другого — физически да, но не мысленно. Я всё время живу отблесками последнего дня, но только что мне пришло в голову, что я ни разу не последовал мыслью за М(аргаритой) В(асильевной), ни разу не подумал о том, как она приехала в Цюрих и что она делает. <...>

С Анной Рудольф(овной) и М(аргаритой) В(асильевной) мы вспоминали вторник «Об Оскаре Уайльде» в москов(ском) Художественн(ом) клубе¹⁷.

— Это был цветок всего, апофеоз. Вечер гувернанток из Достоевского, помните?

А. Р. Я Вас тогда в перв(ый) раз видела. Вы очень хорошо говорили.

М. В. Нет, Вы помните этого...¹⁸ Который говорил, зачем Оскар Уайльд взял в герои такого убийцу. Мож(ет) быть, та девушка, которую он любил, была очень добродетельна, жила честным трудом и шила на машинке. И потом читал то бесконечное стихотворение о жирондистах.

«...И книга та была лишь первая ступень. Здесь в первый раз в любви он объяснился...»

— А Койранский¹⁹: «Я люблю черные лилии».

— Он возражал Южину²⁰. Южин поднялся неожиданно и держа одной рукой стул, на котором сидел Бальмонт, так что со стороны публики это имело такой вид, что он держит его как щенка за шиворот, говорил: «Не снимайте лавровых венков с ледяных вершин и не кладите их туда, куда не следует».

Койранский возражал ему, и Баженов²¹, председатель, имел жестокость поставить его перед столом так, что он был спиной к Южину. Он всё оборачивался назад, но Баженов говорил ему: «Обращайтесь, пожалуйста, к публике».

У него и рот, и нос постепенно съезжали на сторону, к уху, и вдруг он неловким движением опрокинул графин с водой.

Гомерический хохот его заставил замолчать.

— А как тогда великолепно говорил Андрей Белый. Я так помню его лицо и выражение, когда он начал: «Апостол Павел говорит...» Легкий смешок — и вдруг все сразу примолкли от его взгляда. Тетя Катя²² тогда была больна и все-таки пришла, такая страшная — с раскрашенным лицом и горящими глазами. И потом сейчас же уехала. А та старушка, которая сидела рядом с Грифом²³ и злорадствовала, и которой он, в конце концов, сказал: «Сударыня, только Ваша близость к могиле спасает Вас от оскорбления с моей стороны».

Я был раздражен и взволнован страшно и только в последн(ий) момент попросил слова, так что говорил последним. Я долго обдумывал свои фразы и помню их четко. Я сказал:

«В то время, когда Оскар(у) Уайльду не давал покоя образ Саломеи, он создавал десятки комбинаций и вариантов этой легенды. Один из этих драгоценных обломков, подобранный Гомецом ди Карильо, дошел до нас. Это рассказ о маленькой азиатской принцессе, которая любила молодого александрийского философа. Чтобы заслужить его любовь, она предлагала ему всё: свое царство, свои сокровища, даже голову великого иудейского пророка. Но молодой философ сказал с улыбкой: «Зачем мне голова иудейского пророка? Если бы ты мне предложила свою собственную маленькую голову...»

И в тот же вечер в его кабинет вошел черный раб и принес на золотом блюде ее маленькую окровавленную голову. Но философ поглядел рассеянно и сказал: «Уберите это кровавое...»

Только что в эту залу вам — толпе, которую Оскар Уайльд так любил, Бальмонт принес на золотом блюде его прекрасную, измученную, отсеченную голову.

Но вы, как и подобает молодому философу, посмотрели рассеянно и сказали: «Уберите это». <...>

29 июня. Вчера письмо от М(аргариты) В(асильевны).

Мы мало понимаем. Мы совсем не понимаем, но разве мы забудем? Разве мы можем забыть?

...«Вы видите, какой я... простите меня... не любите меня»... Я вижу, я благословляю, я люблю в тысячу раз больше. Если б я могла Вам что-нибудь дать, если бы своими слабыми руками я могла согреть эту мертвую птичку, прижать ее к сердцу. Но мне этого не дано, и нужно ждать зари. Нужно сохранять ее бережно, не помяв ей крылышки до зари... Молча ждать зари... Да? Что отражается сейчас в моем чистом, в моем ясном зеркале? Я не могу никогда этого знать; смыли ли другие волны след на нежном песке... Прошло три дня... и как прозвучат мои слова... Кто их подымет и сохранит...

И мне захотелось лечь ничком на землю и я лег и целовал это письмо и розу — одну из тех, которыми М<аргарита> В<асильевна> покрыла наши руки. И в душе грустно и укориженно звучало:

О, сколько раз, в отчаяньи, часами,
Усталая от снов и чая грез былых,
Опавших как листья в провалы вод твоих,
Сквозила из тебя я тенью одинокой...²⁴

Я запираю ставни в комнате, чтобы не потерять последнего образа, не расплескать своего чувства.

Как часто зимой я хотел освободиться, и Тр<апезников?>²⁵ молча понимал и говорил: «Расплещи». И мы расплескивали — по темным улицам, по кафе, по трущобам...

Я расплескивал, а теперь... Хуже — «коллекционирую» каждую каплю.

Целый день я писал стихи — написал и послал.

Всё, что я написал за последние два года — всё было только обращением к М<аргарите> В<асильевне> и часто только ее словами.

2 августа, 3 авг<уста>. Страсбург. Вечер. М<аргарита> В<асильевна> и Л<юби>мов²⁶ встречают меня на вокзале.

Голос дрожит. Я едва могу произносить слова.

— Пойдемте к собору.

Мы вдвоем. Идем по темным улицам. Но между нами непрерывная стена.

— Не теревите вашу бородку. Опять вы делаете те же безнадежные жесты... Помните, как мы у решетки Люксемб<ургского> сада ходили...

Стоим над рекой. Подходит пьяный старик и говорит, смеясь, по-немецки: «Вам обоим лучше всего в воду... Теперь же».

Я не понимаю. Он говорит ту же фразу по-французски и уходит — смеясь и бормоча.

Мы возвращаемся мертвые, с отчаяньем в душе.

Я один в своей комнате. Становлюсь на колени. Но в три окна свет. Стучат экипажи. Сон меня сваливает. Беспокойный, прерывистый.

Значит, и теперь, и теперь всё то же. Всё было изобретено в письмах.

Ночью открываю глаза и в полосе света на потолке вижу ясно портал собора.

Рано утром иду в собор — молиться. Но душа мертва и беспокойна.

В 11 ч<асов> уезжает Люб<имов>. Мы идем снова вдвоем в собор. Мне хочется сказать:

«Милая, милая М<аргарита> В<асильевна>», — и мне кажется, что если я это скажу — чары распадутся... Но язык прилип. Мы долго ходим по собору. Сторож гонит нас. Наконец, мы садимся. Я беру ее руку. Она мертвая, бесчувственная.

— Но почему, почему же становится между нами эта стена?.. Ведь я не лгал в моих письмах. То было правдой, а не это.

Так мы говорим, но безнадежные слова не воскрешают нас.

— Не будем больше никогда говорить об этом.

И мы идем на башню. Стоим перед часами. Смеемся нервным смехом. И что-то спадает с нас. На башне вдруг всё спадает. Мы можем говорить. Сперва шутя, потом серьезно...

Мы одни. Мы говорим о том чувстве, которому нет выхода в земных условиях, о той связи, которая легла между нами.

— Почему я Вас узнала тогда? Помните тот обед у нас, когда Евреин<ова> приехала. Я тогда взглянула на Вас и почувствовала, что бездна разверзается... Почему это?

Я прижимаюсь лбом к ее рукам и чувствую, как она целует мои волосы...

— Благословляете ли Вы меня на этот путь?

— Да, да...

И наши лица близко и губы прикасаются. Я невольно склоняюсь на колени, и она кладет мне руку на голову... (<...>)

7 авг(уста). Воскресенье. Утром смута и вопросы:

Имею ли я право идти своей дорогой, когда меня любят. Ведь один шаг — и мужское чувство захватит меня и унесет. Эта физическая близость прикосновений может прорваться ежесекундно — одним резким движением.

М(ожет) б(ыть), здесь я еще должен гореть? Может — это эгоизм теперь — для себя идти дорогой отречения?

Мне хотелось еще написать письмо Ан(не) Руд(ольфовне) с этими сомнениями, но я удержался. Отправил только то, что было написано вчера.

В 10 час(ов) прихожу к М(аргарите) В(асильевне). Жду, сидя на лестнице. Читаю «La Voix de Silence» *. Суровые требования крепят душу...

Но вот мы опять одни и моя дорога отречений становится далекой. Ненужной...

Я читаю вслух и ее рука в моей груди. И невыразимое чувство охватывает меня. Мой голос дрожит и прерывается. Огненная дрожь пробегает... Теперь она сильнее, и я люблю ее страстно, по-человечески...

— Мы не расстанемся никогда... Мы будем вместе...

— Нет. Это не может быть.

И опять чувство отречения охватывает меня.

Я кладу ей руку на голову... Чувствую ее волосы и всю силу, трепещущую во мне, вкладываю в одно желание:

— Будьте свободной, будьте сильной и не думайте обо мне.

— Разве Вы хотите, чтобы я Вас забыла?

— О, нет...

И опять минуты трепета, смеха, детских ласк. Я беру ее голову обеими руками и целую ее волосы.

— Безумная Девушка... Милая, бедная девочка... Какие у Вас блестящие и мокрые глаза...

Мне надо уходить. Когда я отнимаю руку, она снова удерживает ее.

— Вот еще вчера я мог уйти... А сегодня мои руки уже не могут оторваться... Вчера только кисти, а сегодня до самого плеча... Я уйду, но руки мои останутся...

После завтрака мы опять читаем. И я чувствую, что порыв страсти подступает к моим щекам, мутит мои глаза, сжимает сердце.

Мы идем гулять. Дождь проливной. Дороги мокрые. На душе становится уныло и равнодушно.

— Мне стало ужасно скучно... Вы очень небрежно одеваетесь... Помните, я предупреждала Вас о своей способности неожиданно возненавидеть человека? Я не могу бороться с ней... Я начинаю ненавидеть сперва его вещи... И вот, я уже ненавижу Вашу накидку. Я точно так же ненавидела мантильку одного человека, который любил меня.

— Тогда мне надо завтра же уехать из Цюриха... С этим нельзя бороться, можно только предупреждать...

— Нет, я не думаю, чтобы это могло случиться по отнош(ению) к Вам. Вы слишком равнодушны и спокойны. Я не выношу, когда меня любят. Ведь это борьба. Если предо мной склоняются, я хочу добить... Вы ведь не знаете моего характера. Я люблю, чтобы мне противоречили, чтобы меня не любили.

Мы идем домой бодрые. Льет дождь. И я чувствую новое освобождение. Я готов был уступить, отступить от завета чистоты, но вот, хоть не своей волей, но мне показан снова этот путь... <...>

10 ав(густа), среда. Я жду в «Алкоголичке»²⁸. Читаю «Голос молчания» и снова моя сила крепнет и радость растет.

Вижу М(аргариту) В(асильевну) на улице сквозь белую занавеску.

— Какая жара... Я страшно устала... Гвозди в подошвах, комар укусил...

Она говорит измученным капризным голосом.

И вот мы в сосновом лесу. На хвоях.

Огоньки голубые, звездочки, зеленые искры...

Солнце черное, как паук с лиловыми лапами, всё кристальное...

— Смотри... Видишь, я прямо в солнце смотрю... Видишь, у меня глаза болят. Может, я ослепну... Почему же это так? Мне чужда твоя наружность, когда я вижу твое лицо в людях... Ты не похож... Ты совсем другой. Макс... Я ужасно малодушна... Я всегда отрекаюсь от тебя...

* Голос молчания (фр.)²⁷.

как Петр... У тебя должен бы был быть серьезный вид и ты бы должен был быть высокого роста...

Знаешь, когда ты уезжал из Москвы в Крым, я тогда записала в своем дневнике: «Оторвалась лучшая часть моей души...» Я бы тебе показала... Жаль, его нет со мной.

А после того, как мы были в первый раз у Щукина, я записала: «Познакомилась с очень противным художником на тонких ногах и с тонким голосом».

Но как же нам быть?

— Это будет наш сон. Он возвращается всегда, всю жизнь. А при людях мы будем чужими. И ты не должна мучиться этим, потому что ты отрекаешься от меня.

— Откуда ты такой хороший?.. Нет, это не я сделала, ты был такой...

— У тебя совсем другое лицо... Лесное, звериное и божественное...

У нее глаза странно расставленные, чувственные и веселые, светлые, как у Фавна... Смешные детские губы. Я вижу в ее лице — лицо женщины, лицо страсти — и смотрю на небо, молюся и отдаю это тому, кто придет и кого она полюбит.

— Нет, скажи мне, как ты меня любишь? Я не знаю. Я бы хотела всегда быть так... чтобы это не кончалось. Сделай так, чтобы не было будущего, Макс, сделай...

— Для этого нужно быть сильным, как смерть...

— Да, одна из обезьян не совсем сошла с ума. Она стала полоумной... Я не могу совсем сойти с ума...

И она лежит у меня на коленях с распустившимися волосами, бледными глазами. И прижимается ко мне и целует меня с любовью незнающего ребенка.

— Ты любишь мою талантливую бровь... Люби ее... Поцелуй ее...

— Здесь над бровью живут сны...

И вот 11.30...

Нет... еще рано... Надо уходить.

Нет... нет... нет.

Это не рассвет.

И не жаворонка пенья —

То поет соловей...

И когда мы выходим из леса и снова говорим *Вы*, снова распадается очарование... <...>

Отречение — это высшая степень желания. Тогда все исполняется, все дается. Добровольное и радостное отречение. <...>

— Нет, не люби меня... Я тебя люблю, но ты не должна любить меня... <...>

[11 августа.] <...> Мы идем обедать в «Алкоголичку». <...>

— Нет, как же мы будем? Мы же не можем быть врозь <...>

Мы идем в горы <...>

— Я не знаю, почему все приближенные мои так не любят тебя... Это совершенно беспричинно... Даже горничная Поля... Это какой-то инстинктивный страх перед тобой... Сперва было иначе... Я помню, мама была в восторге, когда ты говорил в перв(ый) раз об Италии и об крымских пещерах... Потом она отреклась от этого.

Папа с самого начала невлюбил тебя... Помню, как тогда, когда ты говорил о Крыме... Он сказал: «Вот говорит — точно подряд взял». Послушай, ведь это очень смешно. Ты не смеешься?.. Он бывает очень раздражен, когда возвращается домой усталый...

Я боялась, что то же будет с Чуйко и написала ему, что когда он придет в Москву, мы будем видеться; но чтобы он не приходил ко мне. И вышло так, что он пришел — и сразу всем понравился. Мама вышла с книжкой и прямо стала читать ему. Я их оставила.

И его сразу все полюбили.

Он замечал, что между нами... Я ему сперва писала, что, вот, мы будем в Париже все троим. И он всё говорил: «Кажется, Ваш Макс назад танцует...»

А потом говорил мне: «Не грызите же *Вы* его... Не ругайте же его. Бросьте говорить о его фельетонах и статьях... Удивительные люди... То убегают(т) друг от друга... смотрят в разные стороны... А то вдруг уйдут в отдельную комнату, пошепчутся полчаса об четвертом измерении и выходят с сияющими лицами...»

Мы идем всё выше в горы.

— Имей уважение к горным тропинкам. В них народная мудрость.

...Я никогда не мог вспомнить твоего лица. Я никогда, верно, не видел его настоящим.

Теперь я буду его помнить вот таким: бледным, с распущенными волосами, прозрачными глазами, на фоне сухих красных листьев и стволов деревьев. <...>

12 авг (уста).

— Ты совершенно не умеешь обращаться с людьми. Только со мной ты удивительно тактичен. Никто со мной не был так тактичен, как ты...

Письмо Ан (ны) Руд (ольфовны). *Не в порыве увлечения, а в сознании всего, что ожидает Вас, Вы должны идти... И сейчас... момент выбора...*

Мы идем по мокрой дороге... Мимо нашего леса... Садимся на скамейку под соснами. Я читаю ей письмо...

— Теперь мы должны решить... Я не могу решить сам... Потому что я решаю нашу, нашу судьбу — или дорога человеческая, с человеческим счастьем — острым и палящим, которое продлится год, два, три — или вечное мученье, безысходное, любовь, не ограниченная пределами жизни...

— Укрась мои серебряные рожки пурпурными розами и принеси меня в жертву, как барашка... Я всегда чувствовала себя жертвенной овцой... Ты ведь это сделаешь? Мне не будет больно?..

Смотрим друг на друга, безнадежными, грустными, прощальными глазами. У нее текут слезы.

— Прощай и здравствуй!

2 марта. [1907 г. Петербург]. Дома. Теперь 9 часов утра. Все спят. Я хожу по пустынной серой квартире и мне кажется, что башня совсем опустела. Амори²⁹ нет — она спит в комнате Лидии³⁰. Мне обидно и больно, как ребенку, что меня не встретили, меня не ждали. Мне хотелось бы видеть только ее, говорить только с ней. Мне чуждо здесь одному и мне хочется уйти, и в то же время всё меня привязывает, и душа моя не может жить в ином месте. В душе у меня отречение и непреодолимая боль. Милая моя девочка, нежная зайка. Я сам должен толкнуть ее к окончательному шагу. «Нельзя жить в атмосфере страсти — привлекая и ничего не давая, сама не отдавая и не отпуская от себя. Или... или...»

То, что я не смел, не чувствовал права потребовать для себя, я должен потребовать для Вячеслава³¹. И тогда... Ведь я никогда не мог ради себя отказаться от Амори, я ради нее, ради предупреденней девственности, ради «запотевшего зеркала озер» отказывался. И если утреннее зеркало будет разбито и если я *тогда* полюблю ее, уже неотвратно, как женщину...

Вчера весь день в Москве у меня было безысходное томление. Казалось, что что-то совершается... Я бродил по большому дому и не мог ни с кем разговаривать. Вдруг приехала Ан (на) Руд (ольфовна) и мы сидели несколько минут вдвоем. Она говорила призывные, возвышающие слова. У ней были пылающие щеки и бриллиантовые глаза.

6 марта. Вторник. Эти три дня я провел в смутном тумане лихорадки, насморка и острой боли горла. Всё притупилось и боль притупилась. Единственное, что я помню ярко, это астральное видение Вячеслава. Это было в пятницу ночью. К нему пришла Ан (на) Руд (ольфовна) и по очереди приводила всех нас: Аморя, Лидию, меня. «Это дитя мое возлюбленное. Отдаю ее тебе», — сказала она про Аморя. Я, приведенный во сне, сказал: «Люблю тебя. Прощаю. Я коснулся воды. А ты вихрь вихревой».

Сегодняшняя ночь — страшная, полная кошмаров. Я видел сон, что я ночью в театре за кулисами. Идет репетиция страшной пьесы, с убийствами и привидениями. Но что это не пьеса, а на самом деле, и в театре нет публики и какие-то зловещие грозные сумерки стучатся из залы. Проснувшись, я сижу и смотрю в ночь. Голова сильно болит. Ужасы снов — здесь, рядом. Кошка ходит по пустой комнате. Аморя спит у Лидии. Я слышу острый шепот голосов в той комнате, который жужжит у меня в самом ухе. Просыпаюсь поздно. Входит Аморя. «Я страшно устала. Не спала. От Лидии я ушла в 8 час (ов) ут (ра) и была у него. Он был страшно взволнован. Он упрекал меня в малодушии, в трусости, в том, что у меня нет настоящей любви, что я не могу любить до конца. Он даже бил меня».

Все жала боли поднимаются снова во мне при этих словах. Я говорю, задыхаясь, что не могу перенести, не могу. Я мог отдать тебя, но не могу допустить насилия, упреков. «Макс, ты не должен сердиться, ты не должен страдать. Ведь ты совсем отдал меня. Мне было сладко, когда он бил меня». Она откидывает халат и показывает разорванную рубашку.

«Макс, ведь я уже его. Ты это должен знать. Если это не случилось сегодня окончательно, то только потому, что у меня является инстинктивная самозащита от боли. Но это будет. Я была уже почти его. Макс, ты должен это знать. Ты ведь отдал меня».

«Нет, я не отдал тебя...» — говорю я. Потом говорю: «Боль не должна останавливать тебя. Это малодушие. Ты должна сделаться его до конца». Потом я чувствую, что у меня текут слезы и я целую ее ножки.

Я запер двери, чтобы никто не входил и не видел меня. Я говорил всем, что у меня страшный насморк и голова болит. То, что мне казалось таким возможным, теперь стало невыносимо, невыносимо больно. Огромная обида встает и растет. Я тоже, как мама, «не требовал ничего для себя». За то, что не требовал, за то — расплата. Но я чувствую, что и теперь не потребую, не смогу потребовать. Во имя чего мог я требовать? Вячесл(ав) требует во имя страсти... Я не считаю возможным во имя нее требовать. За недостаток дерзости во мне?

Мне было невыносимо в этой большой, пустынной комнате, в которой были разбросаны вещи. Каждая вещь, которую я видел, чем-нибудь относилась к прошлому. Каждое воспоминание было жгучим жалом.

Я раскрыл старый дневник тех лет. Но это было совсем невыносимо. Я подходил к постели, где лежала она, и чувствовал, как начинают капать слезы. Она брала меня за руки. Я говорил: «нет, не целуй меня, а то ты заразишься насморком». Были уже сумерки.

«Макс... Милый Миша-Мишута... Ведь ничто не изменилось между нами. Я только теперь полюбила тебя. И я тебе делаю больно с полной уверенностью, что так надо. Я не боюсь тебе делать больно, Макс. Я еще больнее буду тебе делать. Ты должен воплотиться, Макс».

Я вышел из комнаты и пошел к Вячеславу. Он спал. Я сел на постель и когда посмотрел на его милое, родное лицо, боль начала утихать. Я поцеловал его руку, лежавшую на одеяле, и, взяв за плечи, долго целовал его голову.

«Макс, ты не думай про меня дурно. Ничего, что не будет свято, я не сделаю (он сказал не это слово, но я не могу вспомнить его). Маргарита для меня цель, а не средство». И он говорил мне о своей первой жене, о разрыве с ней, и о том, как после разрыва, уже возвращаясь в Россию, он снова сошелся с ней — спасительное падение. Потом он говорит об антиномиях, о том, что жизнь должна струиться непрерывными струями. Но я не слышу его слов. Я вижу его и чувствую странную сладость проходящей боли, чувствую, что ему я могу отдать Аморю. Лидия с нетерпением, с настойчивыми криками, многократно зовет нас обедать.

После обеда мы сидим все около постели Амори. У ней вспухла вена на руке. Она все не может заснуть после бессонной ночи. Я смотрю на Лидию — и только теперь начинаю сознавать всю ту муку, которую она должна переносить.

Я понимаю, почему она говорит, что надо быть четвером, и потом, что она хочет уйти. Так же как я, она мучится в одиночестве и когда видит Аморю, забывает все, как я, когда вижу Вячес(лава).

«Только не надо никакого насилия», говорят она, «чтобы ни одно семя, взошедшее в одном из нас, не было погублено».

Я чувствую в эту минуту бесконечно далекими от себя те мысли, что они далеки и чужды мне...

Вечером приходят гости. Кузмин³² читает свою повесть «Картонный домик». Аморя спит в нашей комнате. Рядом с ней красные азалии. Я долго сижу над ней. Тихонько стучится Вячеслав.

— Макс, почему ты ушел от нас?

— Мне тяжело быть на людях. Мне тяжело видеть тебя издали. У меня рождается мнительность. Мне начинает казаться, что я лишний. Только вот так, когда я вижу твои глаза, я верю тебе, каждому слову твоему.

Потом я ухожу к себе тихонько, чтобы не разбудить Аморю и пишу этот дневник. На моих веках сладость сна и слез, а в душе успокоение. Любить Вячесл(ава) вместе с Аморей — это единственный путь. Любить вместе, требовать... но не быть далеким и скорбным свидетелем, как мама.

10 марта. Суббота. (<...> Я пошел на вернисаж выставки «Нового общества», где картины Богаевского³³. Я не ожидал видеть так много народа. Это меня изумило и оглушило. Я почувствовал, что века прошли с тех пор, как я видел людей. Я был рассеян. Никого не узнавал, говорил невпопад. Потом немного пришел в себя. Возвращаясь, я принял несколько важных жизненных решений. Я решил, что я не должен связывать планов своей жизни с Амориными планами. Что всё лето я проведу в Коктебеле, а осенью отправлюсь в Париж. Она же поступит так, как ей заблагорассудится — поедет со мной или останется в России. Что мне рано еще иметь дело с людьми. Что теперь мне надо еще несколько лет сосредоточенной и одинокой работы. (<...>)

11 марта. Воскресенье. Я долго не мог заснуть от беспокойства и тоски. Выглядывал в коридор. У Амори — тьма. Лег. Опять зажигал лампу и читал, оглять тушил. Вдруг Аморя

пришла. «Я не могла спать от беспокойства и хотела тебя видеть». Ушла к Лидии. Я заснул. Через неск(олько) часов опять пришла Аморя: «Покойной ночи... Мы только что говорили... Решено общее fuoco spirituale».* Я радуюсь, но сон сильнее. Утром, когда моюсь, Аморя кличет.

«Я хотела к тебе вчера придти ночевать. Но Вячеславу было больно. Я не пошла». Недовольствие мое подымается. Мне трудно побороть его, даже сосредоточиваясь. После — длинный разговор с Вячесл(авом):

«Если это тебя может успокоить: у меня нет слепой страсти к Маргарите. Только если будет неизбежно, она может стать моей. Даже страстного влечения недостаточно. Конечно, я могу обмануться, но ты понимаешь, в каком смысле. Скорее Маргар(ита) может меня обмануть, чем я». После мы говорим обо всех волнениях этих дней. Я говорю подробно, но уже бесстрастно о моих оскорблениях. Мы выходим радостные, близкие и дружественные. Мы едем с Аморей на выставку и после к Поликс(ене).³⁵ Весенний день. Новая жизнь. Она едет в Царское Село в санаторию, а я еду с мамой в Коктебель, как можно скорее. Летом я приеду в Богдановщину.

Мне надо освободиться, самоутвердиться. Я всю свою жизнь ломал и гнул перед Аморей. Для полноты любви мне надо самому свое найти и тогда только я могу дать ей все.

По возвращении неприятный разговор с мамой. Я груб и раздражителен. Она очень огорчена и негодует.

После чая мы все у Амори на постели в комнате Вячеслава. Всеобщий мир и благоволение. «Я за каждый новый день боюсь», — говорит Лидия. У всех такое же чувство. Все стремятся разехаться, отдохнуть, успокоиться от этой нечеловечески напряженной атмосферы последних дней. <...>

* Огонь духовный (итал.).³⁴

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Косоротов Александр Иванович (1868—1912) — журналист и драматург. Приятель Волошина с 1901 года, в 1902-м они вместе путешествовали по Италии. Вывел поэта в своей пьесе «Весенний поток» (1904), имевшей большой успех. Тяжелая форма туберкулеза и пошатнувшееся материальное положение привели Косоротова в апреле 1912 г. к самоубийству.

² В редакции. По-видимому — в редакции газеты «Русь» (Мойка, 32), корреспондентом которой Волошин состоял в Париже. Издателем газеты был А. А. Суворин.

³ Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — писатель, публицист, философ; выступал по религиозно-нравственным вопросам. Подарил Волошину две свои книги: «Ослабнувший фетиш (психологические основы русской революции)» (Спб., 1906) и «Итальянские впечатления» (Спб., 1909).

⁴ Святополк-Мирский Петр Данилович (1857—1914), князь, генерал-адъютант, министр внутренних дел России с 26 августа 1904 по 18 января 1905.

⁵ Речь идет о визите к Волошину отца В. Я. Брюсова Якова Кузьмича (1848—1908).

⁶ Вайолет — художница и скрипачка Вайолет

Харт, ирландка, с которой Волошин познакомился в Париже. Ее имеет в виду стихотворение «Если сердце горит и трепещет...» (1905).

В нас весенняя ночь трепетала,
Нам таинственный месяц сверкала...
Не меня ты во мне обнимала,
Не тебя я во тьме целовал...

⁷ Зуев Дмитрий Павлович (1822? — 1898) — инженер, тайный советник. Якобы слышал от Пушкина в 1836 г. (четырнадцати лет) окончание «Русалки» — и в 1883 г. записал его (опубл. в «Русском архиве», 1897, № 3). Мистификацию эту разоблачил А. С. Суворин. В его книге «Подделка «Русалки» Пушкина» (Спб., 1900) приведен и «сон княгини»:

Мне снилось: я золото считала,
Низала жемчуг, в яхонты рядилась
Кровавые, блестящие, большие...
И девичий веночек булавкой черной
Над русою косою приколола...
Из водных струй сотканною фатой
Покрылась и, блистая красотой,
С улыбкою в храм Божий я вступила.
Хор певчих «со святыми упокой!»
Пропел и мне, и князю. В ноги нам
Не аксамит, а зеркало, как лед

Холодное, постлали пред налоем;
И свечи, воска белого, с цветами;
И золотом, зажгли и дали в руки;
Венцы надели, кольца обменяли,
Три раза вокруг налая обвели
И пели: «Со святыми упокой
Рабов твоих, Владыко, в царстве света!»
Замолкли... Вмиг в руках погасли свечи,
И там, внизу, на зеркале зажглись.
Я вижу: князь венчается с другою,
Красавицей, подводною жилицей...
Я вскрикнула!.. проснулась...

⁸ «Самаритен» — бани на берегу Сены.

⁹ «Улей» — колония художников и скульпторов на Монпарнасе, «огромное коллективное гнездо художников», по выражению А. В. Луначарского. Здесь жили Амедео Модильяни, Фернан Леже, Анри Лоран, А. П. Архипенко, Хаим Сутин, Марк Шагал, Осип Цадкин, поэт Блез Сандрар, критик Максимилиан Готье и др.

¹⁰ «Случай с господином Вальдемаром» — рассказ Эдгара По. Труп героя, сохранившийся под действием гипноза, мгновенно распался, когда чары были сняты.

¹¹ «Виктория» — роман Кнута Гамсуна, где любовь предстает как наваждение, противоречивый, иррациональный процесс.

¹² *Багатель* (букв. — «безделушка», франц.) — дворец, построенный графом д'Артуа в Булонском лесу в 1777 году на пари с Марией-Антуанеттой за два месяца. В начале XX века стал использоваться для художественных выставок.

¹³ *Анна Рудольфовна* Минцлова (ок. 1860—1910) — переводчица О. Уайльда, Новалиса, теософа. Волошин познакомился с ней в ноябре 1903 г. в Москве. Ей посвящен цикл стихотворений «Руанский собор» (1907) и стихотворение 1911 года:

Безумья и огня венец
Над ней горел. И пламень муки
И ясновидящие руки,
И глаз невидящих свинец,
Лицо готической сивиллы,
И строгость щек, и тяжесть век,
Шагов ее неровный бег —
Всё было полно вещей силы.
Ее несвязные слова,
Ночным мерцающие светом,
Звучали зовом и ответом...
Таинственная синева
Ее отметила средь живших...
И к ней бежал с надеждой я
От снов дремучих бытия,
Меня отовсюду обступивших.

Минцлова имела определенное влияние на К. Д. Бальмонта, А. Белого, В. Я. Брюсова, А. и Е. Герцык, В. И. Иванова. В сентябре 1910 г. она простилась на Кузнецком мосту со знакомой... — и больше ее никто не видел.

¹⁴ *Resignation* (покорность, смирение — франц.). 25 июня 1905 г. Волошин напишет стихотворение с этим названием — позднее снятым («В зеленых сумерках, дрожа и вырастая...»).

¹⁵ *Екатерина Алексеевна* Бальмонт (урожд. Андреева, 1867—1950) — переводчица, вторая жена К. Д. Бальмонта. В 1935 г. напишет воспоми-

нания о Волошине. Тетка М. В. Сабашниковой.

¹⁶ Из стихотворения Волошина «В зеленых сумерках, дрожа и вырастая...» (1905), первоначально имевшего название «Resignation».

¹⁷ *Вторник* в Московском Литературно-художественном кружке, посвященный Оскару Уайльду, состоялся 18 ноября 1903 г. М. В. Сабашникова записала об этом вечере в дневнике: «Мы приехали, когда Бальмонт уже прочел первую часть своей лекции о Уайльде. Народу было масса. Все наши знакомые. Мы вошли с Ньюшей и услышали слабые аплодисменты и свист. Хорошее начало. II часть лекц(ии) была посвящена «Балладе Реддингской тюрьмы» в переводе Бальмонта. Думаю, что из-за нее он устроил всё чтение. (...) Макс зарисовывал лица. Кончилась «Баллада». Бесчувственная толпа недоумевала. Записывались желающие возражать, взволнованные, взбешенные. (...) Председатель Баженов ... просил не вставать, п(отому) ч(то) это салон, где беседуют..., благодарил за мастерский перевод и просил оппонентов быть сдержаннее и не выходить из границ приличия. (...) Затем говорил Любошиц, ... говорил, что страсть нужно обуздывать или употреблять на благо общества. Что эстетика несовместима с общественностью и поэтому вредна...»

¹⁸ *Вы помните этого...* Речь о журналисте Яблоновском Сергее Викторовиче (1870—1953, наст. фамилия Потресов). М. В. Сабашникова записала о нем: «Наконец он сказал: зачем Уайльд взял такого героя для своей поэмы, пусть лучше бы он взял ту девушку, которую убил герой, и отчего он не воспел казнь мученика, а воспел казнь преступника; он начал декламировать сентиментальное стихотворение Минского на казнь жирондистов, — при этом он шепелявил и чуть не плакал...»

¹⁹ *Койранский* Александр Арнольдович (1884—?) — журналист, поэт, художественный критик; «еврей-мальчик с звериным ртом и дергающимся лицом», — по замечанию М. В. Сабашниковой.

²⁰ *Южин* — сценический псевдоним князя Сумбатовая Александра Ивановича (1857—1927), актера и драматурга. Сабашникова отмечает: «Ему сквозз сон (п(отому) ч(то) он дремал все время) показалось, что с Шекспира и Гёте снимают венцы и надевают их на Уайльда...»

²¹ *Баженов* Николай Николаевич (1857—1923) — психиатр, директор Литературно-художественного кружка. В зарисовке Сабашниковой: «толстый, с курносом носом и бахромой вокруг лысины; он доктор психиатр, написал книжку о декадентах с медицинской точки зрения, где весьма денигрирует их, считая себя компетентным в поэзии, т. к. «в молодости, когда был влюблен, тоже писал стихи», заворачивает французские фразы и считается остроумным».

²² *Тетя Катя* — Е. А. Бальмонт (см. примечание 15).

²³ *Гриф* — Сергей Александрович Соколов (1878—1936), поэт (псевдоним Кречетов), владелец издательства «Гриф». У него в 1910 году выйдет из печати первый сборник стихотворений Волошина.

²⁴ Из стихотворения С. Малларме «О зеркало, — холодная вода...» (перевод М. Волошина).

²⁵ *Трапезников* Трифон Георгиевич (1882—1926) — искусствовед, антропософ. Волошин посвятил ему стихи «Два демона» (1915).

²⁶ *Любимов* Анатолий Львович (1882—?) — студент-естественник, приятель брата М. В. Сабашниковой Алексея.

²⁷ «*Голос молчания*» — это книга-путеводитель по высшим ступеням мистического пути, — определил позднее сам Волошин. — Она составлена Е. П. Блаватской из указаний и правил, изустно передаваемых индусскими учителями своим ученикам». (М. Волошин. О теософии. — ИРЛИ, ф. 562, он. I, ед. хр. 210).

²⁸ «*Алкоголичка*» — столовая.

²⁹ *Аморя* — домашнее имя М. В. Сабашниковой (от латинского amor, любимая).

³⁰ *Лидия* — Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1866—1907) — писательница, жена поэта В. И. Иванова. Ей Волошин посвятил стихотворение «Одиссей в Киммерии» (1907). М. В. Сабашникова так обрисовала ее в своих воспоминаниях «Зеленая змея» (вышли на немецком языке в Штутгарте): «Ее лицо походило на лицо Сивиллы Микель Анджело. В посадке головы было что-то львиное, крепкая прямая шея, отважный взгляд, а также маленькие, плотно прилегающие уши усиливали сходство со львом. <...> Волосы белокурые с розовым отливом, а кожа смуглая <...>. Она происходила из рода абиссинца Аннибала, знаменитого «арапа Петра Великого»...»

³¹ *Вячеслав* — Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) — поэт, драматург, критик, историк и философ. Сабашникова писала о нем: «Вяч. Иванов был тогда центром духовной жизни Петербурга. Легко вдохновляясь и обладая даром проникновения, он умел усиливать творчество других: так, одному он подсказывал тему, других зажигал, хвалил или порицал, иногда чрезмерно, в каждом пробуждал ему самому неведомый мир, еще дремавший в нем — и вел, как Дионис, жре-

цом которого он мне являлся, хор не столько вакханок, сколько вакхантов».

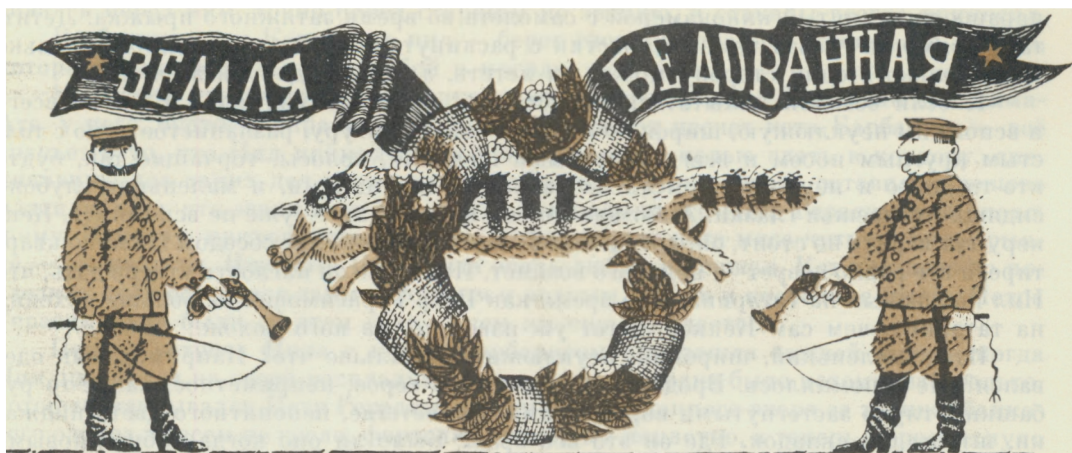
³² *Кузмин* Михаил Алексеевич (1872—1936) — поэт, прозаик, драматург, музыкант, переводчик и критик. Несмотря на высокую оценку его творчества Волошиным (статья в «Руси» 22 декабря 1906 г. — это один из первых отзывов о нем) и неизменно доброжелательное отношение, Кузмин третировал Волошина. «Притащился Макс», «Макс все вялял, вел себя... противно», «Макс разглагольствовал» — в таких выражениях он пишет о Волошине в дневнике.

³³ *Богаевский* Константин Федорович (1872—1943) — художник-феодосиец, ближайший друг Волошина. Ему посвящены стихотворения «Другу» (1915), «Преосуществление» (1918), цикл «Киммерийские сумерки». Главное же — Волошин первым дал глубокую характеристику творчества Богаевского, которое постоянно пропагандировал в своих статьях (в «Золотом руне», в «Аполлоне», в газетах).

³⁴ «*Огонь духовный*» — выражение из «Цветочков» Франциска Ассизского. В «Зеленой змее» М. В. Сабашникова вспоминала: «Рассказ о том, как святой Франциск и святая Клара встретились в церкви св. Ангела за трапезой, за которой «меньше ели, а больше беседовали о святых вещах», как от этой беседы над всей той местностью разлился такой свет, что крестьяне Перуджии приняли его за зарево лесного пожара, прибежали тушить и увидели, что это духовный огонь, — этот рассказ произвел на меня глубокое впечатление. Он отвечал моему интимнейшему идеалу любви».

³⁵ *Поликсена Сергеевна* Соловьева (1867—1924) — поэтесса (псевдоним Allegro), дочь историка С. М. Соловьева, сестра философа В. С. Соловьева. Соседка Волошина по Коктебелю. Ей посвящено волошинское стихотворение «Над горестной землей — пустынной и огромной...» (1907).





Рассказ

Что бы там ни болтал Кепкер — кота звали Барбарисом, а вовсе не Васькой, и всякие Кепкерovy инсинуации, будто кот на Ваську сразу подбежал, а на Барбариса только щурился и дергал усами, все это чепуха и не его, Кепкера, дело. Потому что каждое существо, будь то кот или человек, или даже неодушевленная вещь, должно называться так, как зовет его хозяин, а хозяином Барбариса, безусловно, являлся Нил.

Что же касается самого Кепкера, то как бы ни величал он сам себя, а рано или поздно хозяин позовет его и напoмнит, кто он и как должен называться. И станет тогда наш Кепкер из Бориса Михайловича — Борухом Мордуховичем, и никакие увертки ему не помогут, пусть обзывает, сколько хочет, чужого кота Васькой, чтобы лишний раз не произнести «Багбагис».

Вот и Нил, кстати сказать, стал же в конце концов Петром Герасимовичем Ниловым 1906—1973. То же ожидает и Кепкера, сколько бы ни крутился. А раньше, когда Петр Герасимович был еще Нилом, называли его также алкоголиком или алкашом, или, еще лучше, — пьяницей. Если же Кепкер, со свойственным ему самомнением и нахальством, говорил Нилу, будто тот нетрезв, Нил обижался и всегда поправлял, что не «нетгезв», а только выпивши, и, конечно, напоминал Кепкеру, что чья бы корова мычала, а его бы, гражданина Кепкера, лучше помалкивала, потому что известно, кто он такой, этот Кепкер. Но Кепкера подобными словами тоже не возьмешь, и не это слыхивал.

Жил Петр Герасимович (тогда еще — Нил) в небольшом хилом доме красного кирпича в переулке неподалеку от чинной и строгой улицы Воинова и загадочной и опасной улицы Каляева. Впрочем, насчет того, будто она опасная, факт тоже не вполне проверенный, и возможно, для Кепкера она и опасна, для нас же с вами — мать родная.

Нил ни ту, ни другую улицу не любил, и матью не считал, хоть водятся и там пивные ларьки. У него был свой любимый магазин, где продавать начинают не в одиннадцать, а без десяти. Адреса этого магазина мы называть здесь не будем, чтобы не наделат неприятностей хорошим людям — и тем, что за прилавком, и тем, кто ждет на улице.

Как, в сущности, мало знаем мы о тех, с кем много лет прожили бок о бок! Взять хоть Нила — почти три года прошло с того серенького осеннего дня, как стал он Петром Герасимовичем Ниловым 1906—1973, с каждым годом уходит он, 103

проваливается в бездонное прошлое, как раскинувший крестом руки человек-парашютист, снятый кинокамерой с самолета во время затяжного прыжка. Летит, тает прямо на глазах темный крестик с раскинутыми руками без лица, и только туда, только в одну сторону может он лететь, а уж назад — ни за что.

И если сегодня попытаться представить себе, как выглядел Нил, то всего и вспомним неуклюжую, широкую и коротенькую фигуру, разлапистое лицо с толстым круглым носом и всегда красными щечками, волосы, торчащие так, будто кто-то долго и неумело кромсал их садовыми ножницами, и маленькие глубоко сидящие медвежьи глазки. А вот какого они цвета были — уже не вспомнить. Кепкеру тут верить не стоит, он, хоть и был больше двадцати лет соседом Нила по квартире, а все равно соврет — недорого возьмет. Имеет же он наглость утверждать, что Нил похож был на татарина, в то время как Петр Герасимович не больше походил на татарина, чем сам Кепкер, а тот уж известно, на кого похож...

Итак, маленький, широкий, неуклюжий. А дальше что? Например, как одевался? Не запомнилось. Вроде, было это что-то серое, неприметное, какие-то рубашки с глухо застегнутыми воротниками, выцветшие, непонятного цвета пиджаки, штаны без складок. Где он это все брал? Было ли оно когда-нибудь новым? Висел ли в шкафу, в его комнате, выходной костюм? Наверное, висел — ведь в чем-то похоронили его, не в грязных же обносках!

Работал Нил на разных работах — и слесарем, и грузчиком, и носильщиком на Витебском вокзале. Даже пенсию какую-то заработал, на нее и жил последние годы, и не такая уж маленькая была эта пенсия, вполне хватало выпить, на что бы там ни намекал этот Кепкер. Сам он, видимо, считает, что можно заработать все деньги на свете, а, заработав, взять с собой в гроб, о котором ему уже совсем не вредно иногда подумать, ввиду преклонного возраста.

А Петр Герасимович денег не копил, тратил в первые же дни после пенсии все до копейки, а потом уж существовал на то, что брал у Кепкера в долг. Мог бы, конечно, Нил и подработать, если бы захотел, соседи по лестнице вечно приглашали: то кран починить, то водогрей, то замок открыть, когда ключ в квартире захлопнут. Нил умел чинить краны и открывать замки не лучше нас с вами, однако почему-то считается, что, если человек ходит в старом пиджаке, небритый и, к тому же, в нетрезвом виде, так его сам бог велел приглашать для починки водопровода.

Денег за свою работу Нил никогда не брал. Из принципа. И поэтому никто его не ругал, если из крана после ремонта начинала фонтаном хлестать вода во все стороны, а открытый с помощью топора замок приходилось назавтра менять на новый.

Кепкер Борис Михайлович эти принципы своего соседа по квартире, или, как он выражался — жильца, осуждал и называл Петра Герасимовича босяком, что так же не соответствовало действительности, как и хамские утверждения Нила насчет покойной матери Кепкера, с которой Нил не то что — чего, а никогда не был и не мог быть даже знаком, так как жила она и умерла в местечке Бельничичи Могилевской области. Нил же провел свое детство и раннюю юность в Тверской, ныне Калининской области, а остальные годы прожил в Ленинграде. Встретиться с матерью Кепкера во время войны он также не мог никак: во-первых, не был никогда на Белорусском фронте, а, во-вторых, если бы и был, то не застал бы старуху в местечке, да и самого местечка не застал бы, сожгли его немцы в сорок первом году и жителей всех расстреляли. А Нила призвали в армию в сорок втором.

Где был в это время сам Кепкер — неизвестно. Он-то, понятно, говорит, что служил в танковых войсках лейтенантом, и даже надевает Девятого мая какие-то ленточки и ходит с ними на Марсово Поле якобы на встречу с однополчанами. Пусть себе ходит, не пойман — не вор.

Петр Герасимович, простая душа, всем этим рассказням Кепкера верил, по-купал в День Победы на свои бутылку и, когда под вечер Кепкер возвращался

домой и кричал на всю кухню тонким голосом: «Сержант! Стаканы!», — Нил вытягивался перед ним, точно перед старшим по званию, и стаканы всегда приносил.

В обычные дни Кепкер не пил — берег свое драгоценное здоровье и деньги, которые собирался унести с собой в могилу.

Не станем утверждать, что Кепкер воевал обязательно в Ташкенте или Алма-Ате, у него, будто, и справка о ранении есть, а вот насчет кота Барбариса — всё вранье: и то, что Нил поймал его в чужом дворе с целью сдать в контору, специальную для таких дел, — как пушного зверя, а потом, будто оставил — дешево платили, и то, что звали кота Васькой, и что кормил его Петр Герасимович плохо, и ему, Кепкеру, приходилось, дескать, покупать для кота мяса чуть ли не на рынке — из жалости. Нил кота Барбариса очень любил и уважал. Кот для него до последних дней оставался самым близким и родным другом и последние мысли Петра Герасимовича были об этом коте, о чем вы еще догадаетесь.

Первая встреча Нила с котом Барбарисом произошла зимней ночью, когда Нил проснулся на своей раскладушке от холода. Холодно было потому, что пальто, которым накрывался Петр Герасимович вместо проданного вчера за трешку байкового одеяла, совсем не грело, форточку он закрыл неплотно, а теперь ее распахнуло ветром, и даже снежинки влетали в комнату и не сразу таяли. Петр Герасимович встал с раскладушки и босиком, с закрытыми глазами, наощупь зашлепал к окну. Когда он дотронулся уже до форточки, там, на улице, кто-то вдруг зашипел. Квартира, где жил Петр Герасимович, была на первом этаже, который тщеславный Кепкер называл «бельэтажем». Окна этого «бельэтажа» — совсем невысоко, ниже человеческого роста, поэтому Кепкер настоял, чтобы приколотить к форточкам железную сетку — от воров. Так вот, за этой сеткой озябший Нил увидел на фоне метели вцепившегося в раму серого кота. Увидел и сразу заплакал, потому что вид у кота был озябший, как у самого Нила, а решетка, их разделявшая, показалась тюремной. Оба были в тюрьме — кот по ту сторону окна, а Нил — по эту.

И тогда Нил со всхлипом стал рвать окно на себя, отодрал бумагу, которой оно года два назад было заклеено на зиму, открыл, наконец, обе рамы и впустил кота в комнату вместе с морозом.

Потом они оба лежали на раскладушке под пальто, и сделалось гораздо теплее — кот терся лбом о Нилев живот.

А на утро Нил назвал кота Барбарисом и ни в какую не соглашался на другие имена, тем более на Василия, несмотря на угрозы Кепкера и крики, что держать животных в коммунальной квартире можно только с обоюдного согласия всех съемщиков. Петр Герасимович на это только напомнил Кепкеру, какой он ответственный съемщик и предложил выехать на землю предков, но в тот же день они помирились, и кот остался Барбарисом, Кепкер же при Ниле звал его просто «Кыс-кыс-кыс», а с глазу на глаз — Васькой.

С появлением Барбариса у Нила завелись новые заботы, он даже приделал на свою лампочку бумажный абажур, а когда настало лето, наладился ходить на рыбалку. Он и раньше любил отдыхать у Петропавловки, там, на берегу реки Кронверки, как раз напротив Зоопарка, есть поляна, где гуляют с собаками. Растут на этой поляне старые тополя, а под ними, в тени, на мягкой, как в деревне, траве можно лежать и слушать, как воют на той стороне невидимые звери, кто-то рычит, кто-то даже хрюкает, наверное, бегемот, которого Нил никогда в жизни не видел. Хоть и прожил в Ленинграде чуть не полвека, а в Зоопарке этом почему-то ни разу не был.

Нил приносил с собой на берег в кармане пиджака «маленькую», выпивал ее, не торопясь, на траве, лежал там, сколько хотел, глядя в небо и слушая звуки с того берега, а потом вставал и шел беседовать с владельцами собак.

Владельцы были люди гордые, но Нил уже знал, как с ними разговаривать.

— У меня точно такой был, — начинал он робко, подойдя к собаке. — Рексом звали. И тоже — волкодав, только хвост крючком. Медалист!

— Это — доберман-пинчер, — смягчался хозяин собаки, — не надо гладить, может покусать.

Но собаки никогда не кусали Нила.

Теперь, когда у него появился свой кот, Нил уже не заигрывал с чужими собаками. Выпив «маленькую» и подремав минут сорок, шел он через мостик на набережную, устраивался у паркета, вынимал банку с червями, насаживал и ловко закидывал удочку. Он не старался забросить далеко, где плавали, наверное, большие рыбы. Ерши и мелкие окуни лучше всего ловились у берега, среди шевелящихся зеленых водорослей и ярких конфетных бумажек.

Нил был удачливым рыболовом — у него клевало в любое время дня и в любую погоду, вопреки всем правилам. И перед дождем, и в жаркий полдень, когда, всем известно, никакая рыба не ловится, он ухитрялся натаскать полный полиэтиленовый мешок разной мелочи, садился в автобус и ехал к себе домой, где ждал его голодный Барбарис.

— Шестидесят лет прожил — ума не нажил, — каждый раз говорил Кепкер, завидя Нила с его мешком, — лучше бы делом занялся!

Каким таким делом должен был, по его мнению, заниматься Нил, Кепкер никогда не объяснял. А Нил не спрашивал. Не спрашивал он никогда, и чем занимается сам Кепкер, так что об этом до сих пор ничего неизвестно, а неплохо бы выяснить...

Бывает — вдруг сорвется с дерева до времени пожелтевший листок и, вздрагивая в воздухе, медленно начнет падать. От чего он засох и слетел в июне, от болезни, что ли, какой, — кто его знает, а только смотришь на него и думаешь: вот — лето на дворе, жара, ох как далеко еще до осени, все листья на дереве еще здоровые, зеленые, но не успеешь оглянуться, — пожелтеют, посыпятся друг за дружкой. Ни один листок не уцелеет, все упадут.

Так думал и Нил каждое лето, замечая первый желтый лист, летящий к земле.

А сейчас таких листьев было уже порядочно. Стайками плавали они в лужах, плоские, не успевшие засохнуть и свернуться, а лужи были еще по-летнему светлыми, голубоватое летнее небо отражалось в них.

Нил шел по улице, оставив за спиной нелюбимые Воинову и Каляеву. Был он в этот ранний час очень трезвым и тихим, вечером, как надумал пойти, рюмки не выпил, а сегодня побрился, для чего-то надел зимнюю шапку — другой не нашлось — и вот, отправился.

Непривычно хотелось есть — с утра всегда, наоборот, пить хотелось, а в голое было как-то странно: гулко, точно в пустом, высоком доме.

Редко Нил на улице смотрел по сторонам. Когда трусил в магазин, перебирая в кармане рубли и мусоля мелочь, бывал он деловитым и озабоченным, прикидывал, на что хватит — на большую, на маленькую или на красное, а бывало, только на пиво. Из людей всего и видел он — много ли народу у дверей, да есть ли кто знакомый.

Сегодня Нил глядел во все глаза. Приличные люди, одетые как Кепкер в выходной, шли ему навстречу с большими портфелями, и Нил подумал, что, наверное, это все начальники, чистые такие, гордые, как владельцы собак. А многие, особенно женщины, вели за руки маленьких детей, и тогда Нил вспомнил, что — вот смех! — он-то за всю жизнь ни разу не ходил по улице с ребенком за руку. Подумал и не то что себя пожалел, а как-то удивился: надо же — старик ведь, сколько лет прожил, а смотрите, ни с портфелем походить не пришлось, ни детей заиметь.

Правда, у Кепкера вот тоже — никого нет, но Кепкер — другое дело, кто он такой — человек без роду и племени.

И еще внимательнее стал он глядеть по сторонам, на дома с красивыми балконами, на блестящую заграничную машину, на заспанную цыганку, ни свет ни заря уже продающую цветы.

Хоть и прожил Нил почти всю свою жизнь в городе, а привык почему-то считать себя человеком деревенским, даже часто спорил с Кепкером — что главнее, город или деревня. И всегда говорил, что, конечно, деревня — она кормит.

Кепкер тут же начинал болтать про технику и промышленность, только кто будет слушать его трепотню — не кепкеры землю пашут, не они и на заводах у станков уродуются.

А сегодня утро было особенное, с этими голубыми лужами и листьями в них, сегодня и дома были особенные, нарядные, и почувствовал Нил, что любит этот город и почему-то жалеет его, и всех людей, даже тех, важных, с портфелями. И Кепкера жалеет за то, что не дано ему вот так, хозяином, смотреть на лужи и деревья и радоваться, потому что чужие они ему, горемыке. И еще Нил почувствовал, что, наверное, скоро умрет. Это не было страшно, а было, наоборот, как-то спокойно, будто так и надо. Пора. Только еще жальче сделалось, точно без него одни останутся без присмотра и пропадут все эти улицы и дома с балконами.

Нил все быстрее пошел, пересек трамвайную линию, протопал по тихому переулочку, такому узкому, что хотелось боком идти, а на углу вдруг остановился. Шел от самого дома и не думал, как подойдет, как в дверь войдет да зачем все это, шел себе — и только. А тут застеснялся и ни шагу. Постоял, постоял, посмотрел через улицу на зеленые купола, на кресты золотые, стащил с головы шапку и волосы пригладил пятерней. Хотел было перекреститься, даже руку ко лбу поднес, да опять чего-то застеснялся и боком-боком назад в переулок, а вдруг там, сзади, где-нибудь в подворотне, стоит и ехидно ухмыляется Кепкер?

Если вы подумаете, что после этого прекрасного утра Нил бросил пить и занялся раздумьями, то сильно ошибетесь. Пил он по-прежнему, если не больше, и с Кепкером по-прежнему ругался, но только как пожалел тогда дома и улицы, так же, еще даже сильнее, жалел теперь своего кота Барбариса, все думал, что станет со зверем, когда его, Нила, заруют в землю. Пытался он заговорить на эту тему с Кепкером, но тот ничего умнее не придумал, как замахать руками и закричать:

— Болтает! Сам не знает, что болтает! Он, полюбуйте на него, собрался умирать! Меньше надо пить, вот что я вам скажу!

Ничего не понял Кепкер. И Нилу пришлось плюнуть на пол и помянуть опять недобрым словом Кепкеровскую старуху-мать, отдавшую концы в местечке Бельниччи.

Конечно же, эта история сентиментальная. Но читатель вовсе не обязан распускать нюни — ох, дескать, какая жалость: доживают свой век в каком-то паршивом домишке, наверное, без удобств, два одиноких, заброшенных старика. Мол, бедные, несчастные, добрые старики!

Нечего их жалеть, ничего в них нет хорошего. Что же до паршивого, якобы, домишки, то, если бы квартира, в которой проживали наши герои, признана была непригодной для жилья, их давно бы поставили на очередь, а раз не поставили, значит, жилое им не так уж и плохо.

А главное, посудите сами: один — алкоголик, подонок, валяющийся на голой раскладушке в обнимку с грязным котом, другой — неизвестно кто, может быть даже подпольный валютчик, с отвратительным акцентом и вечной перхотью по плечам. Нашли кого жалеть!

Если же вы вздумаете умилиться их дружбой — ох, хоть и повздорят старики иногда по пустыкам, а живут все-таки почти душа в душу рядом уже двадцать лет — вот, тогда вы опять попадете впросак.

Какое там «душа в душу»! Пожалуйста, вам пример: уже осенью, в довольно-таки скверную погоду, возвращаясь вечером с работы, Кепкер обнаружил Нила спящим около парадной — и, что вы думаете? Поднял? Отвел домой? Или, хотя бы, попытался разбудить? Не знаете вы Кепкера! Он спокойненько вошел в квартиру, разогрел себе обед, а пообедав, сел к телевизору — смотреть «Семнадцать мгно-

вений весны». И только тут он подумал, что надо бы вынести мусор, отодрал себя от стула, взял в кухне помойное ведро, почти полное, и вышел на улицу.

Нила он застал на том же месте — у крыльца. Тот уже не спал, а сидел, прильнув к стене, и внимательно всматривался в вечернее небо, робко выглядывающее из-за крыши высокого дома напротив.

Кепкер, поджав губы, прошел мимо, даже не взглянув на Нила, свернул под арку, во двор, погромел там ведром и той же неторопливой походкой вернулся обратно.

— Слышь, — окликнул его Нил с земли, — я сон сейчас видел.

Кепкер не сказал ни слова, еще больше поджал губы, а уголки рта опустил вниз. Но все-таки он остановился, стал иронически смотреть вниз на Нила и даже приподнял одну бровь.

Тогда, держась за стенку, Нил поднялся и, оглянувшись по сторонам, сказал Кепкеру на ухо, что только что видел во сне самого Троцкого.

— Как живой, — возбужденно шептал Нил, дыша водкой, — речь говорит, весь трясется, как зараза, а тут... — Нил ткнул пальцем прямо в губы оторопевшему Кепкеру, — тут — слюна!

Кончилось «бабье лето», кругом почернело, деревья стояли голые, по ночам за окном Ниловой комнаты стучал и стучал настырный дождь, не было покоя ему ни на минуту, будто и его тоже мучила бессонница, и он не мог закрыть глаза до самого рассвета, когда окно становилось сперва серым, а потом белым, и делалось видно, какое оно грязное, все в потеках.

Нил не пытался больше разговаривать с соседом о смерти, Кепкер ничего не понимал и боялся, и правильно боялся — их нации предстояло после смерти гореть на вечном огне.

Утром, лежа с котом на раскладушке, Нил усмехался, слыша в коридоре мелкие шаги Кепкера, шум воды и позвякивание чайника на кухне. Жадному Кепкеру не лень было вставать ни свет ни заря и тащиться под дождем через весь город — зарабатывать деньги, которые он и тратить-то как следует не умел. И только однажды Нил вдруг подумал: а что если не за деньгами бегают на работу Кепкер, а — от смерти? Вот так — бегают, бегают мимо нее, как бы при деле, авось — и обманет. «Зачем, — скажет смерть, — такого брать, он занят. Другое дело — Нил, у него для всего время найдется, а уж для смерти-то и подавно». И опять ни капельки Нилу не стало страшно — чего уж, человек он рабочий, простой, на фронтах воевал, не может быть, чтобы после смерти его как-нибудь обошли и обидели. Что именно там будет, он не думал, просто не боялся — и все. И даже с облегчением размышлял, что пальто драное, которым они с Барбарисом накрывались, и в котором, останься Нил в живых, предстояло бы ходить еще зиму, что пальто это зимой ему уже не понадобится.

Вот только кот...

Как-то в конце октября дождь взял отгул. Целый день светило солнце, небо было, хоть и холодным, а синим, с утра подморозило, и под ногами похрустывали лужи. Нил вышел из дома, держа на груди, под пиджаком, кота Барбариса, кот спал. Он дрых, пока Нил поднимался с раскладушки, не просыпался и теперь, посапывая даже под пиджаком, тяжелый и горячий.

— Дрыхни, зараза, — сказал коту Нил, чтобы не дать себе расчувствоваться.

Эту столовую он приглядел и наметил давно. Окна ее были низко, форточки никогда не закрывались, и из нее на улицу шел вкусный пар. Было в столовой всегда чисто, на столиках — цветы в глиняных вазах, а у кассы сидела на табуретке толстенная бабища в белом колпаке. Лицо бабищи казалось грустным и не злым, и Нил, глядя на нее, поверил, что такая, наверное, никого не сможет обидеть.

Сейчас, дойдя до столовой и остановившись перед форточкой, он заглянул внутрь и увидел: бабища громоздилась на своем месте и зевала. Тогда Нил выта-

шил из-за пазухи спящего кота, встал на цыпочки и просунул Барбариса в форточку. Очутившись за стеклом на подоконнике, кот ничуть не удивился и не испугался, начал потягиваться, Нил же немедленно повернулся к окну спиной и бегом выскочил обратно. Напился он в тот день так, что не появился дома до утра, приходил в себя в вытрезвителе. Вернувшись домой в дурном настроении, встретил он на пороге квартиры Кепкера.

— Ходит! — взвизгнул Кепкер. — Хазер пьяный! По милициям его ищи!

Кто такой этот «хазер», Нил, конечно, не знал, наверное, сволочь какая-нибудь, но ругаться ему не хотелось, просто сил не было, чувствовал себя слабым и разбитым, будто не в вытрезвителе ночь провел, а на каменном тротуаре. Так что пожелал Нил Кепкеру валить к себе домой, на землю бедованную, где его ждут — не дождутся такие же, как и он, умники, а не вязаться тут к рабочему человеку, хозяину своей страны.

Все это Нил сказал Кепкеру как-то вяло, без удовольствия, да и Кепкер ничего не стал орать насчет бедованной земли, ему было некогда: торопился на работу — обманывать свою смерть.

А за Нилом смерть явилась ночью, перед самыми Октябрьскими праздниками. С вечера хлопали на дожде мокрыми полотнищами темные от воды флаги, строго смотрели со стен огромного дома на Литейном большие начальники. Кепкер, ворча, мыл на кухне газовую плиту, а Нил и выпил-то всего-ничего — бутылку бормютухи, — пол-литру назавтра берег, не будут ведь продавать, гады. Выпил и сразу заснул, а утром его уже не было.

Похороны устраивал Кепкер. С листом бумаги ходил по квартирам, всех записывал и везде повторял одну и ту же фразу:

— Прошу посылить принять участие в погребении товарища Нилова. Кто чем может.

Кто давал двадцать, кто — тридцать копеек, а кто даже рубль. Денег набралось, прямо скажем, маловато, но то ли жилконтора помогла, то ли Кепкер свои доложил, а только похороны получились совсем, как у людей. Даже венок был с лентой, от старушек из домового комитета, тех самых, что как раз год назад ходили в милицию с заявлением, чтобы выселить Нила, в качестве алкоголика, на сто первый километр. На ленте золотыми буквами было написано:

«Петру Герасимовичу Нилову от группы товарищей».

Так вот и стал с этого дня Нил Петром Герасимовичем Ниловым 1906—1973 и останется им теперь надолго, до того самого дня, когда сроет бульдозер на кладбище его могилу как непосещаемую. Но это случится еще не скоро, после смерти Кепкера, а тот живучий.

А кем они оба будут потом, когда исчезнет и холмик с надписью «Борух Мордухович Кепкер»?.. Как их будут называть, и нужны ли там вообще имена? Как встретятся и узнают ли они друг друга, когда тела обоих станут уже землей — одной землей и для Нила, и для Кепкера, общей их «бедованной землей»?

Вот какие странные вопросы приходят в голову иногда, но ответа на них искать не нужно. Пусть себе падают нам под ноги среди ясного лета неизвестно от какой горести засохшие листья, вовсе не обязательно видеть в этом нормальном явлении природы какие-то дурные, мистические знаки. Не нужно также попусту верить слухам, слухи распускают у нас не со зла, а от нечего делать, от скуки, чтобы было что обсудить, сидя вечером у ворот. Особенно нельзя слушать старух, будь они даже членами домового комитета. У старух — жидкие мозги и слепые глаза, им всегда трезвый человек с перепугу видится пьяным. Так что, все разговоры, что, мол, Кепкер стал выпивать, чепуха и выдумки. Во-первых, известно, что о н и не пьют, а потом — как же может он выпивать, когда так следит за своим здоровьем и трясется, что попросят с работы на пенсию?

Поминки, действительно были. И девять дней, и сорок. Все как полагается, тут Кепкер молодец, все организовал, не посмотрел, что у них у самих этого не при-

нято. А на поминках только дурак не пьет или скотина, которая не уважает покойника. Выпил с жильцами и Борис Михайлович, выпил и вел себя вполне прилично — не пел, не плясал и не дрался. По поводу того, что он, будто бы, плакал, можно смело утверждать, что это тоже вранье. Чего ему плакать, скажите пожалуйста? Жалеть пьяницу, который за двадцать лет совместной жизни в коммунальной квартире ни разу не вымыл места общего пользования? Алкоголика, вечно выклянчивающего в долг? Нет, деньги Нил всегда возвращал аккуратно, в срок, тут ничего не скажешь, но разве это повод, чтобы плакать на его поминках?

Самое-то смешное, что кот Барбарис зимой вернулся. Шел как-то Кепкер из булочной, и на лестничной площадке споткнулся о мягкое. Кот заорал, Кепкер выругался, а потом пригляделся в темноте и узнал Нилова любимца. Обрадовался Кепкер не слишком, но в квартиру кота впустил, и даже налил ему молока, правда, вчерашнего.

Хотелось бы тут написать, что Кепкер, ставший после смерти Нила чувствительным и добрым стариком, с радостью оставил у себя осиротевшего кота, как память о покойном соседе и друге, но, увы, — это было бы неправдой. Кот, действительно, живет пока у Кепкера, живет уже третий год, с улицы видно, как лежит он, толстый, точно подушка, на подоконнике около горшка с кривым кактусом и дремлет. Но каждый раз, когда Кепкер несет в сетке рыбу, и старухи, вечно торчащие на скамейке, ехидно спрашивают его: «Котику?», — Кепкер наставительно им отвечает:

— Я животных не люблю. Обижать их и могить голодом не буду, а любить — тоже не за что. Животное — это животное, хотя бы и Багбагис. А человек — это человек.

Зануда он все-таки, этот Кепкер!

Еще говорят, что в новой пятилетке дом пойдет на снос. Жильцов всех выселят в новые районы, предоставят, кому положено, отдельные квартиры, а дом сломают до основания. А затем выстроят на его месте новое, просторное здание из стекла и бетона, и придут в это здание новые хозяева, серьезные, строгие люди с портфелями, гораздо более подходящие, чтобы жить и работать в серьезном районе около улиц Воинова и Каляева.

Землю, где растут сейчас возле осевшей стены дома лопухи и одуванчики и другая сорная трава, всю перепашут, перелопатят и посадят там луковицы тюльпанов.

А может, и земли никакой не останется, всю ее загородит бетонное здание, до самого тротуара.

Впрочем, чего гадать и слушать бабьи пересуды! Как будет — так и будет.

1976 г.



Рисунки
Евгения
Свердлова

АВТОРСКОЕ ПРАВО

ГОНОРАР ЗА ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ

19 декабря 1988 года Совет Министров РСФСР принял постановление № 531 «О ставках авторского вознаграждения за публичное исполнение произведений литературы и искусства». Это постановление с учетом новых ставок авторского вознаграждения, введенных постановлением Совета Министров СССР от 12 июля 1988 года № 825, упорядочило и повысило соответствующий гонорар на территории РСФСР. Аналогичные постановления приняты и в других союзных республиках.

Пересмотру подверглись как ставки, начисляемые театральными зрелищными предприятиями за исполнение произведений, так и ставки гонорара, выплачиваемого организациями авторам за выполнение заказов на создание этих произведений. Например, за создание многоактной пьесы на русском языке вознаграждение теперь будет выплачиваться в следующих размерах: в прозе — от 1000 до 4000 рублей, в стихах — от 2000 до 5000 рублей, а за ее публичное исполнение начисляется вознаграждение соответственно в размере 6 или 8 процентов от сбора. Вместе с тем за пьесы, созданные по

государственным заказам, авторское вознаграждение выплачивается по прежним ставкам.

В среднем ставки авторского вознаграждения за публичное исполнение драматических произведений, инсценировок повышены на 20 процентов.

В ряде случаев введены ставки авторского вознаграждения за создание и исполнение отдельных видов произведений, по которым ранее гонорар не был установлен. Так, пунктами 44 и 45 приложения № 2 к постановлению № 531 введены ставки авторского вознаграждения за создание хореографии многоактного балета в размере от 2500 до 3500 рублей (одноактного — от 25 до 40 процентов ставки за многоактное произведение, в зависимости от значимости произведения) и хореографии одного балетного номера в размере 100—200 рублей. При исполнении хореографических произведений хореографу будет начисляться гонорар: за балет — в размере 3 процента за многоактное произведение и 1,5 процента — за одноактное; за оперетту, музыкальную комедию, мюзикл — в размере 1 процента за многоактное произведение и 0,5 процента за одноактное произведение.

Впервые предусмотрены ставки авторского вознаграждения за создание музыки к цирковому номеру (циклическое произведение) в размере от 300 до 700 рублей, музыки к цирковому аттракциону, пантомиме, сюжетному цирковому спектаклю, балету на льду — от 800 до 1800 рублей.

К новшествам следует отнести и то, что отменено ограничение в выплате авторского вознаграждения автору промежуточного перевода пьесы. Теперь промежуточному переводчику будет выплачиваться вознаграждение в размере 1 процента от сбора за многоактные и 0,5 процента за одноактные произведения независимо от гонорара, начисляемого автору пьесы и переводчику.

Отменены также предельные нормы выплаты авторского вознаграждения за публичное исполнение драматических и музыкально-драматических произведений.

Отменены ставки авторского вознаграждения за создание музыкальных произведений для детей и юношества, музыкально-педагогических произведений для детских музыкальных школ. При выполнении заказов на создание этих сочинений применяются ставки авторского вознаграждения, установленные за соответствующий жанр сочинения.

Новые ставки авторского вознаграждения 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. По ранее выплаченным суммам (до 1 января 1989 г.) перерасчет авторского вознаграждения с авторами не производится.

Наталья Лохова,
начальник юридического отдела
Северо-Западного отделения ВААП 111

«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»

Впервые за последние полвека все области искусства, все виды художественной деятельности, явления, проблемы общественно-политической и культурной жизни —

В ОДНОМ ЖУРНАЛЕ!

Для интеллигенции, для всех, кто хочет расширить и углубить знания в области театра, кино, истории, философии, литературы, дизайна, музыки, архитектуры, изобразительных искусств — журнал

«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»!

Интервью с актерами, режиссерами, рецензии, стихи, пьесы, рассказы, статьи, беседы, консультации по вопросам авторского права, полемика о контркультуре, материалы о русском зарубежье, сатира, юмор, детектив, фантастика — в новом ежемесячном издании.

Книга НИКОЛАЯ БЕРДЯЕВА
«ХРИСТИАНСТВО
И КЛАССОВАЯ БОРЬБА»;

Книга МИХАИЛА МАТЮШИНА
О КУБОФУТУРИЗМЕ;

Пьеса ИОСИФА БРОДСКОГО
«МРАМОР»;

Письма МАРКА ШАГАЛА;

Повесть БОРИСА ВАХТИНА
«ДУБЛЕНКА»;

Дневники ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА и
Письма МИХАИЛА ЗОЩЕНКО;

Книга НИКОЛАЯ РЕРИХА
«ОБЩИНА» из цикла трудов
«ЖИВАЯ ЭТИКА»;

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ ДНЕВНИКОВ И ПИСЕМ МАРИИ
БАШКИРЦЕВОЙ; НЕИЗВЕСТНЫЕ И МАЛОИЗВЕСТНЫЕ
СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В ПЕТЕРБУРГЕ —
ПЕТРОГРАДЕ — ЛЕНИНГРАДЕ НИКОЛАЯ АКИМОВА,
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА, ДАНИИЛА ХАРМСА,
АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО, ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА,
ОЛЬГИ БЕРГГОЛЬЦ —

эти и многие другие публикации
только в журнале «ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»
1990 года!

Высококачественная цветная печать, репродуцирование художественных ценностей из государственных собраний и семейных коллекций, представление наиболее ярких работ в жанре графики, станковой живописи, традиционных и авангардных форм искусства — это тоже журнал

«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»!

Став подписчиком журнала, вы будете его помощником и участником многомерного, многообразного процесса художественной жизни страны!

ПОДПИСКА ОТКРЫТА
во всех отделениях связи СССР.

Стоимость годового комплекта — 14 рублей 40 копеек.

ЗАПОМНИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, НАШ ИНДЕКС: 73190

На третьей странице обложки: В Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Фото А. Кошкарова.

На четвертой странице обложки: Ленинградский этюд. Пантелеймоновская церковь. Фото Б. Манушина.



Цена 1 р. 20 к.

Индекс 73 190

