

ИСКУССТВО

ISSN 0235-6775

ЛЕНИНГРАДА

ЗАВОДЫ
ТРУДЯЩИМЯ

589





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

СОДЕРЖАНИЕ

- | | | |
|-----------------------|------------|---|
| | 3 | МИГ И ВЕК
История. Действующие лица |
| Н. Пунин | 8 | «Искусство и революция».
Глава из книги |
| | 23 | РЕКВИЕМ |
| Б. Слуцкий | 24 | «В черной копоти времени, веры...» Стихи |
| Г. Товстоногов | 27 | «Зеркало сцены».
Фрагменты книги |
| Е. Голлербах | 31 | Преодоление Гутенберга |
| | 42 | Премьера
Газета в журнале |
| С. Мальцев | 50 | Извлечем ли уроки? — Непременно |
| Е. Нестерова | 57 | Экспрессия гуманизма |
| | 64 | Семейный портрет без интерьера |
| | 67 | НЕВСКИЙ АРХИВ
Беседы с А. А. Ахматовой |
| И. Юсфин | 77 | Среда для человека или человек для среды? |
| Н. Маркарян | 86 | Вариации без фрака и цилиндра |
| Н. Бердяев | 92 | ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
Христианство и классовая борьба
Продолжение |
| И. Шмелев | 98 | История одной стройки |
| В. Бугаев | 109 | Картун — это образ мышления |
| Н. Новикова | 111 | АВТОРСКОЕ ПРАВО
Об экспортных соглашениях |

На первой странице обложки: Натан Альтман. Эскиз панно «Заводы трудящихся». 1918
На второй странице обложки: Неизвестный художник. Эскиз праздничного панно. 1918
На четвертой странице обложки: Натан Альтман. Эскиз панно «Земля трудящихся». 1918

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

Р. С. АГАМИРЗЯН
Ю. Л. АЛЯНСКИЙ
В. К. АРРО
А. В. ГРИГОРЬЕВ
В. В. ИВАНОВА
Е. Ф. КОВТУН
А. Ф. МАЛЬКОВ
Р. С. МИЛОНОВ
А. С. ПЛАХОВ
(ответственный секретарь)
В. Ф. ПОЗНИН
В. Н. ПОЛУШКО
(зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция:

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

Художественный редактор С. О. Г р у д и н и н. Технический редактор Т. Д. Р а т к е в и ч.
Корректор С. А. Я к о в л е в а. Зав. редакцией Т. Ю. О к у н е в а. Сдано в набор 26.06.89.
Подписано в печать 20.09.89. М-19728. Формат бумаги 70 × 100¹/₁₆. Бумага писчая № 1.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,1. Тираж 10 000 экз.
Заказ № 178. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2409. 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 вклейки отпечатаны с диапозитивов, изготовленных на Ленинградской
ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Адрес редакции: 191194, Ленинград. Телефон: 273-01-32.

ИСТОРИЯ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА



Марсово поле. Николай II объезжает войска

1917 год вошел в историю, навсегда нарушив уклад жизни Российской империи, неотвратимо летевшей с начала XX столетия к катастрофе. Тональность нового времени, его характерную черту составляло нескрываемое и нестерпимое всеобщее озлобление и отчуждение людей, выплеснувшееся в многочисленных манифестациях, митингах, открытых вооруженных стычках и столкновениях, во все возрастающем противостоянии социальных сил. «За упокой» звучало чаще, чем «за здравие», и светлые церковные праздники, военные парады и обычные торжества сменились хлебными очередями и ожесточенной бранью в адрес правительства и императрицы.

Фотография, запечатлевшая Николая II на традиционном майском параде столичного гарнизона по случаю окончания зимнего военного сезона, — лишь напоминание о тех относительно спокойных и безмятежных для России временах. Четверть века прожила держава без потрясений и войн. Всего через три недели предстояли ей пышные торжества двухсотлетия основания Петербурга, которые вылились в долгий праздник для его жителей и гостей. И нелегко было догадаться, что

Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозят Артуром и Цусимой,
Грозят Девятым января.

Тем более не видны были еще сполохи грядущей мировой войны, которая неотвратимо приближалась к 1917 году.

События, происшедшие тогда, не раз больно отозвались и отзываются до сих пор в жизни народа. Водоворот захватил в своем потоке и лидеров крупнейших политических партий, и порой недоумевавших по поводу происходящего в столице солдат гарнизона, напуганных обывателей, отчаянных анархистов и решительных рабочих. Именно через Петроград 1917 года так или иначе пролегли судьбы многих прославившихся в разное время деятелей нашей истории.

Нет возможности осветить, хотя бы в общих чертах, все стороны жизни революционного Петрограда этого времени, так же как невозможно на нескольких снимках показать лица всех ее участников. Но взглянем в эти документы, запечатлевшие события и отдельные эпизоды более чем семидесятилетней давности.



Первомайская демонстрация на Дворцовой площади. 1917

Манифестация на Невском проспекте в поддержку Учредительного собрания. 1917





Члены Временного комитета Государственной думы (слева направо): В. П. Львов, В. А. Ржевский, С. В. Шидловский, М. В. Родзянко, В. В. Шульгин, И. И. Дмитриуков, Б. А. Энгельгардт, А. Ф. Керенский, М. А. Караулов. Март 1917

Разоружение войсками, верными Временному правительству, первого пулеметного полка, участвовавшего в событиях 3 июля 1917 г. в Петрограде. 8 июля 1917





**Упаковка багажа царской семьи. Царское Село.
1917**

**Манифестация на Марсовом поле. Декабрь
1917**





Коллаж «Красная Москва»



НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПУНИН — выдающийся русский искусствовед — стал широко известен читателям еще в 1910-е годы как один из сотрудников журналов «Аполлон» и «Северные записки», автор многих статей по вопросам древнерусской иконописи, классического и нового русского искусства.

В первые советские годы он активно включился в строительство художественной жизни Петрограда. Будучи руководителем Отдела ИЗО Наркомпроса, он в течение трех-четырех лет с группой прогрессивных деятелей занимался всеми вопросами художественной жизни города: выставочной и издательской деятельностью, художественным образованием и промышленностью, музейным строительством и охраной памятников, материальной помощью художникам, а кроме того успел написать множество статей и несколько книг.

С начала 1920-х годов, по мере того как влияние и власть переходили к мастерам идеологических ярлыков, Н. Пунин постепенно отходил от организационной деятельности и сосредоточивался все больше на педагогической и музейной работе, продолжая время от времени публиковать критические статьи по вопросам современного искусства. Однако к тридцатым годам исчезают и эти скудные возможности публикаций. Не случайно последней большой печатной работой, в которой Н. Пунин принял участие, а точнее, которую он возглавил как редактор и основной автор, стала не боевая проблемная статья, а учебник по истории западноевропейского искусства V—XX веков.

В 1949 году Н. Пунин был репрессирован, провел год в тюрьмах Ленинграда и Москвы и был приговорен Особым совещанием к десяти годам лагерей. 21 августа 1953 года он умер в приполярном лагере в Абези и похоронен на

лагерном кладбище. В 1957 году по ходатайству родных Н. Пунин реабилитирован, однако запрет на публикацию его работ сохранялся еще очень долгое время. Когда в 1976 году московское издательство «Советский художник» выпустило единственный пока сборник работ Н. Пунина, на страницах «Правды» раздался гневный окрик «начальства от искусствоведения». А. К. Лебедев повторил те обвинения против Н. Пунина, которые ему приходилось уже высказывать в 1946—1948 годах. Эффектом этого выступления стала новая задержка публикации научного наследия Н. Пунина почти на десять лет.

Несмотря на очевидную бедность публикаций о Н. Пунине и его собственных работ, интерес к его имени и критическому наследию растет, что продемонстрировали научные конференции, проведенные в Ленинграде и Москве в 1988 году в связи со столетним юбилеем ученого. Ссылки на работы и цитирование Н. Пунина становятся почти неизбежными при обращении к некоторым искусствоведческим темам и проблемам.

В 1930—1932 годах Н. Пунин работал над книгой воспоминаний «Искусство и революция», заказанной ему московским «Изогизом». В одном из вариантов предисловия к этой книге он говорил о намерении охватить в своих мемуарах период 1916—1925 годов, однако ему не удалось завершить даже первой части, где должны были описываться события до осени 1917 года. «Изогиз» очень скоро отказался от намерения публикации книги, а Н. Пунин, загруженный лекциями и музейными делами, потерял непосредственный практический стимул к продолжению работы.

Относительно законченная часть мемуаров содержит двенадцать глав, одна из которых предлагается читателям журнала.

Ирина Пунина,
кандидат искусствоведения

«ТУ ЗИМУ ВСЕ ПОМНЯТ»

(Глава VI)

Ту зиму все помнят. Зима была холодная; снег не убирали, и он лежал, сбитый валами, по всем улицам города; это называлось тогда «американские горы». Автомобили и извозчики ныряли по этим горам; трамваи скребли снег подножками. С панели из-за сугробов иногда не было видно домов противоположной стороны; зеленело только небо; с панели можно было не узнать улицы.

Город жил ото дня ко дню; во всем чувствовалось одно: кончается. Впереди не было годов, может быть, не было месяцев; иногда даже дни казались надломленными. С перебоями работал транспорт, не хватало грузовиков; чтобы экономить километры, грузовикам и ломовым было разрешено ездить по Невскому, по Морской, по Миллионной, по всем запретным для грузового транспорта улицам. Ночью, не умолкая, тревожно свистели паровозы, передавая товарные поезда с ветки на ветку.

С фронта приходило все то же самое: «поиски разведчиков» и «без перемен»; фронт зарылся снегами, оделся овчиной и застыл на страшных летних поражениях. Мира неоткуда было ждать, и его не ждали; ждали чего-то другого, но чего именно, никто не мог сказать; какого-то особенного, не поддававшегося определению, выхода из войны. Слово «воевать» потеряло смысл, больше не понимали, что это могло значить: «воевать». Время не шло вперед, стопорило и останавливалось; не шли месяцы: ноябрь, декабрь, январь,— их натягивали через силу; еще можно было сказать: «завтра», труднее было сказать: «на следующей неделе», но сказать: «в феврале» было уже нельзя.

Жизнь стояла, и только одно колесо кружилось, как обезумевшее; дергалось, подпрыгивало на сточенной оси, разматывая ленту; от ленты отрывались куски и летели в сторону. Как обезумевшее, кружилось колесо абсолютизма на сточенной оси «дома Романовых».

17 декабря вечером я был на концерте в Мариинском театре; в этот день я не выходил из дому и поэтому ничего еще не знал. Театр показался мне странным; сверху было видно, как в партере толпа то густела, сбиваясь стадом в кучу, то растекалась, проваливаясь в ряды; сквозь обычный театральный гул слышался шепот; шепот шел снизу; сначала стелился шелестом, как будто без надобности шаркали там ногами по коврам, потом, прорвавшись сквозь обычный театральный гул, пошел верхом кругами по ложам, по галереям, пока весь театр не наполнился уже явственным шепотом тысячи губ. Я услышал: «Распутин убит». Толпа внизу собиралась в складки и стягивалась к сцене; когда вышел Зилоти, никто не сидел. Кто-то крикнул: «Гимн!», кто-то в разных концах зала повторил: «Гимн!». Всё сорвалось с мест, тянулось вперед и уже кричало в неистовстве: «Гимн, гимн!». Зилоти качнулся несколько раз и, подняв оркестр, сыграл, как полагалось, трижды. Затем театр успокоился, и больше ничего не было — концерт начался.

17 декабря в Мариинском театре состоялась верноподданническая демонстрация по случаю чудесного избавления царя от Григория Распутина.

Вскоре после этого одно за другим пошли разные дела. Что ни день, высказывали марионетками министры, дергались, ездили ко двору и не возвращались министрами; проваливались, как убитые «петрушки»; все время кого-то сменяли, удаляли в отпуск, кто-то кого-то замещал по должности; падали Горемыкины, поднимались Голицыны, колесом вертясь, пробежал Штюрмер, где-то рассыпался Протопопов; по углам шептались послы; с послами шепталась думская оппозиция; весь город шептался и жил слухами о готовящемся дворцовом пере-

вороте. Бродило в казармах — об этом послы сообщали думской оппозиции; запасные полки были ненадежны; солдаты без толку толкались на панелях; новобранцев и ратников обучали на площадях и улицах; цепью ложились они в снег, перебегали и кололи штыками мешки, набитые соломой.

Та зима была солнечной; так и стоит она в памяти, набитая ослепительным снегом, голубая в тенях, сверкающая штыками новобранцев.

Город метался днем, по ночам не спал. Весь день носились по улицам наемные автомобили, развозя во все концы разбогатевших на военных заказах поставщиков, подрядчиков и спекулянтов; по дороге они заезжали в большие кафе: «Ампир», «Рейтерн», к «Андрееву», узнавали цены, тут же их повышали или сбивали в зависимости от вновь полученных подрядов и ехали дальше, к военному или морскому министерству, к бирже, к банкам, озабоченные, еще не успевшие смыть суетливой робости своего недавнего прошлого и одеться в наглое спокойствие испытанных, тертых и матерых биржевых дельцов. Иногда они заезжали по дороге между биржей и банком, между банком и своими складами к антиквару или на открывшуюся выставку картин, покупали там по своему вкусу сервиз, шкаф или пейзаж для своих еще тесных квартир, загромождавшихся теперь «роскошью», для своих старых, теперь уже ежедневно берущих ванну, любовниц. «Художественная хроника» того времени отмечала характерные факты: «Но, несмотря на слабую посещаемость выставок, картины распродаются, «как никогда», причем очень характерна хаотичность, неразборчивость в покупках... Явился совсем новый контингент покупателей — «разбогатевшие на войне». Трудно сказать, надо ли радоваться этому явлению, или наоборот. До войны у каждого художественного общества был свой контингент покупателей. Сейчас богач новейшей формации готов покупать безразлично и у «петроградцев», и у «мирискусников». Сумбурность, обусловленная, конечно, полной невежествен-



10 Солдаты-волинцы на Литейном проспекте. Февраль 1917. Из фондов ЛГАКФ. Публикуется впервые

ностью. Тем не менее любопытно, что среди «богачей», в большинстве серых и не просвещенных по части искусства обывателей, появился спрос именно на «картину с выставки»¹. Писавший хронику был, конечно, пристрастен; «богачи» покупали, главным образом, «петроградцев», т. е. Дубовского, Вл. Маковского, Крачковского, Богданова-Вельского, Бодаревского, Соломку, покупали, словом, «картинки», до конца пошлые, вполне бездарные, которые они сами же характеризовали словами: «Какая прелесть», «Как живая» (может быть, чаще всего это относилось к «пие»), «Я люблю воду, marine» и т. д. Это именно и должны были покупать «разбогатевшие на войне», потому что ничего другого не может покупать человек, заезжающий в искусство, как в кафе.

Всю зиму кишел город этими «новыми людьми» — по ночам не спал.

С фронта, так как было там «без перемен», приезжали во множестве прапорщики; к ночи, вытесняя обывателей, наполняли они театры, кино, кафе, рестораны; кутили, расшвыривая накопленные сиденьем в окопах и боями деньги и, расшвыряв, уезжали умирать в новых галифе и в узких сапогах, которые с трудом потом стаскивали с них, убитых, немецкие солдаты. Что же было им еще делать в течение двух или трех, оставленных смертью, недель. Это были тоже «новые люди»; тоже вбитые жизнью в непривычный им быт; с той только разницей, что у них в перспективе не было квартир и любовниц, а было одно: это одно сами они называли — «сыграть в ящик».

Прапорщики не покупали картин и, вероятно, не заходили на выставки. Выставок, между тем, было в «тот сезон» необычно много. «У нас,— отмечал «Аполлон»,— по-видимому, начинается перепроизводство выставок и художников»². По выставкам растекалось тогда эпигонствующее и любительское искусство, выпавшее вдруг из «Мира искусства», как сюрпризы из зонтика.

Была зима, был засыпанный снегами фронт, стянувший горло страны от Балтики до Черного моря; за фронтами, леденя, останавливалась жизнь старой России; она еще медлила, еще надеясь как будто. Потом уже не надеялась ни на что и безучастно, казалось тогда, холодно и покорно ждала конца.

Наши встречи в квартире № 5 становились всё реже³. Собираясь, мы уже мало говорили об искусстве, говорили о чем-то другом; о чем именно, не могу теперь вспомнить; вероятно, о том же, о чем говорили все. Это не была «политика» — мы были плохо вооружены для «политических тем» и вместе с тем понимали, потому что были воспитаны профессионально, что обывательские разговоры о политике, так же как об искусстве, бесплодны и пусты. Вероятно, мы говорили о быте: о казармах, в которых жили почти все, о ружейных приемах, о нестроевых ротах. Шкловский говорил, вероятно, об изнашиваемости машин — он любил автомобили.

Только раз, помнится мне, вышел у меня недолгий, но нужный мне разговор о «социализме» с Татлиным. Мы сговорились быстро, я его слушал внимательно. Мерил он большими масштабами, был беспощаден к прошлому, не боялся жертв и смотрел вперед с таким спокойным величием, что, когда, окончив разговор, встал я и пошел, мне казалось, иду я не своим шагом, а мне незнакомой, тяжелой походкой и не вообще иду в пространстве, как ходим мы всегда, оставаясь почти на месте, а вперед, иду во времени, иду из того часа в будущее, и казалось, будущее находит на меня бесшумно покоем.

Мы говорили тогда об индустриальном кубизме (конструктивизме) и о месте искусства в социалистическом обществе.

В рост поставил передо мной Татлин проблему конструктивизма, как он понимал ее в то время. Говорил о живописи только как о методе художественного творчества, как об одном из многих методов; связывал этот метод с определенной исторической эрой: с Ренессансом; к Ренессансу относил картину как самую выраженную форму живописного искусства. Предсказывал и торопил конец живописи-картины; говорил об ограниченности возможных в ней качеств, 11

о качественной ее бедности. Снимал со счета самый принцип пассивного созерцания, отрицал его непреложность в будущем в социалистическом обществе. Говорил об органичности нового человека, человека будущего и о том, что для него искусство будет вещью и действием, а не наслаждением в созерцании. Татлин вел этот разговор большими охватами, обобщая,— как бы строил. Все, что он говорил, казалось простым, неизбежным и, главное, естественным; можно было думать, что не сегодня-завтра человечество начнет жить сызнова, скинет прошлое и, играючи, войдет в новый мир. Разговор этот запомнился мне еще оттого, что, обычно, Татлин не любил далеких проекций, был конкретен, жил и думал в материале. Не случайно в двадцать третьем году, когда ничего другого не оставалось, он сложил из кирпичей экономическую печку; печкой возвращал он нас к действительности; к живописи не возвращался никогда ⁴.

Разговор с Татлиным был, пожалуй, единственным в тот год разговором на «политические темы» между теми, которые бывали в мастерской Бруни, но и он происходил не в квартире № 5, а в столовой Гвардейского экономического общества («Экономке», как мы ее тогда называли) ⁵.

Мне иногда кажется, что, собираясь в эти последние месяцы старой жизни в квартире № 5, мы вообще молчали; думали каждый свое, и каждый думал одно и то же. Это, конечно, невероятно; и вероятнее всего как раз обратное; но есть во всем, что сохранила от того времени память, и было в том, чем мы тогда жили, такая скрытая, давящая, покорно-молчаливая напряженность, что она именно и кажется жизнью тех последних месяцев, жизнью, протекавшей где-то позади событий, с событиями не связанной, на события не отвечающей и потому казавшейся молчанием. Но мы не молчали; собираясь, мы говорили, вероятно, о том же, о чем говорили все, и если я теперь не могу вспомнить конкретных тем наших разговоров, то также оттого, что в тот период не было вообще никакой квартиры № 5; квартира № 5 ничем не отличалась тогда от всей России, не было в ней ничего индивидуального и ничего, отделявшего ее от жизни страны; казалась

12 Невский проспект. Демонстрация в защиту прав женщин. Апрель 1917. Из фондов ЛГАСФФ. Публикуется впервые



она только частью того скрытого, напряженного недоумения, того покорного ожидания конца, которые лежали над Россией снегами и стояли сугробами зимы 17-го года, последней зимы, из снегов и сугробов которой больше уже не встал старый мир.

Наступил февраль; росли затруднения с хлебом, ждали, когда соберется Дума, ждали борьбы вокруг проекта академика Рейна об образовании министерства здравоохранения; это министерство выплыло тогда в порядке 87-й статьи под видом главного управления здравоохранения, и было оно, в одно и то же время, издевательством, капризом царицы и прожектерством с оттенком спекуляции. О проекте этом, без особого, впрочем, волнения, говорили всюду. Интересовались, конечно, не самим проектом и не порядком его проведения, а Думой: поймет ли она, наконец, что пришло время действовать, что события уже давно переросли и ее оппозицию и либеральные ее речи. Думой была недовольна страна; к 17-му году недовольство это отстоялось и вызрело; проект академика Рейна был даже не последним, а сверхсрочным испытанием Думе, смертной на нее пробой. Революция уже шла, невидимая, шарилась по «медвежьим углам» и городам Российской империи.

Известно, что перед штормом на море бывает — в жизни вообще так бывает — мертвый покой; ничто не бьется, не шелохнет и звуков нет, литым сплавом лежит над литым морем воздух, и тогда этот застывший литой покой и тишина уже не тишина и покой, а ожидание бури. Так и Россия, перед последним созывом Думы, лежала в мертвом покое ожидания; знала: где-то там она уже есть — Революция.

Думская сессия была как бы уже позади; ее ждали, главным образом, профессионалы-политики и крупная буржуазия, им она была нужна по ходу их дел; стране очередная сессия была уже не нужна; страна переросла ее событиями.

Собралась Дума 14 февраля, и с первых ее слов было видно, что она нервничает. Нервничал камергер Родзянко, нервничал «прогрессивный блок», нервничали министры и послы; «блок» пугал правительство революцией; правительство не знало, бояться ему или не бояться, и пятилось. Но пятиться было уже некуда: то, чем «блок» пугал правительство и чего боялся сам больше, чем пугал, — началось.

Дальше шло общеизвестное.

У меня сохранилась записная книжка, и в ней наскоро сделанные записи пяти дней; это бытовой материал, и, как бытовой материал, он имеет интерес. Так выглядела февральская революция из окон быта.

«24 февраля.

Настроение крайне напряженное; работать трудно. На Невском, время от времени, собираются толпы; разъезжают казаки. Дума мямлит. Провал министерства здравоохранения не соответствует напряженности дня. К вечеру по всему городу ходили слухи о забастовках; трамвайное движение расстроено. Запасаются керосином, свечами, водой. Хлеба, действительно, не хватает: у мелких очереди, некоторые женщины плачут от боязни не получить хлеба.

25 февраля.

С утра было тихо; однако с двенадцати часов трамваи перестали ходить. Из окон Михайловского дворца — Музея Александра III — видны густые массы народа, разъезжают казаки. Казаки ведут себя мирно; во всяком случае, они не наводят теперь той дикой паники, какую наводили в 1905 году. В четыре часа на Невском подвижная, неорганизованная толпа: немного рабочих, обыватели, женщины, мальчишки, флагов нет. Казаки влетают на панели, окружая, захватывают толпу, разрезают и гонят по направлению к Адмиралтейству, нагаек не пускают в ход, но на упорствующих наставляют пики. Слышно, что наиболее внуши-

тельные демонстрации около Думы и на Выборгской стороне; пробраться туда трудно.

Судя по газетам, правительство растеряно. Дело продовольствия передано петроградскому городскому общественному самоуправлению. В Думе, по-видимому, яростные прения. Родзянко налагает цензуру на речи эсдеков и эсеров...

Вечер.

День высокого напряжения. Стреляли в рабочих, в толпу. Убитые. О Государственной Думе ничего не известно; вечерние газеты не вышли. Говорят, казаки братаются с рабочими. В одной типографии на Васильевском острове они пили чай вместе с типографскими рабочими; об этом только что рассказывал мне пришедший оттуда мой сосед по комнате — хозяин той типографии. Симптом ли это, наконец?..

26 февраля.

Как только встал, услышал в форточку выстрелы со стороны Садовой и Невского. День солнечный; ружейная трескотня резкая. На улице необычайное движение; трамваи не ходят, газет нет. Прошел до Обуховской больницы: толпы. Убитые — в покойнице. Покойница — небольшой скользкий сарай, вдоль стен лавки, на которых лежат приготовленные белые простыни с красными длинными церковными крестами, какие бывают на «канонах». Пять человек лежали завернутыми в эти саваны: три рабочих, мальчишка из овощной и женщина. Толпа движется вдоль лавок, обсуждает, взволнованная. Стреляют, говорят, с утра на Литейном, Кировной, у Николаевского вокзала.

27 февраля — утро.

На углу Кировной и Литейной — бой. В воротах «Армии и флота» засели около шестидесяти человек солдат с офицером, верных правительству: они отстреливаются. На парадной Александровского комитета попечительства о раненых, что напротив по Кировной, испорченный пулемет, его поливают горячей водой, говорят, замерз. Время от времени стрельба усиливается; через улицу перебегают солдаты. По-видимому, главное место боя на Сергиевской — трескотня непрерывная.

По Литейной, по Фонтанке и на Невском непонятная стрельба с крыш, резкое цоканье, по-видимому, револьверных пуль о панели.

Несомненно, какие-то войска перешли на сторону революции.

На улицах по панелям полное движение; мостовые, наоборот, пусты; интеллигенции очень мало.

6 часов.

Образовано Временное правительство. Со стороны Владимирской площади, откуда доносятся непрерывные выстрелы, по Загородному несутся грузовики, наполненные вооруженными рабочими и солдатами; огромные красные флаги, крики «ура» и стрельба в воздух. Передают, что Арсенал взят, взяты Кресты и Артиллерийское управление; защитник его — генерал Митусов — убит. Осаждают Петропавловскую крепость. Целый ряд полков — запасных батальонов — на стороне революции; называют Преображенский, Саперный, Кексгольмский...

Крепость взята, как говорят...

Вечер. Темно. Только что прошли с музыкой восставшие егеря; из окон было видно, как раскрылись ворота казарм, что напротив, и под марш, в строю, вышли роты; были ли с ними офицеры, не видел; на парадной рассказывают, что с егерями ушла только часть офицеров.

Автомобили непрерывно несутся по Загородному; их встречают криками «ура», солдаты и рабочие с автомобилем стреляют в воздух; народу на улице мало; жутко и темно; непонятная стрельба по всему Загородному, солдаты бродят кучами, курят и бессмысленно стреляют. Революция начинает походить на

Ночь.

Вернулся к себе, не могу спать. Напротив, через дом, горит участок; зарево; время от времени стена и потолок моей комнаты вспыхивают отблесками; непрерывно раздаются отдельные ружейные выстрелы, доносятся крики.

28 февраля.

Раннее утро. Временное правительство образовано с участием Думы. Только что узнал, что был указ о роспуске Думы, после чего Дума провозгласила себя Временным правительством. Совет рабочих депутатов заседает в Думе.

Настроение праздничное, народу много на всех улицах, интеллигенции нет, офицеров разоружают; по Невскому текут толпы, прошел какой-то полк с красными бантами. Стрельба реже, но автомобили носятся во всех направлениях. Войска дезорганизованы, ходят толпами, хотя пьяных мало; отдельные воинские патрули без офицеров пытаются поддерживать порядок...»

Так выглядела революция из окон быта. В пять дней было покончено с царизмом: лопнула ось «дома Романовых» и обезумевшее колесо абсолютизма стало.

Первые дни... ну, как все первые дни, были безмятежно счастливыми, облитые солнцем и засыпанные снегами. В мире всегда ведь было много добродушных людей; добродушные люди удивлялись тому, как легко далась революция. Но революция не дается даром. Февраль не был революцией; он только приоткрыл дверь, хотел посмотреть: «а что там?» — и захлопнуть; тотчас же изо всех сил стал он тянуть обратно, но захлопнуть уже не мог: в щель вошла Революция и щель стала шириться; дверь отворили настежь — двери стало мало; Революция пошла всеми дверьми, окнами, трубами, дырами и к Октябрю наполнила дом; только к Октябрю наполнилась Революцией Россия и начала грозно, всею грудью, ею дышать.

В первые дни меня затянула общественность: какие-то комитеты, дружины, организации; болтался без толку по снежным горам революционного города; как-то позвонил в редакцию «Северных записок»; «Северные записки» закрылись. Заходить в «Аполлон» не хотел, не хотел делать революции с «Аполлоном»... Впрочем, без толку болтался недолго.

Однажды днем зашел ко мне в Русский музей, где я тогда работал, Вл. А. Денисов⁶ — художник, художественный критик; из тех, что всю жизнь «плавают» в искусстве, стараются, даже любят, но почему-то всегда сердятся на искусство и на всех веселых людей; по-моему, он уже раньше бывал в квартире № 5. Теперь он зашел в музей, предлагая мне участвовать в объединении «Свобода искусству» и в борьбе с министерством искусств, о котором уже усиленно толковали в мирискуснических кругах.

От участия я не отказывался, но денисовское объединение показалось мне расплывчатым. У нас были конкретнее дела.

За несколько дней до прихода Денисова собрались мы в квартире № 5 и посвятили вечер Академии; о происходящем там информировал нас С. К. Исаков. Нам стало известным, что «учащиеся обратились к Совету профессоров с предложением принять меры к увольнению президента Академии, великой княгини Марии Павловны, секретаря Академии В. П. Лобойкова и инспектора училища Я. Д. Андреева. По предложению профессоров, вопрос об увольнении названных лиц временно снят с очереди». Было ясно: Революцию тянули назад, и стало неизбежным: принять участие в Революции. Это и было решено в квартире № 5 в тот же вечер, кажется, где-то в самом начале марта.

С того дня и после разговора с Денисовым я понял, что не общественность, дружины и комитеты, где я болтался беспомощно, — мое дело, но что жизнь сама впрягает меня в дышло и дает назначение.

Так поставила меня жизнь в дышло Революции и связала многих из нас с нею одним крепким узлом на долгие месяцы, на годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Аполлон». 1917. № 1. С. 5.

² Там же.

³ Квартира № 5 — мастерская художника Льва Александровича Бруни, которая находилась в квартире его отца — Сергея Константиновича Исакова. В период, о котором идет речь, Сергей Константинович был помощником хранителя Музея Императорской академии художеств, затем профессором. Он занимал квартиру в главном здании Академии со стороны 4-й линии В. О. О значении собраний художественной интеллигенции в квартире № 5 см.: «Панорама искусств 4». М., 1981.

⁴ В 1930-е годы связи Н. Н. Пунина с художниками, жившими в Москве, ослабели, не было стимулов их поддерживать. В. Е. Татлин стал особенно нелюдим. До сих пор малоизвестны его работы конца 20-х — начала 30-х годов. С 1934 года художник стал более активно работать для театра, а затем вернулся к станковой живописи, которую не выставлял и почти никому не показывал.

В январе 1948 года Н. Н. Пунин был в Москве на юбилейной Суриковской сессии. Главной целью его поездки было изучение альбомов «Библейских эскизов» Ал. Иванова в запасниках ГТГ. Тогда мы с отцом посетили закрытую экспозицию Дрезденской галереи. Говоря о критерии ценности художественного творчества, Н. Н. задумался над судьбой Татлина. Он разыскал его телефон, но москвичи отговаривали его звонить и пытаться увидеть мастерскую художника: «Он никого к себе не пускает». Н. Н. позвонил, Владимир Евграфович сразу пригласил его к себе посмотреть его последние живописные работы. После небольшой паузы Н. Н. скоропалительно выговорил, что он приехал в Москву с дочерью и с Мартой Андреевной Голубевой и хочет прийти вместе. Татлин легко согласился. Мы приехали на Масловку. В мастерской Татлин жил один. В центре стоял большой бильярд, о нем и заговорили прежде всего. Поглаживая его рукой, Татлин со сдержанной гордостью говорил, как он подбирал для него дерево, опираясь на его края, убеждал нас в его прочности. Н. Н. спросил его, играет ли

он на бандуре. С хитрой улыбкой Татлин достал ее откуда-то сверху, рассказаал, как он ее делал, как подбирается одна полоска дерева к другой, как их нужно выдерживать, чтобы был чистый звук... Только после этого он чуть тронул струны и, дождавшись просьбы Н. Н. спеть, сел на высокий табурет и запел.

Но все это было вступление и как бы восстановление угасших прежних контактов. И Татлин и Пунин приближались к главному — к живописи, которой Татлин вновь стал серьезно заниматься в последние годы. На стенах мастерской висело несколько живописных работ, а под ними на полу стояло порядочное количество холстов лицом к стене. Прежде чем их повернуть, Татлин начал обстоятельно рассказывать о технике своей живописи, о том, что он сам готовит грунты, изучив характер древнерусской живописи. Среди работ, показанных художником Пунину тогда, были: натюрморты с зеленым луком, натюрморты с цветами, из которых Н. Н. особенно отметил «Натюрморт с красным кувшинчиком», пейзажи аллеи с прозрачной зеленой деревьей. Эти работы теперь уже известны, но, к сожалению, Пунин не успел записать свои впечатления от них. Возвращаясь от Татлина, Н. Н. говорил, что он был прав в оценке его масштаба, и задавал в пространство вопрос: «Как же могло случиться, что художник такого огромного дарования признан только в некоторых театрах как интересный декоратор, и все?» О судьбах великих художников Пунин знал много, но судьба Татлина воспринималась им и как часть его собственной судьбы.

⁵ «Экономка» — столовая для ученых Петрограда, открытая в первые годы революции в здании б. Гвардейского экономического общества на Большой Конюшенной улице — ныне универсам ДЛТ на улице Желябова.

⁶ Денисов Владимир Алексеевич (1887—1970). Художник, член общества «Круг». Последние годы жил в Киеве.

Публикация и примечания И. Н. Пуниной



**Н. Пунин в кабинете.
Фото, конец 20-х годов.
Публикуется впервые**

Н. ПУНИН



ПАМЯТНИК
III
ИНТЕРНАЦИОНАЛА

Проект худ. В. Е. ТАТЛИНА.

ПЕТЕРБУРГ

Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.

1920 г.



В. Е. Татлин

В 1919 г. Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению было поручено худ. В. Е. Татлину выработать проект памятника Третьему Интернационалу. Художник Татлин немедленно приступил к работе и исполнил проект. Затем художники В. Е. Татлин, И. А. Меерзон, М. П. Виноградов и Т. М. Шапиرو, объединившиеся в «Творческий коллектив», детально разработали проект и построили модель.

Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной. В согласии с этой идеей проект памятника представляет собой три больших стеклянных помещения, возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Помещения эти расположены одно над другим и заключены в различные гармонически связанные формы. Благодаря особому рода механизмам, они должны находиться в движении различных скоростей. Нижнее помещение (А), представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. Здесь могут происходить конференции Интернационала, заседания интернациональных съездов и других широких законодательных собраний. Следующее помещение (В), в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных (Исполком Интернационала, секретариат и др. административно-исполнительные органы). Наконец, верхний цилиндр (С), вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера: информационное бюро, газета, издания прокламаций, брошюр и манифестов, словом все разнообразие средств широкого осведомления международного пролетариата, в частности же телеграф, проекционные фонари для большого экрана, помещающегося на осях сферического отрезка (a_1 — v_3), и радио, мачты которого поднимаются над памятником. Нет надобности указывать на широкие возможности оборудования и организации всех помещений; деталей проект не предусматривает, они могут быть обсуждены и выработаны при дальнейшей внутренней разработке памятника. Необходимо указать, что, по мысли художника Татлина, стеклянные помещения рассчитаны на двойные перегородки с безвоздушным пространством (термос), благодаря чему легко будет поддерживать температуру внутри помещения. Отдельные части памятника, равно как и все помещения будут соединены с землей и между собою исключительно электрическими подъемниками сложной конструкции, приспособленной к различным вращательным скоростям помещения. Таковы технические основы проекта.

Художественное значение проекта

Социальная революция сама по себе не меняет художественных форм, но подводит почву, которая медленно меняет формы искусства. Идея монументальной пропаганды не изменила скульптуры, скульпторов, но сбила самый принцип пластического выявления, царствующий в буржуазном мире. Традиции Ренессанса в пластике могли казаться современными до тех пор, пока феодально-буржуазные корни капиталистических государств не были разрушены. Ренессанс сгорел, но только теперь очищается пожарище Европы.

Правда, коммунистические правительства известное время будут пользоваться фигурными памятниками греко-итальянского классицизма, как средством монументальной пропаганды, но только потому, что эти правительства принуждены ими пользоваться, как они принуждены пользоваться специалистами дореволюционной школы. Фигурные (греко-итальянские) памятники находятся в двойном противоречии с современностью. Они культивируют индивидуальный героизм, сбивают историю: торсы и головы героев (и богов) не соответствуют современному пониманию истории. Они слишком частные формы там, где десятиверстные ряды пролетариата; в лучшем случае они выражают характер чувствования и мысли героя, но кто выразит напряжение чувствований, дум коллективной тысячи. Тип? Но тип конкретизирует, ограничивает и нивелирует массу. Она богаче, она живет, более сложна, более органична.

Но даже, если тип — фигурные памятники еще больше противоречат современности ограниченностью средств выражения, своею статичностью. Агитдействие таких памятников чрезвычайно мало; среди шума, движения и размеров улиц: Созерцатели на

гранитных постаментах, может быть, сами много видят, но их не видят. Они скованы формой, которая сложилась, когда процветали лоджии, транспорты на мулах и каменные ядра. Телефонный провод военного времени бьет по носу героя; трамвайный столб — скорее обелиск; горожане в день большее число раз вспомнят Лассалья по корешкам книг и заголовкам газет в библиотеках, чем проходя под его гордой головой. Лассаль стоит невидимый и ненужный с того момента, как кончилось открытие...

Памятник должен жить социально-государственной жизнью города и город должен жить в нем. Он должен быть нужным и динамичным, тогда он будет современным. По ту сторону изображения человека-единицы лежат формы современной агитпластики. Их находит художник, не искаленный феодально-буржуазными традициями Ренессанса, но работавший, как рабочий, над тремя единицами современного пластического сознания: материалом, конструкцией и объемом. Работая над материалом, конструкцией и объемом, Татлин дал форму, новую в мире монументального творчества. Такова форма памятника Третьему Интернационалу.

Лучшему художнику рабоче-крестьянской России, жизнью доказавшему свое знание трудящихся масс, было поручено еще год назад разработать проект памятника III Интернационалу. Разработанный проект не только замечателен полной ценностью, как явление современной художественной жизни, но может быть принят, как глубокий прорыв в мертвом кольце перезрелого упадочного искусства нашего времени. Художественное начало выходит за XX век, намечая секторы развития всех сторон творчества. Считая себя в известной мере компетентным в вопросах искусства, я квалифицирую этот проект, как международное событие в мире искусства.

На наших глазах разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чистой творческой формой. Вновь становится возможным классицизм, не как возрождение, но как изобретение. Идеологи международного рабочего движения давно искали классического содержания социалистической культуры. Вот оно приходит. Мы утверждаем, что настоящий проект есть первая революционная художественная работа, которую мы можем и посылаем Европе.

Форма в проекте положена на две оси (aa_1 и vv_3), находящиеся по отношению друг к другу в состоянии непрерывного столкновения. В направлении от a к a_1 развивается движение вверх, перебитое в каждой своей точке движением по спиралям от v_1 , v_2 , v_3 к линии aa_1 . Столкновение этих двух по природе своей взаимно-противоречивых движений должно дать разрыв (чем так характерен остающийся далеко позади «кубизм») и гибель утилитарной идеи, но встречные спирали, принимая на себя движение на aa_1 и vv_3 , выносят их сквозь движения главного стояка (форма aa_1) туда же вверх, давая динамический образ, нагруженный мощным напряжением вечно волнующихся и сталкивающихся осей. Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей — подняться над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма; сила сопротивления велика и грузна; напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир — по спиральям. Они полны движения, стремления, бега и они туги, как воля творящая и как мускул, напряженный молотом.

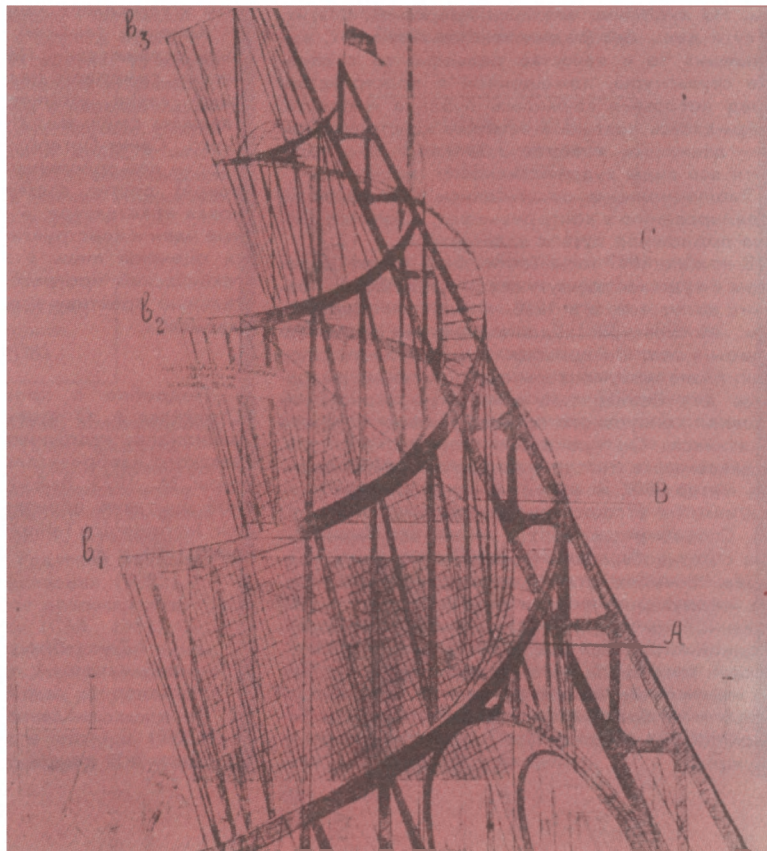
Применение и организация в современной форме спирали само по себе есть уже обогащение композиции. Подобно тому, как равновесие частей — треугольник — лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа — спираль. Взаимодействие тяжести и опоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики — спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей, линия их движения — горизонтальная; спираль — линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения; своей пятой упираясь в землю, бежит земли и становится как бы знаком отрешения всех животных, земных и пресмыкающихся интересов. Мещанские общества любили развернуть животную жизнь на земле, обрабатывая поверхность земли, они ставили на ней магазины, пассажи, банки; буржуазная жизнь — площадная, играла на виду и на показ. Творческое человечество уходит своей животной жизнью в землю: не видно, где работают кооперативы; площадь — место агитации, игр и праздника; освобожденная жизнь подымается над землей, над сырыми земными материалами. Дом — жилище и общественное место переносится в слои над землей — выражение современности и содержание современной жизни. Вместе с тем это — содержание большой художественной формы.

20 Всякое содержание формы может быть принято и сжато утилитарностью, ибо утилитарность форм есть не что иное, как организация ее содержания. Формы, лишённые

практического назначения,— большинство до сих пор существовавших художественных форм, просто не организованные формы. И, может быть, впервые принцип организации действительно осуществлен в искусстве. Памятник рассчитан на концентрацию инициативы законодательной (Помещение А), исполнительной (Помещение В) и осведомительной (Помещение С), причем помещения эти, согласно отмеченному принципу выражения современности, вынесены в верхние слои пространства. Этим, равно как и материалом (стекло), обозначена чистота инициатив, их, освобожденная от материальной тяги, идеальность. Искусство, лишенное творческого идеализма, именно того, что является содержанием интуиции — есть искусство нечистых ритмов. Ритмы до сих пор не удалось разложить на элементы материальной культуры, эти последние определяют рост и условия существования, но само бытие — есть ритмы. В согласии с ними струится интуиция. Чистота и наполненность ритмов определяет степень одаренности, но я не знаю более чистых и полных ритмов, чем ритмы в работах Татлина. Он обладает глазом наибольшей чувствительности в отношении материала и, именно, сопоставлением материалов определяет границы ритмических волн. Мы принимаем, как основание, за единицу ритма отрезок волны, заключенный между качествами стекла и качествами железа. Подобно тому, как произведение числа колебаний на длину волны есть пространственная мера звука, отношение стекла к железу есть мера материального ритма. Какая-то суровая и каленая простота скрыта в сопоставлении этих двух простейших материалов, для которых огонь был в одинаковой мере подателем жизни. Эти материалы — элементы современного искусства. Форма, определяемая их сопоставлением, дает ритмы такого широкого и мощного колебания, что кажется рождением океана.

Осуществить эту форму значит воплотить динамику с таким же непревзойденным величием, с каким воплощена статика пирамидой. Мы утверждаем: — только наполнение мощью многомиллионного пролетарского сознания могло бросить в мир идею этого памятника-формы; она должна быть реализована мускулами этой мощи, ибо мы имеем идеальное, живое и классическое выражение в чистой и творческой форме интернационального союза рабочих земного шара.

1920 г. Июль.



Послесловие

Публикуемая журналом брошюра Н. Н. Пунина «Памятник III Интернационала» была издана Отделом ИЗО Наркомпроса в 1920 году и приурочена к первому широкому показу и обсуждению модели памятника.

Пусть художника к этому романтическому, а для многих тогда эпатажному проекту, начался в 1913 году. Именно тогда, призвав своих коллег «поставить глаз под контроль осзания», Татлин с головой уходит в экспериментальное изучение отдельных технических проблем художественного творчества. То, что создавалось тогда, автор называл «материальными подборками», «живописными рельефами» и «контррельефами». Краски здесь вытеснялись деревом, металлом, стеклом, штукатуркой. Художник сопоставлял формы, выполненные из различных материалов, с разным цветом, фактурой, с разнообразными конструктивными свойствами, иногда подчеркивая фактуру, иногда — массу или способы их сопряжения. Это были поиски реальных качеств реальных вещей, но отделенных от их функции, бытовой роли и конкретной формы.

Татлин, ощутив себя сыном эпохи технической жизни, допустил технику в свое искусство, что, естественно, столкнулось с оппозицией «общественного вкуса», исключавшего ее тогда из сферы эстетических представлений о прекрасном. Но художник оказался пророком. В этих, по сути дела, беспредметных композициях, выступавших то в качестве рельефа, то в качестве скульптуры, помещенной в пространстве, перед которыми глумилась публика и пресса, оформлялась поэтика и эстетика конструктивизма — движения, которое захватит в 20-е годы почти все виды художественного творчества.

Эволюционируя от живописи к объемному моделированию в контррельефах, искусство Татлина проложило путь к архитектуре.

В ноябре 1917 года Татлин был избран делегатом в художественную секцию при Совете рабочих депутатов, а в 1918 — назначен заведующим Московской художественной коллегией Наркомпроса. Он проводил в жизнь ленинскую идею плана монументальной пропаганды, разработав для Совнаркома докладную записку об условиях конкурсного проектирования будущих памятников. Он прекрасно понимал, что они, создаваемые в те суровые годы в недолговечном материале, незначительные по своим пропорциям, не в состоянии изменить облик городов. Способна сделать это лишь новая архитектура с ее необычными формами. Будущее зодчества, по мысли Татлина, могло бы символизировать сооружение в виде оригинальной башни, названной им «Памятник III Интернационала». С одной стороны, оно связывалось с древнерусской традицией, которая не знала скульптурных монументов, а с другой — лишненное декоративных и изобразительных элементов, представляло собой обнаженную кинетическую конструкцию.

Проектирование произведения началось в московской мастерской художника, которая, по словам современника, «выглядела напополам столярной». Продолжилось оно в Петрограде, где в том же году Татлин стал руководителем мастерской объема, материала и конструкции в бывшей Академии художеств. Здесь вместе с учениками он завершил работу, создав семиметровую модель монумента, дерзкую по архитектурной и инженерной мысли.

Исследователь советской архитектуры А. Стригалева подметил любопытные идеи, заложенные в проекте: наклон основной конструкции параллелен наклону земной оси, вращение объемов внутри башни ассоциируется с вращением нашей планеты, высота сооружения — 400 метров — кратна земному меридиану, составляя его стотысячную часть. Он же обратил внимание и на метафорический характер проекта: если библейская Вавилонская башня привела по легенде к разделению человечества на враждующие нации, то динамичная татлинская постройка как бы объединяла людей в Интернационал.

К третьей годовщине Октября в промерзшем зале мозаичной Мастерской Академии художеств на 3-й линии Васильевского острова художник выставил свой проект на всеобщее обозрение, вызвав бурную реакцию в творческой среде и противоречивые оценки. В конце декабря модель перевезли в Москву и экспонировали в Доме Союзов на выставке, развернутой к VIII Всероссийскому съезду Советов, на котором утверждался ленинский план ГОЭЛРО.

Конечно, замысел Татлина в те годы не мог быть осуществлен. Но его башня стала классическим символом революционной эпохи, когда даже такие утопические идеи не казались слишком смелыми. «На развалинах императорского Санкт-Петербурга, — писал Илья Эренбург, — доморощенный провидец (с виду мастеровой) достиг явственного мечты: начинается новая архитектура...» По достоинству инженерные идеи и конструктивные находки этого проекта оценены лишь в наши дни, когда научно-технический прогресс подвел мировую строительную практику к решению задач подобного масштаба.

Подробнее о проекте В. Е. Татлина см.: Стригалева А. О проекте «Памятника III Интернационала» художника В. Татлина // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973; В. Е. Татлин. Каталог персональной выставки произведений. М., 1977; Vladimir Jevgrafovics Tatlin / Сост. Л. А. Жадова. Budapest, 1985 и др.

Текст брошюры Н. Пунина публикуется с полным сохранением стилистики, орфографии и пунктуации издания 1920 года.

Подготовка к печати и послесловие В. Г. Перца

РЕКВИЕМ

ЗАБОЛОЦКИЙ
Николай Алексеевич
(1903—1958)

Родился в Казани, учился в МГУ (медицинский и филологический факультеты), затем, с 1921 по 1925 г., на литературном факультете Ленинградского пединститута. В конце 1920-х гг. сблизился с обэриутами и выпустил первую стихотворную книгу «Столбцы». Одновременно участвовал в детских журналах «Чиж» и «Еж». В 1937 г. вышла «Вторая книга». 19 марта 1938 г. арестован, содержался в «Крестах». В 1939—1943 гг. находился в исправительно-трудовом лагере на Дальнем Востоке, откуда был переведен в Алтайский край, а затем в ссылку в Караганду. В 1946 г. восстановлен в Союзе писателей. Умер в Москве. Полностью реабилитирован в 1963 г.

ЮРКУН (Юркунас)
Юрий Иванович
(1895—1938)

Писатель, художник-дилетант, коллекционер. Родился под Вильно (ныне Вильнюс Литовской ССР). С 1913 г. жил в Петербурге, занимался литературной деятельностью. Специального художественного образования не получил. Вместе с М. А. Кузминым, С. Э. Радловым и А. А. Радловой подписал «Декларацию эмоционализма» (1923). Основные литературные произведения: «Шведские перчатки» (Спб., 1914); «Рассказы, написанные на Кирочной улице в доме № 48» (Пг., 1916); «Дурная компания» (Пг., 1917). Участник выставки рисунков «13» (М., 1929). Арестован по так называемому «писательскому делу» и в сентябре 1938 г. расстрелян (вместе с Б. Лившицем и В. Стеничем).

ЭРБШТЕЙН
Борис Михайлович
(1901—1964)

Театральный художник. Родился в Петербурге. Занимался рисунком с И. Бродским, с 1913 по 1917 г. учился в Художественной школе Е. Званцевой (педагог К. Петров-Водкин). В 1917 г. поступил на живописное отделение Академии художеств в класс К. Петрова-Водкина. С 1918 по 1929 г. занимался на Курсах мастерства сценических постановок. В 1920-х — начале 1930-х гг. оформлял спектакли на сценах Академического театра драмы, Драматического театра Госнардома и др. В 1932 г. был арестован и выслан из Ленинграда (Курск, Борисоглобок). В 1936 г. получил разрешение вернуться в Ленинград. В 1941 г. был незаконно репрессирован. Находился в заключении до 1946 г. Реабилитирован в 1958 г.

МИКЕЛАДЗЕ
Евгений Семенович
(1903—1937)

Родился в Баку. Первоначальное образование получил в Тифлисе в кадетском корпусе, затем в реальном училище, где освоил игру на духовных инструментах. В 1922—1925 гг., будучи военным капельмейстером, параллельно учился на теоретико-композиторском факультете Тбилисской консерватории. Как музыкант окончательно сформировался в Ленинграде, где окончил Консерваторию по классу дирижирования А. Гаука. С 1930 г. Е. Микеладзе за дирижерским пультом Тбилисской оперы, с 1931 г. возглавил Государственный симфонический оркестр Грузии. Одновременно вел дирижерский класс в Тбилисской консерватории, руководил студенческим оркестром, дирижировал спектаклями хореографической студии. Влияние Е. Микеладзе на все области музыкальной жизни Грузии было огромным. В декабре 1937 г. арестован по личному указанию Л. Берия и вскоре после жестоких пыток расстрелян.



«В черной копоти времени, веры...»

БОРИС АБРАМОВИЧ СЛУЦКИЙ (1919 — 1986). Первые стихи опубликовал в 1941 г. «Он был одним из многих, вслед за Мандельштамом и Коржавиным, кто при Сталине писал против Сталина» (Е. Евтушенко). После статьи И. Эренбурга в «Литературной газете» (1956) стал знаменит, книги Слуцкого начали выходить регулярно. Период стагнации перекрыл дорогу множеству его произведений, посвященных человеку, который поставлен в напряженные отношения с историей и политикой. Эти «задержанные» стихотворения — одно из самых удивительных открытий последних лет.

* * *

От этапирования буржуазии
до этапирования буржуазии
прошло немного. Два-три лета.
И в ход, добившись многих прав,
пошли бубновые валеты,
ослиные хвосты задрав.

Однако новые владельцы
багровых, как пожар, холстов,
не знали, как им отвергнуться
от тех валетов и хвостов,
не знали, как им отбоириться
от этой перманентной ярости,
от этих бешеных шутих,
в какой заткнуть запасник их.

Зачисленные все за паникой
мелкобуржуазных лет,
они покоятся в запаснике —
и хвост бубновый и валет.
Не захотев ошеломиться,
в запасник, словно на погост,
отволокли их шерামыги —
валет бубновый, ослиный хвост.

Буржуи из-за рубежа,
предупредительно держа
с трудами тяжкими добытые
и пропуска и допуска,
идут в запасники забытые,
где ждут они. Почти века.

СЛАВА

Художники рисуют Ленина,
как раньше рисовали Сталина,
а Сталина теперь не велено,
на Сталина все беды взвалены.

Их столько бед, такое множество!
Такого качества, количества!

Он был не злобное ничтожество,
скорей — жестокое величество.

Холстины клетками расписаны,
и вот сажают в клетки тесные
большие ленинские лысины,
глаза раскосые и честные.

А трубки, а погоны Сталина
на бюстах, на портретах Сталина?
Все, гамузом, в подвалы свалены,
от пола на сажень навалены.

Лежат гранитные и бронзовые,
написанные маслом, мраморные,
а рядом гипсовые, бросовые,
дешевые и необрамленные.

Уволенная и отставленная,
лежит в подвале слава Сталина.
1956

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

Брали карандаш и гнули линию,
чтобы по когтям узнали льва,
или брали кисть и небо синее
мазали, мазнув едва.

Вот какие были, вот какую
линию согнули не спеша,
иногда кукушками кукуя:
сколько лет еще жива душа?

Погибали молодыми,
и во глубине сибирских руд
все равно не расплывался в дыме
крематория их вклад, их труд.

То ли кровь другая, то ли кости?
Что-то в них устроено? Едва ли.
Не сгнивали даже на погосте.
Тлели — не перетлевали.

Через сорок лет и сорок пять
их друзей стареющих остатки
переносят бранные останки.
И в Москве они живут опять.

* * *

Я любил художников: мастерские,
халатик натурщицы в темном углу,
повадки уверенные, мастерские,
палитры, таящие блеск и мглу.

Я смотрел, как скоро движутся руки,
как медленно ищет свое душа,
я прощал ремесла нехитрые трюки,
потому что шедевры глядел, не дыша.

Когда убожество и ничтожество
итожатся, возникает искусство.
Когда сбегаются в сумму нули,
значит, они единицу — нашли.

С нуля, с незаписанного холста,
с уровня моря до уровня неба
шла во всю высоту высота,
а начиналась с нуля и с хлеба.

Шла до центра земли глубина.
Прямо в космос уперлась бездна.
Я заходил. — Садитесь на
табурет и будьте любезны.

Я был любезен, когда я разглядывал
сутолоку, ту, что шла на холсте,
я был любезен, когда я угадывал
собственный лик в темноте, в пестроте.

«БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»

Славны бубны не за горами.
Славны бубны в сосновой раме,
на пеньковом мешке холста,
вот где, собственно, красота.

Десять лет красоту страны
представляли в виде спины
с знаком бубен остроугольным,
с красным ромбом, жарким и вольным.

Вскоре этот ромб переплыл
на петлицы больших полководцев.
Знак пожара в знак руководства
временем переделан был.

Но тогда, еще перед войной,
революция пробушевала
в экспозициях группы одной
с подлинным грохотаньем обвала.

Это были пожара цвета,
полкового оркестра трубы.
Стилистическая простота,
отличавшая эту группу,

через очень немного лет —
стала всей России знакомом,
отличала каждый декрет
и любой призыв Совнаркома.

РЕСТАВРАЦИЯ

В черной копоти времени, веры
эти сцены из жизни святош.
Принимаются срочные меры,
чтобы веру отмыть, время тож.

Чтобы стало веселым и пестрым
житие, осветлела доска —
ваткой, спиртиком, скальпелем острым
удаляют любовь и века.

Раскрывают иконы, как прежде,
раскрывали ворота в домах
кулаков. Ни тоске, ни надежде,
угнездившейся в плотных дымах,

не дают ни пощады, ни спасу.
Не дают! Трут до самых костей.
Совлекают спасенье со Спаса,
страстотерпца лишают страстей.

Реставрация революцию
завершит, доведет до конца,
и какие-то специи льются
на исконную темь голубца.

Публикация Юрия Болдырева

ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ

...Как найти кратчайший путь к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать для того, чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

Все мы, конечно же, хорошо понимаем, в чем состоит природа и назначение театра и что от него, театра, ждет зритель. Но каждая осень — начало очередного сезона — неумолимо ставит те же вечные вопросы и требует поиска новых ответов.

Такова природа театра: сегодня ему тесны вчерашние рамки, а завтра будут не впору сегодняшние. Каждая пьеса может пройти и сто и тысячу раз, однако невозможно создать «театр повторного спектакля». Общение живых людей с живыми людьми — а только при этом условии может состояться театральное представление — уникально и неповторимо, как сама жизнь...

ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ

(ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО)

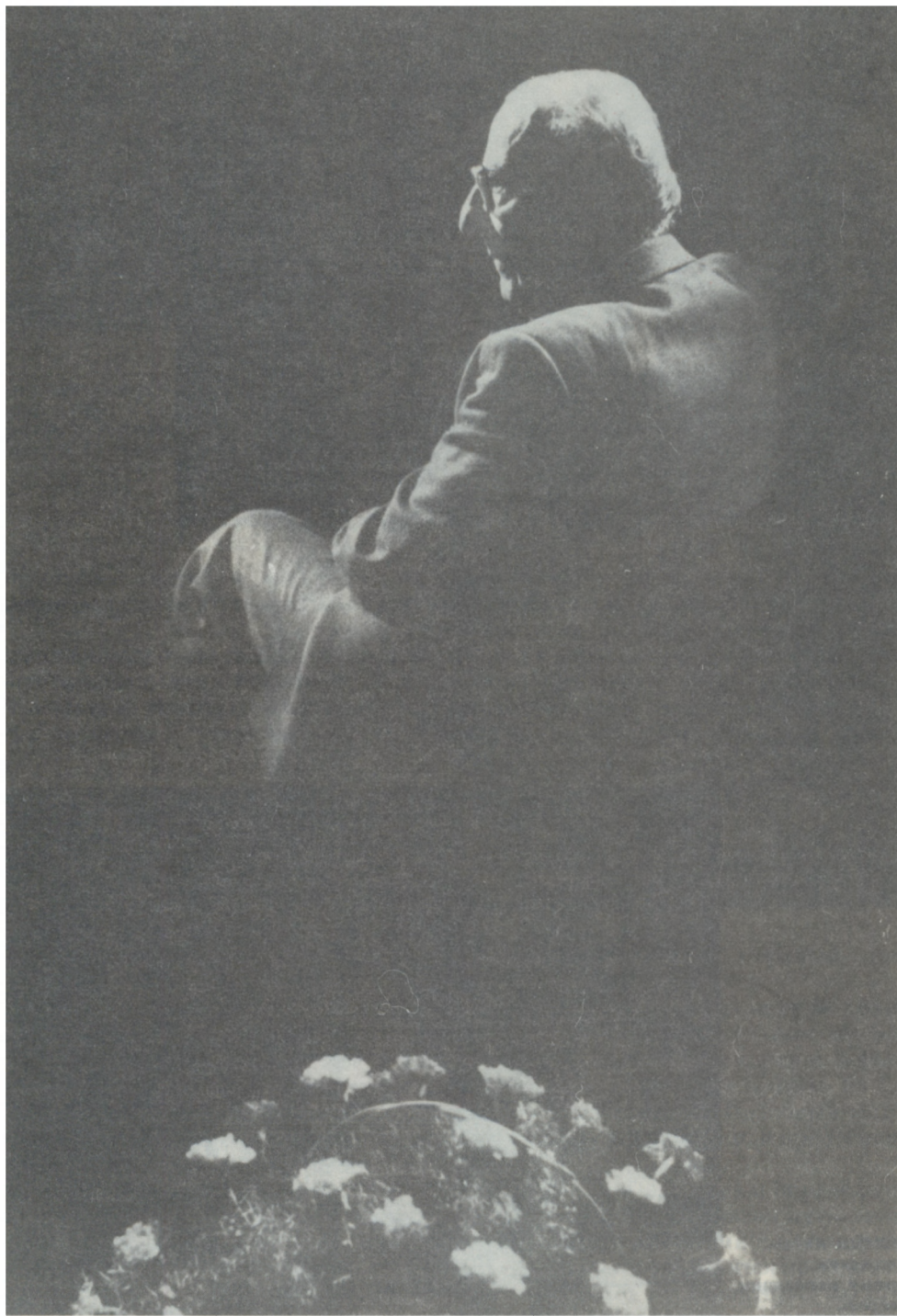
...Не следует, на мой взгляд, в искусстве хвастаться «таким-то количеством спектаклей на такую-то тему». Стремиться следует к торжеству мастерства, подлинного, идейного. Ибо ничто так не компрометирует мысль, идею, как серые, неточные, фальшивые слова. Слова — одежда фактов, сказал Горький. Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, но и как сказать...

...Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ни был ловко и ладно сколочен спектакль, зритель рано или поздно обнаружит внутреннюю пустоту его строителей. Вне большой мысли нет художественного образа, а модная идея ничуть не лучше безыдейности...

...Из спектакля, где режиссер — самодержец и деспот, уходит тот кислород, тот целебный источник, откуда во все времена черпал свои силы русский и — позднее — советский театр. Ни одна из проблем поиска новых выразительных средств, ни один из методов современной режиссуры не обретет реальности, не принесет плодов, если не будет выявлен через актера...

...Нас волнует — не может не волновать — вечный вопрос художников всех эпох: что современно? Каждый прокладывает свою дорогу к истине. Основные принципы реализма не разрушаются, а укрепляются, если их открывать вновь и вновь.

Да, современность сегодня не в декларативности, не в иллюзорном правдоподобию. Ищутся и уже обозначились некоторые черты лица современного театра, стремящегося к поэтической правде жизни. Лаконизм, максимальная очищенность и конкретность выразительных средств, «говорящая» деталь, вырастающая в реалистический символ, интеллектуализм актерского исполнения. Но все эти признаки в конце концов всё равно обернутся ремесленничеством, если произведение несо-



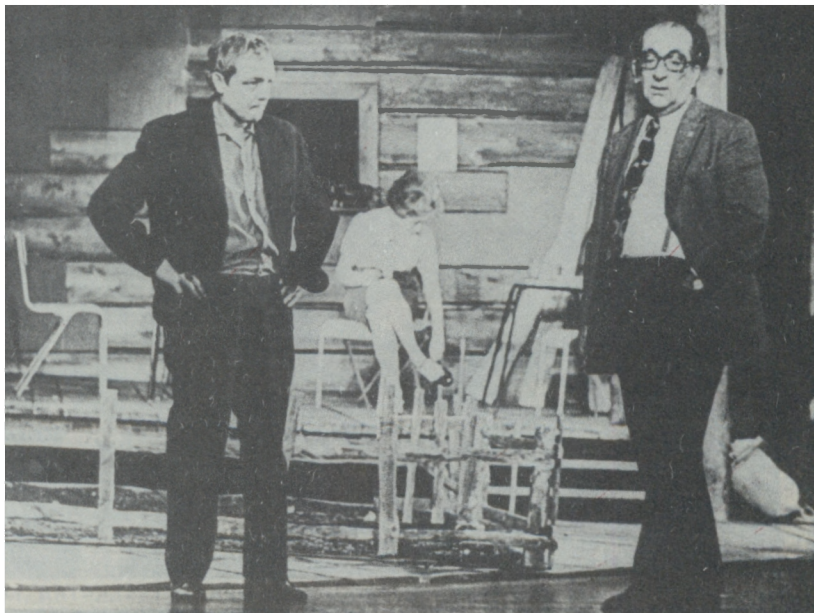
Георгий Александрович Товстоногов. Фото Р. Кучерова



«Горе от ума».
Во время репетиции.
Г. Товстоногов,
Р. Агамирзян.
Фото В. Габай

временно в самом главном, если автор не участвует в битвах своей эпохи. Идейная направленность, воздух времени, которым дышат твои современники,— вот откуда начинается (или не начинается) искусство...

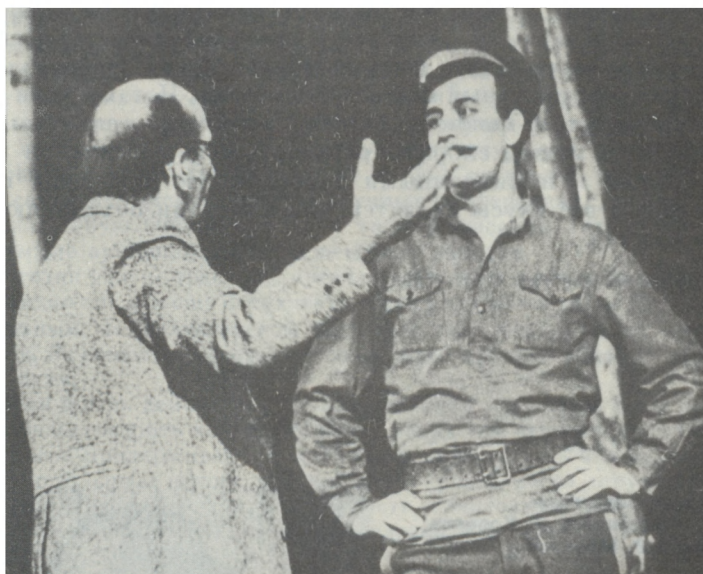
...Искусство — пропаганда в высшем смысле слова. Без этого высшего смысла нет искусства. Оно не может ограничиваться выполнением чисто познавательных или популяризаторских функций (для этого существуют другие формы пропаганды). Оно перестает быть искусством, если не проникает в сложные сферы



«Прошлым летом в Чулимске».
Во время репетиции.
К. Лавров,
Г. Товстоногов.
Фото Б. Стукалова



«Беспокойная старость».
Во время читки.
С. Юрский, В. Попова,
В. Кузнецов, Г. Товстоногов



«Тихий Дон».
Во время репетиции.
Г. Товстоногов, О. Борисов.
Фото Б. Стукалова

мышления, если глубинная философия подменяется простой моралью, инструкцией...

...Схематизм мышления, коль скоро речь идет о герое современной драмы, обнаруживается, помимо прочего, и в сознательном или бессознательном стремлении спрямить его путь, убрать препятствия — из опасения, как бы картина борьбы, преодолений препятствий не представила бы этот путь слишком трудным, не бросила бы таким образом тень на нашу действительность в целом. Подобный взгляд на вещи грешит и непониманием диалектики развития нашей жизни, и пренебрежением элементарными эстетическими законами.

Мы успешно строим новое общество, новую жизнь. Цель ясна и определена, компас надежен и верен. Но ведь мы первопроходцы, мы прокладываем путь, впереди нас никого нет... Так как же в этом движении — без препятствий и неожиданностей, без яростных столкновений со старым! И тяжесть борьбы ложится прежде всего на плечи самых передовых и самых лучших, выковывает их характеры, закаляет нравственность и убеждения. Кому же нужно, от кого нужно скрывать это? И разве сглаживание углов, замалчивание реальных сложностей нашего развития,

разве все это не принижает советского человека, создателя и творца, не мельчит истинных масштабов его дел и свершений?..

...Учиться понимать жизнь... Это, пожалуй, никогда не устареет. И те, кто придет после нас, снова будут листать Грибоедова, Достоевского, Толстого, Чехова, хотя уже созданы новые энциклопедии человеческого духа, чем всегда являются подлинные произведения искусства...

... У театра есть друг.

Все мы — драматурги, режиссеры, артисты, художники, композиторы и остальные мастеровые большого и сложного сценического цеха — все мы ничто, если его нет рядом с нами.

Этот друг — наш сегодняшний зритель, люди, много людей, которые здесь, сию минуту, вместе с нами создают тонкое и прекрасное волшебство, именуемое театром. Это личное, кровное участие людей в живом процессе творчества — корни театра, дающие ему вечные соки весны, питающие его непреходящее цветение.

По-разному складываются отношения сидящих в зале с теми, кто на сцене, по-разному они понимаются. Но в принципе формулу «каждый театр достоин своего зрителя» можно, что называется, принять за основу.

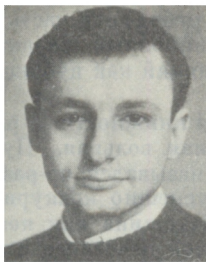
Недоверие к зрителю — самое обидное и несправедливое заблуждение. Сегодня театр обязан быть не только ярким, человеческим, но и умным, ибо и он формирует духовный мир современников. Потому, если мы в своем творчестве идем верным путем, можно не бояться оказаться непонятым. В зале сидит умный друг.

Мы можем спорить, расходиться во взглядах и вкусах, идти к признанию разными и неожиданными дорогами. Но есть одна великая истина и великая загадка: все вкусы сходятся, все симпатии объединяются перед лицом большого искусства.

(Призвание театра. 1966—1969)

После репетиции.
Г. Товстоногов, Е. Копелян.
Фото В. Мовшина





ПРЕОДОЛЕНИЕ ГУТЕНБЕРГА

«Как живешь, подпольная Россия?..»

На старинный вопрос Степняка подпольная Россия, кажется, может сегодня ответить: «Ничего себе живу, спасибо». В самом деле, впервые за многие десятилетия андерграунд получил, наконец, возможность выйти на поверхность. Не будем преувеличивать этих возможностей, и все же: неофициальная культура реально начинает обретать новые права. Пресса уже печатает пространные аналитические статьи об альтернативном искусстве, в выставочных залах показывают свои работы художники-нонконформисты, с различных кафедр звучат публичные лекции о подпольной культуре, на рукописные журналы проводится подписка (не через Союзпечать, но вполне легально), где-то уже крутят параллельное кино, о самиздате дискутируют на научных конференциях, официальные журналы печатают самиздатскую библиографию, а живые классики литературного андерграунда устраивают шумные аукционы своих непечатных изданий.

Подпольная культура сегодня уже не только не преследуется, но и имеет возможность гласно заявлять о себе. Формально она все еще сохраняет статус подпольности, но уже очевидно: подполье стало легальным. В филистерском сознании эта культура еще имеет некоторый негативный оттенок, но общество расстается со старыми предрассудками — расстанется, надо полагать, и с этим.

Стремительно меняющаяся жизнь демонстрирует нам то, о чем прежде не было принято говорить, — во всяком случае, говорить хорошо. К кругу таких тем относится отечественный самиздат. Сегодня многие придерживаются мнения, что самиздат — это неотъемлемая и характерная черта нашего образа жизни, порожденная прежде всего отсутствием действительной свободы печати в стране. И в этом, конечно, есть значительная доля правды. Однако не вся правда — мы убедимся в этом, кратко проследив историю русского самиздата последних десятилетий¹.

Сам термин «самиздат» возник совсем недавно, как это ни удивительно. Существует правдоподобная версия, что его автором был известный поэт Николай Глазков, который придумал это словечко для обозначения собственной поэтической продукции, не печатавшейся, но широко распространявшейся в списках². С конца пятидесятых слово «самиздат» прочно вошло в мировой лексикон и стало обозначать не одну только художественную рукописную литературу, но и любые тексты, распространяющиеся в обществе неофициально.

Долгое время в общественном представлении самиздат существовал лишь как нелегальная литература, преследующая если не подрывные но отношению к государству цели, то уж, во всяком случае, оппозиционные. Споры нет, в огромном море самиздатской литературы есть все — здесь можно найти и прокламационные материалы самого разного толка — и это естественно, это обусловлено самим неподцензурным характером самиздата как системы несанкционированного и неконтролируемого государством создания и распространения в обществе письменной информации. Но самиздат — это не только политические

¹ Как известно, самиздат существует во всем мире. Но русский самиздат — явление уникальное; его исключительность, прежде всего, в невиданных нигде более масштабах и том значении, которое он имеет для нас. Подробнее об этом — дальше.

² См.: Озеров Л. Из «Книги памяти»: Воспоминания//Памир (Душанбе). 1988. № 10. С. 170. **31**

тексты, негласно циркулирующие в обществе, и даже не столько они. Самиздат — это гораздо более широкий, универсальный комплекс разнообразной литературы, производимой в обществе вне официальных издательских структур. Лишь небольшая часть всего этого комплекса имеет ярко выраженный политический, оппозиционный характер — но она и послужила основой для разных пропагандистских манипуляций как публицистов охранительного толка, так и их оппонентов.

Традиция самиздата восходит ко временам древней рукописной книжности. В разные годы самиздат назывался по-разному: потаенная литература, подземная, вольная... Пушкин сформулировал так: «сочиненья, презревшие печать»³. Самиздат назывался по-разному, но был всегда и временами даже, как отмечают исследователи, успешно конкурировал с официальной словесностью: «...Круг читателей списков поэмы Пушкина или комедии Грибоедова количественно мог приближаться к кругу всех читателей печатного издания (тиражи которых колебались в среднем от 500 до 3000 экземпляров)»⁴.

Сегодня бы мы сказали: в самиздате прошлого века ходили классики. Льва Толстого, например, переписывала не только Софья Андреевна. Современник вспоминал, как за одну ночь была переписана сотрудниками журнала «Посредник» «Крейцера соната» и как молниеносно распространялась она затем⁵.

В литературе самого начала века мы находим указания на то, что в стране тогда существовала сложившаяся и мощная нетипографская книжность. Причем существовала она не только в жанре банального списка — были и рукописные газеты, листовки, журналы, альманахи, разные сборники и так далее. К началу века уже существовало и сложное структурное разделение самиздата по способу производства: то, что мы называем рукописной литературой, часто таковой не являлось, а размножалось и с помощью литографии, и гектографии, и стеклографии, и мимеографии, и электрографии. Наиболее предприимчивые соотечественники обзаводились даже домашними типографиями (без ротационных машин, разумеется).

Русский империализм породил настоящий расцвет книгоиздательского дела. В стране возникло множество новых издательств, типографий, которые печатали едва ли не всё, что писалось⁶. И все-таки значительный массив литературы продолжал издаваться вне типографских механизмов и в это время. Когда размышляешь о причинах невиданной нигде более живучести самиздата в нашем отечестве даже в самые либеральные времена, поневоле приходишь к выводу об определенном соответствии рукописной формы бытования литературы некоторым качествам русского национального характера. С этим можно не соглашаться, но мне видится, что самиздат обусловлен не только политическими реальностями русской жизни, но и психологией русского «сокровенного человека», человека из подполья, более доверяющего рукописному, самодельному, чем типографски растиражированному тексту. Вспомним объяснение Марины Цветаевой, переписывавшей пушкинские стихи из хрестоматии в личную тетрадку («книжку», вариант традиционного альбома): «Зачем в книжку, раз есть в хрестоматии? <...> ... Чтобы *моёе* было»⁷. Это «чтобы мое было» многое объясняет, на мой взгляд.

Интерес к самиздату у творческой и научной интеллигенции в начале века был высок. Начал издавать рукописный сатирический журнал известный фольклорист Е. Иванов, интересовались нетипографскими изданиями А. Блок, К. Чуковский, Л. Андреев... В значительной степени этот интерес был вызван тем, что как раз в этот период происходило открытие древнего русского искусства и, в частности, искусства книгописания.

В обеих столицах выпускались «самописные» книги русских футуристов. На недавней выставке Казимира Малевича в Русском музее были представлены некоторые издания этого периода — небольшие книжечки В. Хлебникова, А. Крученых, Е. Гуро. Такие книжки часто

³ Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 67.

⁴ Чудакова М. О. Рукопись и книга. М., 1986. С. 26.

⁵ Якубовский Ю. О. Л. Н. Толстой и его друзья: За 25 лет (1886—1910): Воспоминания // Толстовский ежегодник 1913 года. Спб., 1914. С. 12.

⁶ Конечно, это положение статьи не следует абсолютизировать: некоторые запреты были и тогда. Например, академик Д. С. Лихачев в интервью, данном им самиздатскому журналу «Меркурий» (Л., редактор Е. Зелинская), сказал: «С тех пор как я умею читать, я помню самиздат. Взять, к примеру, до революции — вещи, направленные против Распутина, — они не могли быть выпущены официально, ходили в списках» (см.: «Столпы Отечества» — о самиздате // Меркурий. 1988. № 16 (спец-выпуск). С. 14). Но общая картина была такова: с гласностью дела обстояли совсем неплохо.

⁷ Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 358.

«ЭКСПРЕССИЯ ГУМАНИЗМА»

(К статье Е. Нестеровой)



ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВ. Апокалипсис.
Холст, масло, 1981



ВАЛЕРИЙ ЛУККА. Совмещенный санузел.
Картон, масло, темпера, 1986



ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВ. Снятие пятой печати.
Холст, масло, 1986



ВАЛЕРИЙ ЛУККА. Дама с собачкой.
Картон, масло, темпера, 1988

изготавливались вручную, выходили очень небольшими тиражами и являлись настоящими произведениями искусства. Это и понятно, ведь над их созданием работали такие замечательные мастера, как Н. Гончарова, М. Ларионов, О. Розанова, Л. Попова, В. Маяковский, Д. Бурлюк, уже названный К. Малевич и другие. Эль Лисицкий, говоря об этом самодеятельном книгоиздании, указывал, что возникло оно в 1908 году, когда, казалось бы, особенной нужды в нем не было: каждый автор мог свободно напечататься где угодно⁸. Но они предпочли именно этот путь, и причины такого решения мы можем найти, например, в «Садке Судей II», сборнике 1913 года: в авторском почерке футуристы видели «составляющую поэтического импульса»⁹. Нетипографская форма изданий, по их мнению, «гуманизировала» текст, и книга воспринималась читателем уже не как безличная продукция печатного станка, а как личное творение человека. Стремление, по выражению В. Розанова, «преодолеть Гутенберга»¹⁰, психологически приблизить книгу к читателю — важная причина возникновения самодеятельного книгоиздания русского авангарда.

Жизнь устроила так, что оно не прекратилось и в дальнейшем. Оно дожило по крайней мере до 1968 года, когда скончался «отец русского литературного самиздата XX века»¹¹ А. Крученых. Его ребенок начала века здорово выручил своего родителя в трудные времена: когда Крученых перестали печатать, он ушел в самиздат, и последние тридцать восемь лет его жизни были «рукописным» периодом его творчества¹².

Начавшаяся в дореволюционный период работа над созданием нового искусства книги продолжилась уже после Октября. Причем, если до революции еще использовалось какое-то типографское оборудование, то после нее сложились такие условия, что пришлось производить уже рукописную книгу в чистом виде.

Эль Лисицкий вспоминал позднее: «В конце гражданской войны (1920) мы получили возможность с помощью самых примитивных технических средств воплотить наши идеи в сфере нового оформления книги. Мы выпустили в Витебске сборник «Уновис» в количестве пяти экземпляров, напечатанный на пишущей машинке, с литографиями, офортами и линогравюрами»¹³. Группа «утвердителей нового искусства» выпустила довольно много подобных изданий: книжки, листовки, афиши. Авангардистские издания возникали в это время и в Витебске, и в Харькове, и в Одессе, и в Москве, и в Петрограде... Своеобразным эхом тех давних поисков стала экспонировавшаяся в 1987 году в Эрмитаже выставка книжной графики Марка Шагала, где были показаны некоторые поздние «автоиздания» художника.

Как видим, самиздат на переломе двух эпох стал средством выражения новейших художественных идей и своеобразным полигоном, на котором усердно пробовало свои силы новое искусство оформления книги.

Дореволюционная демократия предоставила художникам замечательные возможности — и те прекрасно воспользовались ими. С послеоктябрьской демократией дело обстоит сложнее: самиздат новой эры был в большей мере вынужденным.

В самом деле, Н. Бердяев и Г. Шпет в 1921 году торговали рукописными книжками не потому, что им это нравилось, не потому, что философские идеи русскому человеку понятнее в рукописи, не из каких-то эстетических соображений, а по тем лишь простым причинам, что, во-первых, нужда заставила их искать заработка и, во-вторых, был типографский кризис.

В одном из неопубликованных набросков тех лет искусствовед Э. Голлербах нарисовал живую картинку: «В книжных лавках Петрограда и Москвы появились курьезные «рукописные издания»: писатели, отчаявшиеся где-либо напечататься, сами «издают» свои произведения в одном, двух, трех экземплярах. Такие книжки выпускают Андрей Белый, Бор. Зайцев, Вл. Ходасевич, Федор Сологуб, П. Муратов и многие другие. Особенно изощряется по этой части Ремизов, давно известный своим изографическим талантом — он и текст разузорирует, и рисунки к нему изготовляет. Белый тоже иллюстрирует свои стихи акварелью. Книжки эти делаются из самого различного материала, от газетной бумаги

⁸ Лисицкий Эль. Наша книга // Книгопечатание как искусство: Сб. М., 1987. С. 232.

⁹ Бурлюк Д., Гуро Е. и др. Предисловие // Садок Судей II. Сб. СПб., 1913. С. 1.

¹⁰ Розанов В. В. Опавшие листья. Короб I. СПб., 1913. С. 262.

¹¹ Ziegler R. Materialien zum Schaffen von A. E. Kruchenych in Archiven der Sowjetunion (1928—1968): Zeitlicher Überblick // Wiener slavistisches Jahrbuch. Wien, 1981. Bd 27. S. 104.

¹² Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых // Svantevit: Dansk tidsskrift for slavistik. Arhus — København, 1975. № 1. P. 41.

¹³ Лисицкий Эль. Указ. соч. С. 232—236.

до пергамента; есть книжки, сделанные из тонкой бересты, есть обложки из мешочного холста, фотографические и даже из денежных знаков. Такие рукописные издания, состоящие из 8-16 страничек, котируются довольно дорого — по 4-5 тысяч рублей, но, их покупают охотно.

Можно сказать, вовсе трудился Иван Федоров. Мог ли почтенный первопечатник предвидеть возрождение русской рукописной книги в 20-м году XX века? Я видел вчера, как один «любимец публики», получив в книжной лавочке несколько засаленных дензнаков за проданный автограф, выбежал на улицу и сейчас же проел их на углу, купив пирожков у кошмарной старухи, точно соскочившей с офорта Гойи. Корзинка с пирожками была прикрыта детским стеганым одеялом с теми разводами, цветом которых — помните? — интересовалась толстовская Китти, — а пирожки струили тлетворный запах тухлого жира.

Ледяной январский ветер трепал потертое пальтишко поэта. На трамвайных рельсах ломовой яростно хлестал вожжами облезлую клячу («у-у ты, стерва, анафема») и поминал ее ни в чем не повинную мать. Лошадь тяжело вздувала бока с обтянутыми ребрами и вздрагивала при каждом ударе.

У входа в кооператив посиневшая от стужи девочка в тяткиных валенках протягивала свою тощую куриную лапку с припевом: «подайте, дяденька, хлебца крошечку...»¹⁴

Конечно, писатели были в лучшем положении, чем эта девочка. Она не могла последовать их примеру и использовать ситуацию двух кризисов — типографского и продовольственного — для извлечения своей выгоды. Писатели же как могли решали свою продовольственную проблему именно благодаря проблеме издательской. О. Мандельштам, В. Маяковский, Н. Гумилев, М. Кузмин, А. Глоба, М. Цветаева, М. Осоргин, К. Липскеров, С. Есенин, А. Мариенгоф, Г. Чулков, В. Шершеневич, И. Эренбург и многие другие выпускали свои произведения в виде отдельных рукописных или — у кого был дурной почерк — машинописных сборников, коллективных альманахов. В это же время выходила и разная самодеятельная периодика. В литературе, например, рассказывается о машинописных журналах «Содрупис» («Содружество писателей»), «Hermes», о печатавшейся на mimeо-графе газете «Не-правда» Русского общества друзей книги, и мы знаем, что известный журнал «Среди коллекционеров» также начинался как рукописный: первый его номер был изготовлен на пишущей машинке, следующие — литографским способом, и лишь с 6-7-го номера журнал стал печататься в типографии.

Заметим, что типографский упадок в стране не означал упадка литературы. Самодеятельные издания русских писателей продолжали держать высокий уровень отечественной словесности и даже выводили ее на новые высоты. Важным событием в истории литературы стало, скажем, появление в 1921 году самиздатского гектографированного журнальчика Цеха поэтов «Новый Гиперборей»¹⁵.

Страну наводнили списки. «Двенадцать» А. Блока рукописно бродили по России, книга Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» разошлась в самиздате за год до напечатания, та же судьба была у книги В. Казина «Рабочий май»...¹⁶ Самиздатом доходила до читателей даже бурно нарождавшаяся пролетарская литература, не обеспеченная в тот момент достаточными печатными мощностями; не желая дожидаться грядущего типографского возрождения, она выходила к читателю, минуя печатный станок. И эта литература также находила заинтересованного в ней читателя: в стране уже разворачивалось движение по ликвидации неграмотности, и всё новые массы приобщались к чтению. Полиграфия же, как нетрудно догадаться, по-прежнему пребывала в кризисе.

Но постепенно уходило время разрухи, восстанавливались типографии, а самиздат по-прежнему продолжал существовать, причем активно. И тут мы можем говорить о другой важной причине увеличения объема рукописного книгоиздания в эти годы. Это жесткие цензурные ограничения. В сочетании с определенным либерализмом общественной жизни тех лет они и дали расцвет самиздата. Когда второе условие (либерализм) было благополучно ликвидировано, сократился и самиздат. Но это уже были тридцатые годы, и о них речь впереди.

В двадцатые годы, как ни странно, не печаталось многое. В 1925 году жертвой цензуры

¹⁴ Рукопись хранится в личном архиве Э. Ф. Голлербаха.

¹⁵ См.: Одовецова И. На берегах Невы. М., 1988. С. 261—263; а также: Нерлер П. «Новый Гиперборей» // Литературная учеба. 1988. № 2. С. 125—131.

¹⁶ Розанов И. Н. Обзор художественной литературы за два года (1921—1922) // Литературные

стала, например, «Муха-Цокотуха»: не соответствовала предъявлявшимся ей высоким идеологическим требованиям¹⁷. Понятно, что сказка Чуковского не была исключением: в эти годы не печатались и произведения целого ряда писателей, живших в стране, и сочинения плеяды писателей-эмигрантов, и значительная часть дореволюционной литературы. Даже с Горьким были проблемы. Юмориста Аверченко, правда, напечатали, но тут, как мы знаем, случай особый.

В 1920 году Алексей Ремизов писал: «Ни ожиданий, ни просветов, / нет сил ни верить, ни желать; / уста трибунов и поэтов / замкнула красная печать»¹⁸.

В такой ситуации, впрочем, некоторые пытались найти даже свои преимущества. Максимилиан Волошин написал в 1926-м (и эти его стихи звучат прямым ответом Ремизову): «Мои ж уста давно замкнуты... пусть! / Почетней быть твердимым наизусть / И списываться тайно и украдкой, / При жизни быть не книгой, а тетрадкой»¹⁹. Вынужденное молчание поэта действительно не привело к его исчезновению из круга чтения современников — его творчество распространялось в рукописной форме. В эти годы литература имела возможность свободно жить хотя бы в самиздате, и политический режим был еще терпим к такой «независимости от Гутенберга».

Очень трудно издавался В. Хлебников, были длительные периоды, когда лишь самиздатом доходили до читателей его произведения. Маяковский рассказывал об «изумительнейших рукописных книгах — «Ладомир» и «Царапина по небу»: «Ладомир» сдан был в ГИЗ, но напечатать не удалось. Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?»²⁰. Стену пробивали читатели. Они делали с авторских рукописных книг копии, и списки расходились в самиздате. С 1928 года писательское творческое объединение «Группа друзей Хлебникова» по инициативе неутомимого Крученых стала издавать на стеклографе сборники «Неизданный Хлебников». Тираж выпусков колебался от 50 до 130 экземпляров. В переписке стихов и прозы В. Хлебникова участвовали многие известные поэты и писатели: Н. Асеев, Б. Пастернак, В. Каменский, Ю. Олеша, В. Катаев... Сборники перестали выходить в середине тридцатых, когда произошел общий спад рукописания. Поскольку тема сейчас плодотворно разрабатывается прессой, мы не будем подробно останавливаться на ней, но обязательно отметим, что сталинский режим нанес, безусловно, огромный урон духовной жизни народа, и в частности — культуре нетипографской книжности.

Самиздат, однако, продолжался и в то время. В литературе, например, есть упоминания о допечатном распространении романа «Как закалялась сталь» Н. Островского, о рукописной периодике в вузах и на предприятиях, о хождении в списках произведений А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Кузмина и других авторов. «Все молодые поэты в тридцатых цитировали ходившие в списках или просто устно стихи Глазкова, тогда не печатавшегося», — напоминает Е. Евтушенко²¹. В ограниченных масштабах нетипографская книжность продолжала жить, несмотря на неблагоприятные условия, и даже в самые тяжелые военные годы на фронте, например, выпускались рукописные журналы и литературные сборники, стенгазеты и так далее. Все это, конечно, важные факты, о которых нельзя забыть, говоря об истории самиздата.

Принято считать, что в эти годы если и был какой-то самиздат, то лишь литературный как наиболее безобидный. Это не так. Даже не выступая напрямую против сталинизма, рукописная литература все равно сопротивлялась ему, уже самим фактом своего бытия отстаивая право каждого человека на свое чтение и право литературы на независимое существование. Но жил и политический самиздат, совершенно определенно излагавший взгляды, противоречившие официально принятым.

Мы уже знаем, как через самиздат пытался воздействовать на политическую ситуацию большевик Мартемьян Рютин, написавший обращение «Ко всем членам ВКП(б)». Письмо Рютина сейчас опубликовано²². Оно заканчивается словами: «Прочитай, передай другому. Размножай и распространяй». Удивительно ли, что сколько-нибудь широко распространиться это письмо не успело? Расправа была скорой и жестокой...

История самиздата — это история человеческих убеждений и заблуждений. В ней отразились судьбы людей и их трагический опыт.

¹⁷ О гонениях на «Муху» можно прочитать, например, у ее автора: Чуковский К. «Без писания я не понимаю жизни...»: Страницы из дневника // Юность. 1982. № 3. С. 87—88.

¹⁸ Цит. по: Усок И. Е. Неизвестный Блок // Литературная газета. 1988. 3 авг. С. 6.

¹⁹ Волошин М. А. Стихотворения. Л., 1982. С. 332.

²⁰ Маяковский В. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 3. С. 419.

²¹ Евтушенко Е. Николай Глазков // Огонек. 1988. № 51. С. 13.

²² Рютин М. «Прочитай, передай другому!» // Юность. 1988. № 11. С. 22—26.

На многих произвел ошеломляющее действие рассказ поэта Анатолия Жигулина о нелегальной молодежной организации, существовавшей в Воронеже в конце сороковых годов²³. Жигулин вспомнил, как юные подпольщики выпускали свои рукописные журналы «Спартак» и «Во весь голос», переписывали ленинское письмо к съезду, «за одно хранение которого тогда можно было схлопотать срок» (и, кстати, ведь именно за это и получил свой первый срок Варлам Шаламов²⁴). Это очень красноречивый факт, и хотя мы знаем, что в конечном итоге несогласие с преступной практикой сталинизма дорого обошлось воронежским нелегалам, их рукописные журнальчики — важные документы. Они показывают нам сегодня, что сопротивление все-таки было.

Люди сопротивлялись даже в лагерях. Недавно опубликован рассказ о том, как два ээка в лагере «Свободное» (зона БАМа) самостоятельно издали книжку стихов никогда не существовавшего поэта²⁵. Книга называлась «Злые песни Гильома дю Вентре» и была насмешкой над режимом, который мог убивать людей, но был не в силах убить в них жизнь духа и человеческое достоинство.

Самиздат был повсюду, во всех порах страны, и вся жизнь ее отражалась в нем. По истории самиздата можно изучать историю России — так прочно здесь все связано, все переплетено.

Новый этап в истории бесцензурной литературы начался в середине пятидесятых, с хрущевской оттепелью. Провозглашенная тогда в стране демократизация оживила культурные и общественные процессы, но ее ограниченный характер не позволил официальной печати стать вполне гласной и отражать определившийся в обществе спектр мнений. Всё, что не могло пробиться на страницы государственной печати, появлялось в самиздате. И одним из парадоксов этого времени, кстати, стало то, что в числе наиболее популярных авторов самиздата середины пятидесятых был сам Хрущев: его «секретный доклад» уже тогда широко ходил в списках и был секретом полишинеля для очень многих.

Еще в 1942 году Николай Глазков сочинил стихи: «Писатель рукопись посеял, / Но не сумел ее издать. / Она валялась среди Расеи / И начала произрастать...»²⁶

Как это всегда было, поэзия «произрастала» быстрее остальной литературы: в послевоенном самиздате стихи получили, пожалуй, наибольшее распространение. Актриса Алла Демидова в книге воспоминаний и размышлений рассказала о конце пятидесятых: «В то время мы стали для себя открывать ранее мало известных нам поэтов — и Пастернака, и Ахматову, и Цветаеву, и Мандельштама²⁷. Очень много стихов ходило в списках. Я, например, подарила Высоцкому напечатанную на пишущей машинке «Поэму без героя» Ахматовой, а он мне дал перепечатать стихи Мандельштама — тоже машинопись, — подшитые в самодельный том»²⁸.

Впрочем, произрастали не только стихи, но и проза, особенно с начала шестидесятых, когда наше общество стало вспоминать М. Булгакова. М. Чудакова свидетельствует: «Вместе со всемирной славой писателя росла на его родине рукописная Булгаковиана — списки его произведений, писем, неопубликованных работ о нем — или, скажем, размышлений, нередко более интересных, чем печатные статьи»²⁹.

Воскрес существовавший прежде, но подзабытый к этому времени «комбинированный самиздат». Когда сильно сокращенный редакторами роман «Мастер и Маргарита» был напечатан в журнале «Москва», многие читатели восстанавливали купюры по книгам «тамиздата», по спискам — и составляли свои тексты из печатных и рукописных фрагментов.

Так шла борьба читателей за литературу без изъятий, и абсолютно прав, конечно, был К. Симонов, назвав такие издания «документами эпохи»³⁰.

²³ Жигулин А. Черные камни: Автобиографическая повесть // Знамя. 1988. № 7—8.

²⁴ См.: Огрызко В. Победить в себе растоптанного человека: Беседы о Варламе Шаламове: Интервью с И. П. Сиротинской // Книжное обозрение. 1988. 26 авг. С. 3.

²⁵ Симонов А. Поэт, которого не было? // Советская культура. 1988. 27 дек. С. 6.

²⁶ Глазков Н. И. Автопортрет: Стихи и поэмы. М., 1984. С. 4.

²⁷ «Всепроникающая четверка», — сказала о них Лидия Гинзбург. См.: Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи, эссе, заметки. Л., 1987. С. 331.

²⁸ Демидова А. Каким помню и люблю // Литературная газета. 1988. 27 янв. С. 7.

²⁹ Кузьмин Е. О Булгакове, и не только о нем: Интервью с М. О. Чудаковой // Там же. 1987. 14 окт. С. 6.

³⁰ См.: Левенсон Д. Булгаковы и их друзья // Огонек. 1987. № 37. С. 12—14.

«Преодоление Гутенберга», а вернее — государственной монополии на печатное слово, компенсация тех «провалов» в литературе, которые возникли вследствие ошибок или сознательных упущений централизованного типографского книгоиздания, — эта функция самиздата, пожалуй, одна из важнейших. На всех этапах своего существования рукописная книжность помогала читателю вырабатывать объективные критерии оценки литературного процесса и, образно говоря, играла роль малыша из андерсеновской сказки, говорившего правду о новом платье короля. Скажем прямо, этот малыш мог и ошибаться, но он ошибался нечасто.

Многие отвергнутые официальной литературой произведения разных писателей не были отвергнуты читателем и широко ходили в самиздате. Задолго до печатной публикации стала известна читателю не только уже упоминавшаяся «Поэма без героя» А. Ахматовой, но и ее «Реквием», прочитанный еще до марта 1987-го не скажу всеми, но очень многими. Примечательно следующее воспоминание одного из друзей поэта: «Анна Андреевна о себе говорила, что живет под лозунгом: «Долой Гутенберга!». Лучшие стихи в России во все времена ходили в списках. И Ахматова продолжала эту традицию»³¹.

Замечательную традицию продолжали и многие другие писатели, не имевшие возможности печатать свои произведения. Классиком самиздата стал, например, Венедикт Ерофеев, чья поэма в прозе «Москва — Петушки» за время, прошедшее с момента ее создания в конце шестидесятых, не только благополучно обошла мир, но и распространилась внутри страны в многочисленных списках тиражом, которому позавидуют многие печатающиеся.

Да, оттепель скоро кончилась, и все же общество уже не могло вернуться к былой летаргии. Ю. Левада и В. Шейнис, вспоминая недавно вторую половину шестидесятых, написали: «Мощнее стала волна самиздата. Воспоминания, исторические исследования, художественные произведения, перепечатки из изданий, запрятанных в спецхраны, — всё, что не успело проскочить в печать во времена чуть ослабленной цензуры, шло в самиздате»³². В глухие годы застоя, когда в стране всё крепчал общественный маразм и всё безмятежнее становилась официальная литература, «покровительствуемая правительством как одна из отраслей государственной службы»³³, самиздат продолжал противостоять позорным процессам. Когда безгласная от рождения красная печать окончательно задохнулась от восторга, в самиздате продолжало жить вольное русское слово. Каждый знает, что именно переписывала в эти годы страна: Галича, Окуджаву, Высоцкого... С миллионов пленок «магнитиздата» замечательные поэты продолжали обращаться к соотечественникам со словом правды, с горькой сатирой на пороки сонной державы, что раскисла, опухла от сна... Силы были явно неравными, но самиздат продолжал сопротивляться бесстыдному манипулированию общественным сознанием и честно отражал действительную народную жизнь.

Это не была политическая борьба: на реальную политику государства литература мало влияла. Но было моральное сопротивление, и оно не было безрезультатным. Во всяком случае, хочется верить, что к сегодняшнему признанию приоритета общечеловеческих ценностей над всеми прочими нас привела не только наша экономическая катастрофа, но и нравственная эволюция общества.

Конечно, самиздат сопротивлялся сталинизму. Он сопротивлялся ему и тогда, когда уже была «закрыта лагерная тема»³⁴, когда торжествовал развитой брежневский неосталинизм. Сейчас напечатаны рассказы о том, как «плавала по бурным волнам самиздата» книга Евгения Гинзбург «Крутой маршрут»: «Рукопись, с которой снимались десятки, а может, и сотни копий, с фантастической быстротой размножалась и переходила границы Москвы...»³⁵ Ко времени перепечатки этой книги рижской «Даугавой» она разошлась по стране, и кто из нас не встречал ее, и не читал, и не определял под впечатлением от нее своего отношения к сталинизму?

Когда типографии госкомиздата гнали миллионными тиражами мало кем читаемую продукцию литературных генералов, страна переписывала другую литературу — Пастернака, Шаламова, Бродского, Стругацких, Солженицына, Искандера... Когда на исходе вось-

³¹ Ришина И. Вяч. Вс. Иванов: «...И дышат почва и судьба» // Литературная газета. 1988. 1 июня. С. 6.

³² Левада Ю., Шейнис В. Погружение в трясину: Акт первый: 1964—1968 // Московские новости. 1988. 13 нояб. С. 9.

³³ Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1958. Т. 8. С. 162.

³⁴ См.: Прохвятилов В. Реплика из заднего ряда // Нева. 1988. № 12. С. 171.

³⁵ В мире книг. 1988. № 12. С. 10. См. также: Копелев Л., Орлова Р. Евгения Гинзбург в конце крутого маршрута // Даугава. 1989. № 6. С. 84.

мидесятых редактор одного из московских журналов наконец веско сообщил в интервью: «Думаю, припела пора вернуть нашему читателю В. Набокова»³⁶, — Набоков уже был прекрасно известен советскому читателю и разве что не изучался им по школьной программе. Когда высокопоставленный чиновник Главлита заявлял западной журналистке: «Я знаю, что вся интеллигенция читала Солженицына»³⁷, — он знал, что говорил.

Прекрасно, что эта литература сегодня печатается и ее можно взять в любой библиотеке. Но будем честны: многие из нас это уже читали. Сегодняшний «публикационный взрыв» — это, скорее, «признательский» взрыв. Признается то, что уже было опубликовано в самиздате самим читателем³⁸.

Особая тема — самиздатская журналистика. В статье, посвященной ей рижским журналом «Даугава», говорится, что такая периодика появилась только в последнее время и что еще вчера существование самиздатских журналов было просто немислимо³⁹. Это неверно. Самиздатская журналистика зародилась не вчера и даже не позавчера, и вообще ее начало теряется во тьме веков. Что же касается *советской* самиздатской журналистики, то и она не так молода, как может показаться. Она, можно сказать, ровесница Советской власти, которая хотя и не всегда была к ней терпима, но в первые годы жить давала. Некоторые примеры этого сосуществования я уже приводил выше.

С середины пятидесятых годов, после долгих лет легко объяснимого оцепенения, самиздатская журналистика вновь начала подавать признаки жизни. Стали возникать разные студенческие периодические издания: «Культура», «Литфронт литфака», «Ересь», «Электрон», отличавшиеся, прежде всего, большой активностью в постановке и обсуждении всевозможных социальных и политических вопросов, а также проблем культуры и искусства. Вопросов и проблем студентами было обнаружено так много, что их хватило на доброе десятилетие довольно содержательных дискуссий.

Одним из наиболее ярких и, на мой взгляд, интересных образцов неформальной журналистики этой волны является ленинградский журнал «Лоб», выходящий на химфаке Университета в начале семидесятых годов и, таким образом, завершавший период. «Лоб» можно считать своеобразной вехой, соединившей две культуры: шестидесятничество и культуру семидесятых годов, поэтому есть смысл в том, чтобы рассказать об этом журнале подробнее.

Химфаковский «Лоб» продолжал традиции старого ЛОБа — Ленинградского общества библиофилов, существовавшего в двадцатые годы. В статье, напечатанной в первом номере журнала и носившей программный характер, один из участников группы «Лоб» Сергей Дедюлин объяснял выбор традиции так: «Ленинградское общество библиофилов внесло, на мой взгляд, значительный вклад в сохранение культуры, в поддержание особой репутации нашего города в Советском Союзе и за границей, в развитие и изучение литературной истории, в закрепление дальних связей, традиций и духа Петербурга — Ленинграда; внесло мужественную свою лепту, пытаясь сопротивляться в меру сил распылению и известной эволюции российской интеллигенции»⁴⁰. Понятно, что и новый «Лоб» имел культурологический

³⁶ Дорогу талантам!: Интервью с М. Алексеевым // Литературная газета. 1986. 23 июля. С. 2.

³⁷ Старинк Л. Интервью с советским цензором [В. Солодиным] // Русский голос (Н.-Й.), 1989. 2 марта. С. 7. Мнение цензора подтверждают и данные социологического исследования, проведенного в конце прошлого года группой ученых из московского Института книги. Согласно этому опросу, не публиковавшихся в стране в застойные годы авторов — А. Солженицына, А. Галича, И. Бродского, Н. Мандельштам, Р. Медведева и многих других — прочитало абсолютное большинство респондентов. См.: Шведов С. Что дальше?: Возвращенная литература и обретающий себя читатель // Литературное обозрение. 1989. № 6. С. 62.

³⁸ В одной из недавних статей московский критик А. Байгушев выдвинул версию: советский самиздат инспирирован и организован Западом (см. пассаж о «ксерокопиях, что гуляют по рукам, будучи искусно подброшены «Континентом», «Посевом», «Русским словом». «Новым русским словом». «Ардисом» и, в частности, (...) издательницей Проффер». См.: Байгушев А. О саттукействе и фарисействе // Москва. 1988. № 12. С. 189). Выражая признательность издательнице Э. Проффер, равно как и ее коллегам, сделавшим действительно немало для сохранения и пропаганды русской культуры во всем мире, мы, однако, заявим определенно: наш самиздат — это целиком наше чадо. Все те тексты, которые сегодня есть в самиздате, переписываются и распространяются не западными агентами, как кажется А. Байгушеву, озабоченному поисками происков идеологических диверсантов, а самими читателями — простыми советскими людьми, желающими самостоятельно определять свой круг чтения и получать без изъятий всю необходимую им информацию.

³⁹ См.: Брице Л., Максимов С. «Андерграунд» выходит на поверхность // Даугава. 1988. № 9. С. 95.

⁴⁰ Д(едюлин) С. На рождение ребенка: Частный отклик // Лоб (Л.). 1972. № 1. С. 6.

характер: в журнале разрабатывались темы литературы и гуманитарной культуры, изучалось и пропагандировалось художественное наследие, печатались произведения молодых авторов, таких, как В. Петрановский, М. Ковдышева, В. Амеличев, А. Сироткин, Е. Алексеев, Е. Якушкина. Помимо выпуска журнала, издатели «Лба» проводили разные выставки, лекции, встречи, социологические исследования и так далее. Приложением к журналу выходила серия поэтических сборников «Петербург — Петроград — Ленинград в поэзии»: были выпущены машинописные книжки стихов В. Кюхельбекера, И. Анненского, С. Есенина, О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, А. Гитовича... Журнал рубежа, «Лоб» сочетал в своих публикациях наивный романтизм шестидесятых годов с рассудочным скептицизмом семидесятых.

Брежневские заморозки, конечно, повлияли на самиздат, и бесцензурная журналистика быстро стала довольно опасным занятием. Об ужесточении борьбы государства с самиздатом говорил, например, в письме IV Всесоюзному съезду Союза писателей А. Солженицын: «Да просто дать рукопись «прочсть и переписать» у нас теперь под уголовным запретом (древнерусским писцам пять столетий назад это разрешалось!)»⁴¹. Большую работу по искоренению всякого свободомыслия, как мы помним, проводила небезызвестная организация (более подробно о том, как боролись «люди искореняющей профессии» с неформальной печатью за возможность для страны жить в молчании и застое, см., например, статью В. Долинина «Вольное слово» в журнале «Меркурий» (1988. № 16. С. 38—40). При ее непосредственном участии в конце семидесятых прекратили существование «Перспектива», «Община», феминистический альманах «Женщина и Россия»... По позднейшим воспоминаниям dotянувших до перестройки самиздатчиков, это было тревожное время, когда даже самые «в общем-то невинно-либеральные игры могли действительно кончиться в зоне вечной мерзлоты»⁴².

Тем не менее самиздатская журналистика в целом успешно переживает развитый социализм. С середины семидесятых годов выходят знаменитые теперь литературные журналы «37»⁴³, «Часы» («Часы» издаются и сейчас), позднее возникают журналы «Северная почта» (всего вышло восемь номеров), «Обводный канал», «Грааль», «Метродор», «Молчание» (превратившееся вскоре в «Митин журнал» и в этом качестве дожившее до новейшего времени) и другие.

Самиздат периода застоя был точным индикатором общественного мнения. Это мнение часто не имело возможности заявлять о себе со страниц официальной печати, но оно существовало, и независимая периодика чутко фиксировала общественные настроения. Она продолжает делать это и сегодня, когда декларируемая гласность пока еще не обеспечена реальной возможностью для каждого мнения быть полно выраженным печатно.

Мы видим сами: несмотря на все благоприятные перемены последних лет (а скорее всего, как раз благодаря им), самиздат не исчез, наоборот, он вышел на совершенно новый уровень своего существования, и этот уровень можно без всякого преувеличения назвать расцветом.

Расцвет переживает вся самиздатская журналистика. Многие десятки, если не сотни неформальных периодических изданий — журналов, бюллетеней, дайджестов, газет, информационных листов, сборников — выходят сегодня по всей стране — от Прибалтики до Сахалина. Это периодика самой разнообразной ориентации — от экологического «Вестника Байкальского движения» до кинематографического журнала «Сине Фантом» (Москва), от «Рубикона» (издание ленинградского клуба «Демократизация профсоюзов») до московского «Харе Кришна» (название говорит за себя), от феминистического «Женского чтения» (женщины, как видим, не сдаются) до толстовской «Ясной Поляны» (Рига), от многочисленных рок-изданий до православного «Благовеста»... В одном только Ленинграде существует сейчас около трех десятков регулярно выходящих неформальных периодических изданий, и многие из них успешно конкурируют с государственной периодикой: даже при нынешнем ее изобилии «Меркурий» или, скажем, «Митин журнал» читаются от корки до корки — как лучшие номера «Огонька».

«Обводный канал» (редакторы К. Бутырин и С. Стратановский) — в числе наиболее авторитетных ленинградских изданий. На его страницах представлено творчество как ленин-

⁴¹ Солженицын А. И. Письмо IV Всесоюзному съезду Союза писателей: (вместо выступления) // Нева. 1989. № 1.

⁴² Кривулин В. Посвящается Саше // Обводный канал. 1986. № 9. С. 44.

⁴³ Расшифруем название журнала для будущих историков литературы: ни к 1937 году, ни к 1837-му оно прямого отношения не имеет. Магическое число 37 означает номер квартиры (на Курляндской) издававшего журнал, совместно с Т. Горичевой, поэта В. Кривулина.

градских авторов (Е. Шварц, В. Кривулина), так и авторов остального мира (москвичей Д. Пригова, О. Седаковой, эмигрантов И. Бродского, Д. Бобышева). В журнале сильная проза — здесь печатаются произведения Б. Дышленко, А. Бартова, Е. Звягина... Много внимания журнал уделяет вопросам философии и культурологии (здесь, прежде всего, выделяются оригинальностью и остротой взгляда статьи А. Мальчевского, Г. Пеева), а также проблемам изобразительного искусства и архитектуры. В приложении «Мост», выходящем с недавних пор, издатель «Обводного канала» печатают переводы трудов зарубежных писателей, философов, эстетиков.

Другое популярное издание — «Митин журнал» (редактор Д. Волчек) — известно своими публикациями произведений современных писателей, живущих в СССР (В. Уфлянда, А. Драгомощенко, Т. Щербины), переводами зарубежной литературы (в «Митином журнале» напечатаны, например, сочинения Ги Девенпорта, Г. Гессе, Т. Капоте), архивными материалами (из наследия Д. Хармса, В. Ходасевича, А. Крученых), интересными историко-филологическими исследованиями. «Митин журнал» выпускает и литературные приложения — многотомные собрания сочинений (С. Беккета, Э. Ионеско, К. Унксовой), а также отдельные сборники поэзии и прозы.

Журнал трансфутуристов «Транспонанс» был образован в 1979 году Ры Никоновой и С. Сигеем, и с того времени вышло уже более трех десятков номеров журнала. В «Транспонансе» печатается текущая авангардная литература, разрабатываются теоретические проблемы современного авангарда. В числе авторов журнала — В. Эрль, Г. Саггир, Д. Пригов и другие. Наряду с этим журнал публикует и изучает классику отечественного авангардного искусства.

Если попытаться разобраться в том механизме популярности, который обеспечил взлет тиражей самиздатской периодики в десятки раз в то самое время, когда даже лучшие из официальных журналов имели гораздо более низкие темпы роста — и это при абсолютном различии в полиграфическом обеспечении, — то можно прийти к выводу о закономерности случившегося. В неформальной прессе людей привлекла именно неформальность, неангажированность, независимость — они увидели в ней не просто набор самых разных мнений (хотя одно это уже достаточно привлекательно и редко встречается в государственных изданиях). Читатели обнаружили в ней новую школу журналистики — журналистики, не зависимой ни от кого, кроме своего читателя, ни от какой генеральной линии, кроме своей собственной, журналистики, которая — и вот это-то непривычнее всего — не является колесиком и винтиком одного-единого и великого механизма, а если и является, то не того, о котором мечтал Великий мечтатель, а совсем другого — великого механизма демократии.

Возросший читательский интерес к неофициальной периодике поставил перед ней серьезную проблему: как при существующих сегодня — хотя и значительно возросших, но все-таки ограниченных — тиражах обеспечить наивысший кпд каждого номера. Эта проблема решается по-разному, но одним из перспективных выходов из сложившейся ситуации стала организация общественных библиотек и архивов самиздата. Они возникли уже во многих городах — в Москве, Риге, Казани... В Ленинграде открыты такую читальню помог Фонд культуры, при котором она и действует. И хотя работает эта библиотека пока лишь один день в неделю, перспективы у нее обнадеживающие.

Заинтересованность в сборе неформальной периодики проявили и разные государственные книгохранилища, такие, как Публичная библиотека, библиотека имени Маяковского. И они абсолютно правы: можно по-разному относиться к самиздату, но нельзя не признавать, что эта периодика должна быть сохранена. Ведь она подробно и заинтересованно отражает текущий день и уже завтра станет важным документом, рассказывающим читателям о нашем времени.

Оно странное, наше время. Мы можем сегодня свободно читать самиздатские журналы, абсолютно ничем не рискуя. Но те самые неформальные группы, которые выпускают эти журналы, не могут быть абсолютно уверенными в том, что завтра они не только смогут их издавать, но и вообще будут существовать сами.

«Эти группы находятся в довольно странном положении, — пишет американский журналист Джеймс Вайнстайн. — Большинство из них ни легальны и ни иллегальны. За несколькими исключениями, все они пребывают за пределами закона, т. е. официально не зарегистрированы (...) Как бы там ни было, но в настоящее время ко всем такого рода группам относятся терпимо. Никто не знает, однако, как долго сохранится подобное положение»⁴⁴.

У самиздатской прессы, как и у ее издателей, нет сегодня никаких юридических гарантий того, что завтра она не будет запрещена чьим-то волевым решением. У нее нет той стопроцентной уверенности в завтрашнем дне, которая, как считается, есть у каждого из нас и является пока нашим основным достижением последних десятилетий⁴⁵.

Увы, надо признать: существующий механизм гласности пока сильно отстает от провозглашенной политики. И все-таки независимые полны оптимизма. Редактор «Меркурия» Елена Зелинская считает: «Самиздат неотделим от общей политической ситуации, он находится ровно там же, где находится общественное движение вообще. И у всех у нас хорошие перспективы».

Что ж, согласимся. Но добавим: сама жизнь требует сегодня реальных законодательных перемен. Необходимо юридическое обеспечение деятельности независимых журналистов. Большие надежды возлагаются на готовящиеся законы о печати и информации, об общественных организациях. Оправдают ли законодатели эти надежды? Посмотрим.

Пока же отдадим должное самоотверженности независимых: легальное подполье — рискованный аттракцион. Пожелаем им успеха: вместе с другими сторонниками перестройки они отстаивают гласность, расширяют ее границы.

Не так давно один из столичных журналов, воодушевленный первыми успехами перестройки, попробовал «закрыть тему» самиздата. «При гласности и демократии, — прочитали мы, — (...) в феномене неофициальной культуры — «самиздате» — пропала нужда»⁴⁶.

Автор статьи поспешил, конечно. Прежде всего потому, что жизнь показывает: при той гласности, которую мы пока что видим на нашем дворе, самиздат еще необходим.

Он будет необходим и тогда, когда свобода печати станет для нас абсолютной реальностью и каждый сможет напечатать в типографии все что угодно. Самиздат будет существовать всегда, потому что это не редкий и причудливый «феномен», а нормальное, совершенно естественное явление. Еще в начале двадцатых Осип Мандельштам написал: «Мировые города, как Париж, Москва, Лондон, удивительно деликатны по отношению к литературе. Они позволяют ей прятаться в какой-нибудь щели, пропадать без вести, жить без прописки, под чужим именем, не иметь адреса»⁴⁷. Это право любой литературы — жить, где она хочет: хоть на чердаке, хоть в подвале.

Только не надо ее там запирать.

⁴⁵ Это, кстати, и стало одной из причин создания весной 1988 года Клуба независимой печати — всесоюзной организации, объединившей независимых журналистов. В преамбуле «Учредительной декларации Клуба независимой печати» говорится: «Утверждая свою приверженность идее свободы печати и считая естественным и неотъемлемым право объединяться для достижения общих целей, мы, нижеподписавшиеся, утверждаем Клуб независимой печати» (цит. по: Рубикон/Отв. редактор И. Дашкевич. Л., 1988. № 3—4, стр. не указ.).

Интересно, между прочим, проследить за тем, как отечественный самиздат повторяет судьбу китайского самиздата начала восьмидесятых. Сегодня мы учимся перестраиваться у нашего «младшего брата» — и не зря: у нас с ним много общего. Так, китайский аналог советского Клуба независимой печати — Всекитайская ассоциация неофициальных журналов возникла на гребне китайской перестройки в сентябре 1980 года, и за очень короткий срок ее состав существенно расширился: от 21 первоначального члена до трех десятков к январю 1981 года. Вообще же библиографический указатель К. Видора (The samizdat press in China's provinces, 1979—1981: An annotated guide/Compiled by Claude Widor. Stanford, 1987) сообщает данные о 88 журналах, которые в этот период выходили более чем в двух десятках городов, в 17 провинциях и муниципалитетах Китая. Подобная количественная динамика теперь и у нас. То же и с целями: они у объединившихся в КНП советских самиздатчиков те же, что и у их китайских коллег из ВКАНЖ. В частности, защита своих прав от государственного произвола.

⁴⁶ Капустин М. От какого наследства мы отказываемся? // Октябрь. 1988. № 5. С. 164.

⁴⁷ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 197.

Премьера

ГАЗЕТА В ЖУРНАЛЕ

НА НОВЫЙ ЛАД

Отчетно-выборное собрание Ленинградской композиторской организации, проходившее 22 мая, открыл старейший композитор города Б. А. Арапов. Вступительное слово председателя правления ЛОСК А. Петрова отразило общественные сдвиги, происходящие в стране, атмосферу демократизации и гласности, время переоценки художественных ценностей. Отмечалось, что авторы, жившие в ладу с официальным искусством застойных лет, нынче находятся в творческом тупике. В то же время композиторы, которые еще совсем недавно своим ярким необычным талантом плохо отвечали музыкальным стандартам тех лет, сегодня оказались в центре внимания общественности. В этой же связи говорилось и о том, что широкий общественный интерес теперь переместился от жанра, условно называемого «советской песней», к рок-музыке.

Справедливость требует отметить успехи ленинградской музыки и в самых глубоких, далеких от прямой публицистичности жанрах — симфониях, инструментальных концертах, хоровых партитурах, камерных ансамблях. В них проявилось стремление противопоставить наступлению коммерческой развлекательной стихии высокие нравственные идеалы. В них явственно развивались традиции ленинградской композиторской школы, традиции великого Шостаковича. Увы, в «эпоху хозрасчета» проблемы рентабельности и самоокупаемости, прибыли и высоких заработков занимают сознание иных руководителей концертных учреждений и театров и артистов гораздо больше, чем само искусство. Не этим ли объясняется, что большинство премьер в жанре музыкального театра прошло за пределами нашего города? Нас не может не огорчать, что в планах Кировского и Малого оперного театров нет ни одного имени ленинградских композиторов. На этом безрадостном фоне надежду вселяет активная творческая позиция новорожденных Камерного музыкального и Детского музыкального театров, сотрудничающих с композиторами-земляками.

Атмосфера творческой свободы, утвердившаяся в нашей стране, сказалась на расширении контактов с зарубежными коллегами. «Обменные» концерты ленинградских авторов и исполнителей состоятся в следующем сезоне в Белграде, Варшаве, Дрездене. Создана совместная организация композиторов Ленинграда и Нью-Йорка под символическим названием СЕЗАМ. Первые концерты в рамках нового соглашения уже состоялись.

К сожалению, сегодня в нашем обществе оживились некоторые опасные, а порою откровенно реакционные тенденции, вносящие раскол в ряды художественной интеллигенции.

В заключение А. Петров коснулся острых организационных проблем, которые, как показывает опыт, тесно связаны с творческими. Был затронут вопрос о правовой и материальной независимости Ленинградской композиторской организации. Подготовлен проект устава Ленинградского союза композиторов, а с

ПОВТОРЕНИЕ СУДЬБЫ

Удивительные случаются совпадения: 14 мая 1939 года был дописан эпилог романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». И ровно через пятьдесят лет в майские дни 1989 года в Большом зале Московской консерватории и в Концертном зале имени Чайковского состоялась премьера его оперной версии, принадлежащей ленинградскому композитору Сергею Слонимскому. Этот временной разрыв мог быть почти на два десятилетия меньше, ибо опера — первый музыкально-театральный отклик на журнальную публикацию романа в 1966—1967 годах — была написана в 1972 году и тогда же разучена по инициативе дирижера Геннадия Рождественского. Однако премьера была сорвана административным вмешательством, и состоялось лишь закрытое прослушивание первой ее части в ленинградском Доме композиторов. Кризисные моменты изнуряющих просмотров — генеральных репетиций, запретительных актов, трагично отозвавшихся в судьбе Булгакова в конце 30-х годов, пронесли раскатистым эхом в начале 70-х. Опера (кстати, по сю пору не изданная) словно повторила судьбу романа.

Не только судьба, но и жанрово-стилевая направленность камерной партитуры «Мастера и Маргариты» ставит ее несколько особняком рядом с другими «большими» операми Слонимского — «Виринея» (1967) и «Марией Стюарт»

нового, 1990 года Ленинградский союз композиторов должен получить большую финансовую самостоятельность.

Прения были необыкновенно бурными и продолжительными (выступило в общей сложности 35 ораторов). Критический запал одних был основан на сенсационных и бездоказательных обвинениях в адрес правления. Большинство же выступавших, напротив, конкретными примерами иллюстрировали характерную для нашего союза и в годы застоя атмосферу эстетического плюрализма, терпимости, внимания к различным художественным направлениям.

Активной критике подверглась деятельность центра Музформа по пропаганде произведений ленинградских авторов. Раздавались голоса о необходимости сплочения вокруг союза исполнительских коллективов, дирижеров, солистов. Многие выступили за сохранение в будущем за «Ленинградской музыкальной весной» статуса фестиваля новой ленинградской музыки.

Споры, разгоревшиеся вокруг организационной структуры союза, показали, что большинство его членов заинтересовано не в изменении формы, а в демократизации стиля и духа его работы, в широкой гласности обсуждаемых вопросов, в строгом контроле за деятельностью выборных органов. Это подтвердили и объявленные за полночь результаты выборов. В состав нового правления вошли 25 композиторов и музыковедов (избраны также 7 кандидатов в правление). Председателем правления Ленинградской композиторской организации подавляющим большинством голосов (104 против 17) был вновь избран Андрей Павлович Петров. Не старая ли погудка на новый лад? — могут спросить придирчивые оппоненты. Ответим с надеждой также музыкальным изречением: новые времена — новые песни.

И. Райский

(1980), с успехом идущими на сценах многих театров в нашей стране и за рубежом.

Возможно, кому-то покажется, что самоограничение композитора в отборе действующих лиц чрезмерно, что «плотно населенный и яркостюмированный мир» булгаковского романа требовал столь же крупномасштабной оперной композиции. Однако Слонимский пошел по другому пути, сфокусировав внимание на главном драматургическом конфликте, на его амбивалентности, сближении метафорического и реального. Преодолением театральных возможностей романа явился постоянный контрапункт, полифоничность изложения библейской притчи и жизненных перипетий Мастера. Сценарный план оперы, разработанный самим композитором (либретто Ю. Димитрина и В. Фиалковского), построен таким образом, что внешний событийный ряд усилен подтекстом, обращенным к вечным проблемам власти и ответственности, насилия и раскаяния, гуманной устремленности помыслов и жестокости поступков — проблемам как никогда современным.

Многое в музыкальной интерпретации «Мастера и Маргариты» идет от пушкинско-муромского восприятия «судьбы человеческой — судьбы народной». Органичны перестановки отдельных коллизий, сближения и отдаления перекрещивающихся сюжетных линий. Так, опера начинается словами отягощенного муками совести Пилата: «Ты жив? Значит, казни не было? Говори со мной! Говори!» Они становятся психологической доминантой образа пятого прокуратора, темой его смятенной души, муки которой искупаются лишь в последней строке романа, дописанной Мастером.

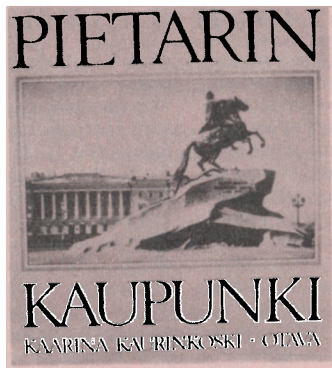
Эпическое начало в опере усиливается и введением небольшой группы хора, функции которого многообразны: это и народ, к которому обращается с проповедью Иешуа,

(Продолжение на с. 45)

Город ПЕТРА

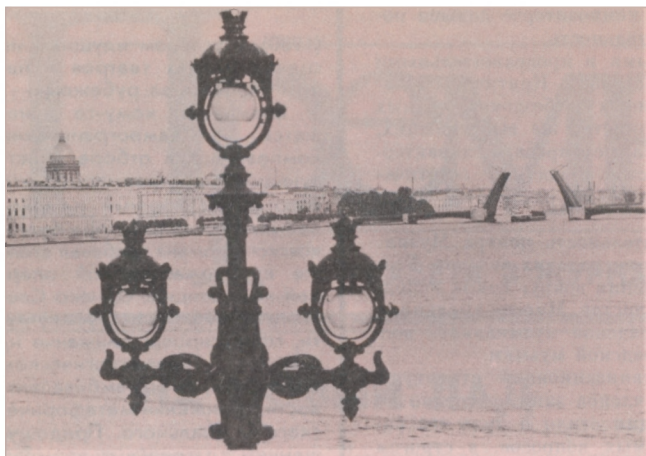
Хотя эта книга выпущена в Хельсинки крупнейшим финским издательством «Отава», к Ленинграду, его искусству и культуре она имеет самое прямое отношение. Со времен стэндалевских «Прогулок по Риму» известно, что суждения иностранца могут быть не менее, а то и более значительны для понимания самой сути описываемого предмета, чем взгляд изнутри. Особенно, когда суждения эти продиктованы не просто вежливой заинтересованностью, но искренней увлеченностью.

Автор книги супруга Генерального консула Финляндии в Ленинграде госпожа Карина Кауринкоски не скрывает своей влюбленности в наш город. Книга не претендует на научную полноту историко-культурного анализа, но и путеводителем для туристов ее тоже назвать нельзя. Исходя из личных пристрастий автор рассказывает о набережных Невы и Невском проспекте, о Рус-



ском музее и Эрмитаже, о театрах и литературно-художественных музеях, о действующих и бездействующих церквах. При этом за литературной изысканностью стиля всегда ощутимо авторское стремление передать читателю частицу собственной увлеченности. И возникающий портрет города приобретает теплые, живые краски.

У книги есть еще один автор. Это известный ленинградский фоторепортер Юрий Щенников, чьи иллюстрации занимают добрую половину объема. Фотографии не просто иллюстрируют текст, но ор-



«Белая ночь». Фото Ю. Щеникова

ганически вплетаются в ткань повествования. Даже широко-известные, многократно тиражированные ленинградские пейзажи Ю. Щеников умеет запечатлеть в неожиданном

ракурсе, а многие уголки города открывает заново и для старожилов. Среди фотоиллюстраций довольно много чисто жанровых снимков, сценок городской жизни, не имеющих

отношения к архитектурным красотам и музейным ценностям. Но именно они усиливают столь важное для книги стремление постигнуть душу города на Неве.

Много восторженных слов можно сказать об уровне полиграфического исполнения книги. Но ограничимся лишь констатацией того факта, что эта работа получила приз издательства как одна из лучших книг года.

Госпожа К. Кауринкоски является автором постоянной рубрики в центральной городской газете Турку «Турун Саномат», в которой рассказывает финским читателям обо всех значительных событиях в культурной жизни Ленинграда. После выхода книги «Город Петра» ее вклад в благородное дело укрепления взаимопонимания с нашим северным соседом многократно увеличился.

П. Машин

«Что я делал всю жизнь? — Рассматривал мир как единое целое, как единую картину и реальность, но в каждый момент или, точнее, на каждом этапе своей жизни, под определенным углом зрения». Представления о важнейших этапах жизни и деятельности автора этих слов, о разных «углах зрения» его масштабного и глубинного мировосприятия дает выставка «Возвращение забытых имен. Павел Флоренский». Организованная московским отделением Фонда культуры, она начала свою работу в январе в Московском Центральном доме литераторов, а в начале июня разместилась в Музееквартире А. А. Блока на берегу Пряжки.

Имя П. А. Флоренского (1882—1937), отца Павла, вошло в историю философии и богословия, литературы и языкознания, искусствоведения и музейного дела, математики и естественных наук... Привычные для обыденного сознания границы этих сфер размывались, открывая Флоренскому пути к пониманию мира, пути, на которых каждое направление деятельности оставалось не отделимым от веры. И в экспозиционном решении знак веры — священнический крест и листок календаря с датой принятия сана «24 апреля 1911 года», помещенные в начале выставки, призваны, подобно камертону, настроить восприятие зрителя на ту чистую ноту, которая для самого отца Павла всегда несла в себе организуемое, гармонизирующее начало.

Особенность выставки — подлинность всех материалов. Они предоставлены из семейного архива игумена Андроником (Трубачевым), внуком П. А. Флоренского. Среди экспонатов — богатейшая фотолетопись, включающая портреты

ВЕРА И РАЗУМ

самого Флоренского от ранних его лет до времен БамЛага и Соловков, а также фотографии его семьи, преподавателей, соучеников, литературного и научного окружения. Портретный ряд дополняют акварели, выполненные сестрой Флоренского О. А. Флоренской (изображения З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, А. Белого и других, напоминающие о близости П. А. Флоренского к символизму), работы других художников. В числе экспонатов — книги и статьи, малая часть огромного наследия Флоренского. Но главную ценность составляют его рукописи — фрагменты трудов по разным областям человеческой культуры (страницы рукописи знаменитой книги «Столп и утверждение Истины», листы труда, связанного с изучением ассирийской азбуки, машинопись с авторской правкой исследования, посвященного имени Павел, рисунки и рукописи, отражающие его физико-математические занятия и т. д., и т. д.). Биографические материалы дополняются дипломами, удостоверениями, справками — об избрании действительным членом Московского психологического общества и о его профессорском звании в Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), о его деятельности в Государственном экспериментальном электротехническом институте и о шефских обязанностях его как члена общества «Долой неграмотность» перед некой гражданкой Кашниной, о незаконном аресте в 1933 году и об осуждении особой тройкой на 10 лет, из которых ему суждено было прожить только четыре... Выставка называется «Возвращение забытых имен...»

В. Шубин

«Пушкин и Мицкевич (А. Мицкевич в России)» — названа выставка, открывшаяся 11 апреля во Всесоюзном музее А. С. Пушкина и приуроченная к 190-летию со дня рождения двух великих поэтов. Собственно, ее открытие состоялось во второй раз — четырьмя месяцами раньше она начала работу в Варшаве. После польской «премьеры» экспозиция и прибыла в

«ОН МЕЖДУ НАМИ ЖИЛ...»

Ленинград, где разместилась в выставочных залах на Мойке, 12. Большинство экспонатов проделало путь Ленинград — Варшава дважды, поскольку основу экспозиции составили материалы Всесоюзного музея А. С. Пушкина и Литературного музея Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Более тридцати экспонатов, среди которых находятся и личные вещи польского поэта, предоставил Литературный музей имени Адама Мицкевича в Варшаве.

Уже само название выставки отражает ее богатое тематическое насыщение. Экспозиция действительно освещает широкий круг личных, общественных, культурных связей Мицкевича (портретная галерея русских друзей, собеседников, встреченных в России соотечественников; интерьерный фрагмент — уголок салона Зинаиды Волконской и проч.); она прослеживает его российскую топографию (живопись, акварели, литографии, раскрывающие красоту и своеобразие увиденных им мест — новейших архитектурных ансамблей Петербурга, уголков старой Москвы, неповторимых пейзажей Тавриды...); дает представление о развитии на чужбине его таланта (издания написанных в России «Крымских сонетов», поэмы «Конрад Валленрод»...); напоминает об официальном статусе изгнанника и, говоря словами П. А. Вяземского, о широком признании его «счастливого права быть представителем литературной славы» своего народа (русская журналистика с переводами произведений Мицкевича и критическими откликами).

Но в этом панорамном показе сближения Мицкевича с Россией есть кульминационный момент, задающий доминирующую историко-культурную и общественно-политическую тему последующего экспозиционного повествования, — знакомство с Пушкиным, состоявшееся в конце второго года невольного пребывания поэта на русской земле.

Тема раскрывается с объективной полнотой: глубокая личная симпатия поэтов друг к другу, идейные и творческие параллели и сближения, принципиальные несогласия, обострившиеся после подавления восстания поляков 1830—1831 годов, когда расхождение позиций обозначилось брошюрой Пушкина и Жуковского «На взятие Варшавы» и ответными — горькими и беспощадными — строками стихотворения Мицкевича «Русским друзьям».

Стоит, по-видимому, вспомнить, как тщательно еще недавно ретушировались эти «щекотливые» вопросы в популярной литературе, как, к примеру, несколько лет назад сотрудникам Всесоюзного музея А. С. Пушкина перед открытием после реставрации мемориального музея «Дача А. С. Пушкина» пришлось убрать из экспозиции материал, связанный с польскими событиями тех лет. Чуть ли не с детских лет мы помним, что Пушкин и Мицкевич мечтали «о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся». Но нам слишком долго навязывалось буквальное толкование этих слов и путь к гармонии указывался через забвение печального опыта давних и недавних взаимоотношений. Народы же не позабудут, то есть не оставят распри, пока у них, как справедливо заметил А. В. Амфитеатров (подчеркнем: русский писатель присутствовал на торжествах, устроенных польской интеллигенцией в честь 100-летия со дня рождения Пушкина), не будет

и толпа, требующая свершения приговора, и в то же время сгусток боли и страдания казнимых.

Ариозно-декламационный стиль «Мастера и Маргариты» позволяет предельно рельефно представить манеру речи каждого из персонажей — остроте булгаковских характеристик и сегодня точно попадает в цель благодаря интонационной гибкости их музыкального воплощения. Логикой сценического действия направляется непрерывное музыкальное развитие, заставляющее с ослабевающим волнением следить за рассказом Левия Матвея о казни Иешуа, за предательством Иуды из Кириафа, за подробно развернутой сценой допроса, оттеняемой неотвратимой верой Иешуа в «царство истины и справедливости». Этим масштабным оперным сценам первой части сопутствуют скерцозно-эксцентрические эпизоды в Мас-солите. Мефистофельское начало, напоминая известные оперные образцы, привносит Воланд, а его свита остроумно обрисована гротескным звучанием таких инструментов, как труба и маленькая флейта.

В традициях лирико-психологической оперы развивается линия Мастера и Маргариты — их ариозные высказывания наиболее протяженны, мелодически выразительны. Лирическая кантилена оперы во многом предвосхищает атмосферу «Мари Стюарт», мелодическое богатство которой обусловлено жанровыми особенностями оперы-баллады.

Драматургическим центром оперной версии «Мастера и Маргариты» служит вторая часть — «Голгофа». Сценой грозы сопровождается момент смерти Иешуа и сожжение рукописи Мастером. После балетного антракта «Великий бал у Сатаны» наступает завершающий этап напряженного конфликтного действия: третья часть — «Вечный приют».

Неудивительно, что мастерски выполненная оперная партия вызвала энтузиазм исполнителей и слушателей. Под управлением талантливого дирижера М. Юровского высту-

возможности «свободно говорить в лицо правду о себе и друг о друге» (Новое время. 1899. № 8346). Мысль очевидная и актуальная по сей день. «Что же касается проблем общей истории, то пришло наконец время всё выяснить, чтобы и поляки, и русские жили в добрососедстве». Это слова уже нашего современника — одного из варшавских студентов, обеспокоенного антисоветскими выступлениями в Кракове в мае нынешнего года (ЛГ. 1989. № 9).

Русско-польская выставка «Пушкин и Мицкевич» — одна из тех примет обновления (пусть и не самых заметных), на путь которого только вступают оба народа, а значит, и практика их взаимоотношений. С этим ощущением покидаешь залы дома на Мойке, унося в памяти многие детали. Среди них — подсказанный моделью Фальконетова монумента образ Медного всадника — и как символа города, в котором близко сошлись два великих поэта, и как напоминание об их расхождении в историко-философском осмыслении политики Петра I, прошлого и настоящего России, и как знак соединившего их чувства, о котором польский поэт в стихотворении «Памятник Петру Великому» писал:

...Их души, возвышаясь над земными препонами,
Были подобны двум породившимся альпийским скалам,
Хоть и навеки разделенным водной стремнинной.*

В. Ш.

* Подстрочный перевод.

пила группа солистов Большого театра СССР и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Большой успех выпал на долю исполнительницы главной роли, выпускницы ГИТИСа Т. Моногаровой. Ее достойными партнерами явились И. Морозов (Мастер), А. Васильев (Иешуа), С. Сулейманов (Пилат), В. Почапский (Воланд), артисты хора обоех столичных музыкальных театров (хормейстеры С. Лыков и А. Заборонок), студенты музыкального училища.

Успех концертной премьеры позволяет с интересом ожидать сценического воплощения оперы. К столетию со дня рождения М. А. Булгакова в 1991 году готовится и издание партитуры «Мастера и Маргариты».

Лариса Данько

ОДИНОКИЙ ВСАДНИК

Когда новая пьеса Питера Шеффера «Эквус» в начале семидесятых годов увидела свет на английской сцене, она вызвала сенсацию. Театр был переполнен несколько месяцев.

Недавняя постановка «Эквуса» на сцене Театра юных зрителей вызвала легкое недоумение у знатоков — «что вспомнили!» — и опасливую тревогу у блюстителей нравственности, которые особенно неусыпным оком блюдают ТЮЗ: «Зачем такое детям?»

А между тем очередная постановка главного режиссера театра Андрея Андреева в ряду предыдущих — «Ундина», «Мадам Маргарита» — представляется для театра в своем роде программной.

Пьеса Шеффера построена в жанре драмы-

следствия. Подросток Алан Стрэнг находится на излечении в психиатрической клинике после совершенного им преступления. Врач-психиатр Мартин Дайзерт пытается выяснить, почему Алан совершил преступление, — и разворачивается серия встреч-раундов, когда оба партнера закрываются или невольно обнажают уязвимые места, загоняют друг друга в угол. В сущности, каждый из них одинок в благополучном обществе здоровомыслящих буржуа, установившем единые нормы, отклонение от которых расценивается как непорядок или нездоровье. Больной и врач — два конца общей цепи: на одном — Алан, познавший раскованность страсти и упоение свободой; на другом — Мартин, умеющий владеть собой, вплоть до насилия над собственной натурой.

Впрочем, материя поднятых драматургом вопросов отнюдь не укладывается в пединок-единение этих двух персонажей. И задайся мы целью в нескольких словах обозначить побудительные причины, приведшие к преступлению (Алан выколол глаза лошадам, за которыми уха-

Сцены из спектакля по пьесе П. Шеффера «Эквус» в Ленинградском ТЮЗе имени А. А. Брянцева. Фото Ю. Белинского





живал), мы зашли бы в тупик. Чудовищная жестокость была продиктована восторженным и преданным поклонением, любовью, горячными мечтаниями и одинокими фантазиями. Когда уходил хозяин, ночами, Алан садился на коня и выводил остальных в поля, полные тумана, ветра, тишины. И здесь он не был одинок. С ним был его бог — Эквус. Бог пришел к нему из страхов, вожделений и одиночества детства. Выворачивая душу Алана наизнанку, автор прослеживает его детские комплексы (понятие для нас хоть и не новое, но так и не обжитое). Возможно, неподготовленному зрителю, привыкшему к внешнему действию, трудно почувствовать связь и логику в том, что подросток, переживший потрясение от первого любовного объятия, ослепляет своих лучших друзей — воплощение бога на земле, чтобы те не были свидетелями его осквернения (или новой страсти? веры? блаженства?). В спектакле нет смакования патологии, хотя режиссер и оставляет за собой право вторжения в области не совсем привычные для сцены детского театра. Но открытость здесь не цель, а средство. Нельзя касаться тайн человеческой природы, ханжески закрывая глаза на какие-то ее стороны, держа наготове фиговый листок. Тем более что сам тон постановки, ее, так сказать, пафос, достаточно возвышен, не заземлен ни подробностями быта, ни нажимом на физиологичность.

Постановщик вместе с художником Эмилем Капелюшем создает стройный, красивый и торжественный мир, в котором обретается душа Алана и его страсть. Затянутая черным бархатом сцена, кажется, дышит, пульсирует. Система занавесов, планшет, который приобрел у художника способность вздыматься и пузыриться, спрятанные в нем батуты, дающие возможность движению актера приобретать необыкновенную экспрессию (вспомним хотя бы первое появление всадника в воспоминании Алана: такое впечатление, что в лицо дохнуло брызгами из-под копыт, так непод-

дельно стремителен и раскован этот бег на месте; или гонку Алана, впервые охватившего ногами круп коня), — при всей сложности художественного решения сценография не декорирует сюжет, а пластично воссоздает внутренний мир героя.

В лице Дмитрия Бульбы, исполняющего роль Алана, мы встретились с незаурядной актерской личностью, которой явно не хватало ТЮЗу последних лет. Бульба-Алан яростен и страстен, оставаясь в то же время сдержанным и экономным в выражении чувств. В нем соседствуют противоположности, которые заставляют волноваться и переживать ни с чем не сравнимое чувство, свойственное только театру, — эмоцию движения души человека. Когда Бульба-Алан неистов в гонке, в нем чувствуется холодок отстраненности и одинокой тишины; когда он тих и подавлен, измученный допросами Мартина, в нем подспудно клокочет взрывная сила, делающая его вялые движения опасными, как у пойманного зверя.

Характерно, что Мартин Дайзерт в исполнении Александра Лыкова по возрасту не намного старше Алана. Режиссер поверил в личностную убедительность молодого актера, не прикрывая его возрастными приметам, характерностью. От этого тем более интересен поединок Алана и Мартина.

Не будем говорить, насколько удалось режиссеру воплотить непростую и для театра, и для зрителя пьесу. Тем более что сама пьеса — это нужно признать — уже отзвучала во времени, а Шеффер все-таки не классик. Думается, больше внимания стоит обратить на то, что режиссер последовательно доказывает право на существование ТЮЗа, в котором разговор ведется на материале сложном, неоднозначном, без скидок на возраст зрителя, без заигрываний и пережевываний. Тем более что сегодня ТЮЗ как таковой переживает трансформацию — достаточно вспомнить постановки Шапиро в Рижском театре или Яновской в Московском.

Алена Кравцова



КАЛЕЙДОСКОП СТИЛЕЙ

Выставка произведений молодых художников Ленинграда традиционно проходит весной. В ней принимают участие члены ТОМХИ и члены ЛОСХа. По международным стандартам их возраст не должен превышать тридцати пяти лет.

Традиционно выставки берут свое начало с конца пятидесятых годов и связаны с «суровым» стилем. Именно он способствовал размежеванию творческих поколений и возникновению молодежного движения в искусстве. Правда, некоторые художники считают, что в искусстве нет деления на возрасты...

На этой выставке были представлены произведения самых разнообразных течений

и тем в живописи, графике, скульптуре. Тем не менее радикально нового не показал никто. Несмотря на это, каждый художник стремился ответить своими работами на вопросы: что ищет эпоха? какую эстетику? какой стиль?

Одни искали музыкальный эквивалент живописи и стремились преодолеть стереотипы восприятия. Другие строили работы по законам традиционного реализма. Многих занимали социальные проблемы: от назревших внутри страны до общечеловеческих. Были и нелепые работы, бездумно копирующие весь комплекс этических и эстетических проблем. Много работ говорило об увлечении абстракционизмом, сюрреализмом, гиперреализ-

мом, трансреализмом. В них чувствовались новаторство и художественный экстремизм.

Общую тенденцию выставки трудно определить. Да, наверно, и не нужно. Прежде всего, это — рабочая выставка. Здесь художники не стесняются недостатков своих работ, не выдают за достижения находки. Тем не менее каждая такая выставка — событие. Для зрителей она является информацией о развитии самой молодой ветви искусства. Авторам дает возможность соревнования в плане художественных явлений, позиций, проблем, идей и форм.

Правда, глядя на экспозицию, нельзя не отметить ориентацию на уже бывшую в России и существующую на Запа-

де модель плюралистической культуры.

«Тем не менее советское искусство в масштабе мирового представляет собой выдающееся явление. Однако у советских художников, как и у молодежи других социалистических стран, есть опасный недостаток. Это — тенденция к ориентации на западный рынок. А прозападная рыночная ориентация — самое вредное для искусства молодых. Это недопустимо. Тем более что искусство социализма может ничего не бояться в сравнении с искусством Запада», — высказывает свое мнение об искусстве молодых Лешек Ямпольский. Он является лидером варшавской художественной молодежи. В Советский

Союз приезжал как участник и организатор Международного фестиваля молодежного искусства социалистических стран.

Как представитель польских молодых художников он познакомил ленинградцев с программой в области искусства. Основа ее — объединение художественных достижений стран Восточной Европы. Цель — поиск нового искусства, искусства славянского реализма. Питать его должно народное искусство славянских стран. Этот неиссякаемый источник помогает творчеству молодых поляков. Пусть он поможет и молодым художникам Ленинграда творить на уровне современности.

В. Яковлева



Молодежная выставка. Май 1989 г. Фото Л. Кудиновой

СТИХИЯ ЦВЕТА

Искусство должно продолжать традиции и быть искусством сегодняшнего дня — говорит выставка работ народного художника СССР А. А. Мыльников. Она была открыта в марте 1989 года в залах Русского музея.

Следование духу художественной концепции прошлого дало возможность художнику своеобразно проявить себя. В открытой декоративности «Лета» с его разработкой локальных цветов — ярко-красного, переходящего в золотисто-розовый со вставками синего и желтого. Здесь краски легкой фееричностью передают ощущение радости солнечного дня.

В золотистом колорите «Белой ночи. Портрете жены» — работе, переносившей зрителя в комнату с красивой грустной женщиной, сидящей у окна, — белая ночь наполняет игрой света и тени холст, сообщая особую поэзию уходящего.

Русское искусство всегда отличалось высокой духовностью. Это качество заставляет вспомнить о себе при взгляде на пейзажи художника, вдохновенно и скромно передающего неброскую красоту природы родной земли.

В эстетике полотен художник стремится к плотной живописной гамме теплого и холодного цветов, заставляющих напряженно звучать краски.

Тенденция к декоративности, определяющая эмоциональный заряд холстов, подобных «Новгородскому пейзажу», рассказывает о знании пластического богатства русских произведений, о широком диапазоне источников вдохновения — от архитектуры старинных городов до полустершихся фресок.

На эстетику многих работ повлияла проблема сбережения национального достояния. В интерес к наследию А. А. Мыльников вкладывает, без сомнения, особый смысл. В частности — пропаганду ценности русского искусства, как стимула для дальнейшего развития художественной культуры.

СЕРГЕЙ МАЛЬЦЕВ,
кандидат искусствоведения



ИЗВЛЕЧЕМ ЛИ УРОКИ? - НЕПРЕМЕННО

Волки не были бы такими страшными, если бы они не были такими серыми.

Афоризм времен застоя,
опубликованный
в «Литературной газете»

Думаю, прежде чем исправлять всю нашу Русь, надо озаботиться состоянием своей души, преодолением собственных пороков и несовершенств, стремлением к добру. Испытывай совесть свою.

Архиепископ Алимпий, глава
русской православной старо-
обрядческой церкви, митрополит
Московский и всяя Руси

«РОССИЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА»
1989. ФЕВРАЛЬ. № 4. С. 9

(ЗАМЕТКИ МУЗЫКАНТА НА ПОЛЯХ ТЕАТРОВЕДЧЕСКИХ СТАТЕЙ)

Консерваторская многотиражка «Музыкальные кадры» с некоторых пор стала публиковать библиографию книжных и журнальных новинок,— надо полагать, рекомендуемых для чтения студенчеству. В числе названных в газете от 6 апреля 1989 года и статья М. Любомудрова «Извлечем ли уроки? О русском театре и не только о нем» (Наш современник. 1989. № 2). И поскольку имя М. Любомудрова приобрело скандальную известность, необходимо разобраться в существе его взглядов.

Общий шовинистический дух названной статьи ощущается после первого же знакомства, хотя, может быть, и не сразу осознаешь, откуда это ощущение возникает. Идеи, которые автору нужно исподволь внедрить в сознание доверчивого читателя, высказываются не всегда прямо; расчетливо используются при этом приемы эзопова стиля — разного рода умолчания, замены терминов, повторы, нагнетания, внезапные сопоставления. Делаются и необходимые расшаркивания в сторону равноправия всех наций. Отдаю должное автору: драматургия статьи рассчитана, есть интригующая завязка, кульминация и кода, отчетливо формулирующая идею. Проследим, однако, за развитием мыслей автора, расшифровывая по ходу дела эзоповы инсказзания. Прошу простить за обилие цитат, но в таком случае необходимо по возможности сохранять оригинальные формулировки.

Первый тезис статьи — разрушение и разгром русского национального театра и растление русской культуры: «...такова грубая правда конца восьмидесятых» (с. 170). Виновник, учинивший разгром и растление, поначалу прямо не называется, а даются туманные формулировки, явно рассчитанные на то, чтобы заинтриговать читателя. Это — «натиск очень разнообразных сил», «давление определенных сил» (Там же), «борьба двух сил, не совпадающих и даже противоположных в понимании и отношении к судьбе России», «сторона, противодействующая русскому возрождению», «антинациональные силы», «сила, которая русофобию стремится возвести в закон и норму общественной жизни» (с. 171), «мощное и разрушительное воздействие сил, глубоко ей [сцене] чуждых и враждебных» (с. 172), «разрушительный натиск „национально-нигилистического слоя, который как бы является государством в государстве“ (Там же), «силы, противостоящие отечественному театру, подтачивавшие и разлагавшие его, имели отчетливую антирусскую направленность» (с. 173).

Такое апокалиптическое количество повторов действует наверняка: проймет любого! Встревоженному читателю, конечно же, не терпится поскорее узнать, что же это за ужасные силы, но автор медлит и, умело поддерживая напряжение, повествует о приостановленном росте творческой смены в театре «с помощью, видимо, продуманных кадровых манипуляций в педагогике» (с. 172). «Продолжалось и кадровое оттеснение защитников национальных традиций (сопровождавшееся сокращением представительства лиц коренной национальности) из верхних сфер театральной «пирамиды» (руководство театрами, творческими союзами, контингент некоторых учебных заведений и т. п.)» (с. 173; разрядка моя.— С. М.).

Завершается все это следующим пассажем: «И не капризная гипербола, а жесткая реальность заключена в стихотворной строке поэта Юрия Кузнецова (обращенной к В. Кожину) — «...в кольце врагов займемся русским делом» (с. 172).

Первый намек, призванный прояснить это наиболее догадливым, сформулирован так: «именно воинствующие националисты и русофобы ныне выступают в масках „борцов с шовинизмом“» (с. 172). Из этого еще ничего понять нельзя, но читатель уже настороже: если борешься с шовинизмом (вот я, автор этих строк, например) — значит скорее всего «руссофоб». Но далее появляется поясняющая метафора, понятная всякому, кто читал «Венецианского купца» Шекспира: «По меткому замечанию историка Ф. Нестерова, при Николае II Россия «уже лежит, связанная по рукам и ногам, под ножом англо-французского Шейлока, который с полным сознанием своих прав получает фунт пушечного мяса, причитающийся ему за займы, предоставленные царизму» (с. 174; разрядка моя.— С. М.). Расшифруем это нехитрое иносказание: поскольку Шейлок — еврей-ростовщик, вряд ли могут быть сомнения, что речь идет о западных банках, находящихся в руках евреев. Вот оно, ключевое слово, поданное автором так «изящно».

Но далее, уже в следующем абзаце, автор, ловко манипулируя цитатами из А. Белого, переводит речь на вторжение «пришлых людей», «оскопителей», говорит о «самозванных посредниках между народом и его культурой, которые стремились «интернациональной культурой» и «модерн-искусством» «разделить плоть нации от ее духа так, чтобы плоть народного духа стала бездушной, а дух народный стал бесплотен» (Там же).

Здесь уже речь не о западных, а о наших...

Дежурный пример для пояснения у автора всегда под рукой: это, конечно же, В. Мейерхольд, в творчестве которого «ипостаси нигилизма проявились, быть может, с большей обнаженностью и наступательностью» (с. 175). Не стану, впрочем, защищать здесь великого режиссера от нападок — сошлюсь на возмущенное письмо крупнейших деятелей советского театра, протестующих против попытки М. Любимудрова облить В. Мейерхольда черной краской: «...нельзя, даже не прибегая к обстоятельной дискуссии, не протестовать самым решительным образом против возрождения тенденциозных догматических 51

оценок, против приемов огульного шельмования, к которым прибегает автор...»¹

Нравственная сторона шельмования творчества Мейерхольда, ставшего безвинной жертвой сталинских репрессий, М. Любомудрова нисколько не смущает. Более того, он обвиняет Мейерхольда в том, что тот навязывал русской сцене «кочевой образ духа, отрицающий не только эстетическую, но и нравственную оседлость (?! — С. М.), утвердившиеся культурные традиции». «Кульť нововмании, разрушения традиций и вседозволенности обнаруживал обычно одну и ту же главную практическую цель — жажду добычи... Объектом могли стать человек, народ, искусство, культура. И почти всюду кочевой аппетит стремился взискать дань по формуле известного шекспировского персонажа — фунт мяса и поближе к сердцу...» (с. 175).

И снова полюбившаяся метафора: видно, кровавадьный рсторовщик-еврей Шейлок наилучшим образом олицетворяет в представлении М. Любомудрова вклад евреев в культуру России...

Преувеличение? Судите сами: «И пожалуй, именно в театральной культуре нынче в угрожающих размерах распространился уже знакомый по первой четверти нашего века «тип деятельного преобразования, начисто лишенного родового чутья, по образу мыслей и действия пирата на собственном корабле» (В. Распутин)» (с. 176). «Отечественное наследие вдруг снова оказалось перед наступающим фронтом воителей, ставших «пиратами на собственном корабле» (Там же). «И в театральной практике, и в братающейся с нею критике проступала знакомая психология мигранта, который в поисках все новой «добычи» непрерывно кочует и, исчерпав один источник, стремится к следующему... Особенно видно, сколь разрушительна их экспансия — при отсутствии оседлости, прежде всего нравственной...» (Там же). И далее: упоминаются «последствия дисгармонического вмешательства мигрантов» (Там же), «режиссеры-компрачкосы» (с. 177), «демонический, вандалистский процесс «пожирания классики», который «расползался, захватывая все новые пространства, приобретая все более зловещие очертания. И все большую тревогу вызывал в патристической среде» (Там же).

Впечатляет? Прямо как у Босха.

Не стану, поскольку я не театровед, по-

дробно вдаваться в существо претензий М. Любомудрова к «режиссерам-компрачкосам» и «оскопителям» — отсылает читателя к специальной литературе, достаточно обширной². Сошлюсь лишь на его упрек в том, что «образы безнадежно темного царства, тупика, агонии, бездорожья стали идейно-художественной доминантой многих спектаклей» (с. 177). «Позвольте! — воскликнет читатель. — Ведь на то театр и называют зеркалом жизни, а время сейчас — сами знаете...» Но еще более любопытно, что в числе отрицательных примеров читатель обнаружит и спектакль БДТ «История лошади» — спектакль, с которым труппа объездила весь мир, встречая поистине восторженный прием и утверждая славу русского искусства!

Но вернемся к теме. Вот как проясняет автор содержание одного из ключевых терминов статьи (встречается 12 раз) — термина «русофобия»: «Уже, скажем, в 1977 году Ю. Селезнев, характеризуя современную борьбу идей, писал: «Формы этой борьбы разнообразны, однако отличительной чертой идеологических установок антисоветской деятельности (и прежде всего сионизма) (по тогдашним цензурным условиям Селезнев не уточнял, имел ли он в виду только зарубежную действительность. — Прим. М. Любомудрова) становится открытая русофобия, которая проявляется, в частности, и в разного рода попытках ревизии, очернительстве нашей национальной истории, нашего культурного наследия...» (с. 177).

Понятно? — Ясно ребенку: русофобы — это сионисты, а может быть, и просто евреи, внедрившиеся в русскую культуру. А если сопоставить термин «русофобия» (и сино-

² Ср., например: Нинов А. За тридцать лет. Л., 1988; Золотонос М. Вышел критик из тумана... // Литературное обозрение. 1988. № 12. С. 68—75. См. также статью председателя Союза театральных деятелей РСФСР нар. арт. СССР М. Ульянова в газете «Советская культура» от 4 июня 1988 года. Один выразительный пассаж из статьи А. Смелянского («Московские новости» от 19 марта 1989 года) все же процитирую: «...на страницах журнала «Наш современник» М. Любомудров с какой-то хулиганской дерзостью, расчитанной, вероятно, на полное невежество, попытался вновь вылепить из Мейерхольда «образ врага» исконно русского искусства (соответственно Станиславский аттестован выразителем почвенного начала и чуть ли не черносотенцем). Вот <...> излюбленный способ уничтожения огромных явлений культуры, приспособленных для обслуживания маниакальных идей».

нимы: «антирусское давление», «антирусское взвизгивание» и т. п.) с терминами «кочевой» (употреблен 6 раз на нескольких страницах), «оседлость» (3 раза), «мигрант» (3 раза), «брюнеты-пессимисты», то, думается, к евреям смело можно будет присоединить и иных нерусских — и мы получим то самое «кольцо врагов», о котором уже шла речь.

Ну что же, по крайней мере одна сторона из противостоящих сил автором обрисована достаточно внятно. Кто же — другая?

Другая — это «интеллигенция патриотической ориентации, которая и призвана нести главное бремя культурной работы» (с. 181) и к которой автор, несомненно, причисляет и себя. Сформировать и укрепить ее поможет «только преодоление исторического невежества и национального беспамятства» (Там же).

Пусть читатель не подумает, что слово «беспамятство», выделенное мною, лишь случайно связано с печально знаменитым обществом «Память». Связь эта заявлена и самим повторением прозрачного намека в следующем абзаце: «Подобно блудному сыну, мы обретаем память» (Там же; разрядка моя.— С. М.). А дальше на той же странице — чтобы закрепить в сознании читателя возникшую аллюзию и натолкнуть на желаемый подтекст — речь переводится уже и на само общество «Память». Но, конечно же, ни слова, осуждающего его деятельность, у автора не находится, а приходится лишь защищать его от «напраслины», высказанной в дискуссии на страницах журнала «Дружба народов» (1988. № 6): «Поразительна благодушность атмосферы этой «дискуссии». Встрепенулись разве что при упоминании слов «память» и «масоны». Там, где ищут не причину, а виноватого, где занимаются розысками масонов и инородцев, культура стоит в углу, отвернувшись к стене», — категорично заявил И. Дедков, пытаясь внушить, что виноватых нет и быть не может (то есть, извините, виновата только «Память»...)» (Там же). И далее, на другой странице, о предателях «русophobic направления, которые не видят в стране иных забот, кроме скорейшей расправы над «Памятью» и любыми иными патриотическими начинаниями» (с. 182).

Какой же выход из противостояния фронтов предлагает автор?

Обратимся к тексту: «Но теперь наступил новый этап — на волне растущего патриотического подъема третируемая и теснимая русская мысль все чаще от обороны переходит (должна перейти!) к наступлению. Национально-историческое сознание

нашего народа включается в общественную борьбу со все большей мерой интенсивности, напряжения и ответственности. То, что передовой русской интеллигенцией было понято давно, теперь — наперекор давлению — заявляется все более открыто» (с. 172).

Ну а чтобы поддержать накал здоровой ненависти к врагу, делаются многозначительные намеки на то, что пока мол не отвечено на вопрос, «к е м выбита, к е м уничтожена почти треть населения» России (с. 182; курсив автора) в сталинские времена, указывается на необходимость ответа на этот вопрос во всех его аспектах — «философском, социальном, национальном, психологическом». «Наш насущный долг — начать открытый, нелицеприятный разговор о русофобии, ее причинах, следствиях, масштабах и участниках. <...> Скажем прямо, необходим и спокойный русско-еврейский диалог...» (Там же).

Ловите нить, догадливый читатель? Оцените и призыв к спокойствию, поданный в таком контексте (полноте! — что, душа ваша все еще клокочет?!).

Излагается и более конкретная — скажем, для нашего вуза — программа действий.

«Перед лицом продолжающейся агрессии современного цивилизованного варварства наш общий долг — отстаивать права и достоинство народа, бескомпромиссно защищать принципы социальной и национальной справедливости и во имя их начать выправлять возникшие деформации и перекосы (в том числе с учетом количества представителей той или иной национальности) представительства в разных сферах культуры, литературы и искусства. Это касается прав коренной национальности всех республик и, конечно же, положения русских в России. Разложение русской национальной культуры достигло опасных пределов. Сегодня русская культура остро нуждается... в «русификации». Это вопросы нашей национальной и интернациональной чести. И первая, общенациональная задача — покончить с русофобией, обличить ее человеконенавистническую сущность, разоблачить ее идеологов, наемников и пособников той темной силы, которая душит русскую жизнь» (с. 181; разрядка моя.— С. М.).

Что все это не досужие кабинетные вымыслы, а практическая программа действий, доказывает предвыборная платформа М. Любоумудрова — недавнего кандидата в народные депутаты СССР. Цитирую: 53

«Исправить все перекосы в национальной политике. (...) Восстановить справедливое пропорциональное представительство наций в органах массовой информации (газеты, журналы, радио, ТВ), при приеме на учебу, в сферах культуры и искусства, в области формирования научных кадров, их подготовке и аттестации»³.

Ну чем не пресловутая «процентная норма» среди прочих «пуришкевических прелестей»?

Как видим, дело обстоит серьезнее, чем казалось. За фигурой М. Любомудрова стоят определенные общественные силы, исповедующие современный вариант русского великодержавного шовинизма. И в Консерваторию он взят, видимо, не просто так, а с надеждой на то, что он будет последовательно осуществлять программу националистического «оздоровления» музыкальной культуры. Надо полагать, что он разработает и более подробные подпрограммы «русификации» нашей консерваторской жизни — благо для этого ведь не требуется специальная, музыкантская квалификация, а в НИСе созданы все условия. В частности, видимо, он рассчитывает, сколько и на каком факультете нам можно иметь евреев (исходя из 0,69 % их количества в СССР), сколько армян (а на них, интересно, какова будет квота?), сколько литовцев, латышей, эстонцев и т. д. По преподавателям — особо, по студентам — особо. Понятно, что музыкальный талант в таком случае становится уже вещью второстепенной. Впрочем, процесс, кажется, уже начался. Недавний уход из Консерватории Ю. Темирканова, Н. Ли, В. Берзона легко вписывается в программу «русификации»...

Можно предложить автору и еще одну тему для продумывания: дело в том, что Петербургская консерватория основана А. Рубинштейном, евреем по происхождению, а Московская — его братом Николаем. Пропорциональность национального представительства в деле основания консерваторий в России была таким образом нарушена уже тогда. Нет ли и здесь русофобских происков? Может быть, братья просто решили на семейном совете прибрать к рукам всю русскую музыкальную культуру? И ведь как чертовски много им удалось! Скажем, по фортепианной части: И. Гофман, И. Левин, Ф. Блаumenфельд, В. Горовиц, отец и сын Нейгаузы, А. Голь-

денвейзер, С. Фейнберг, С. Рихтер, Э. Гилельс, М. Гринберг, Я. Зак, Р. Керер, В. Ашкенази — да назовешь ли всех?.. И какие все имена! А более молодые? А скрипачи? А альтисты? А дирижеры?

Надо полагать, М. Любомудров продумает сложившуюся тревожную ситуацию и даст нам четкие рекомендации по «русификации» и этого важного участка музыкальной культуры.

КАЖДОМУ — СВОЕ

Обратимся теперь к другой статье М. Любомудрова, опубликованной в консерваторской многотиражке («Музыкальные кадры» от 29.12.1989). Вот одна выдержка: «Указание на то, будто в Ленинграде «поднимают голову националистические объединения типа пресловутой «Памяти» (названной «позорным движением»), столь же бездоказательно, как и другие. Более того — оно дезориентирует общественность».

Что ж, выясним, кто на самом деле дезориентирует общественность. Просмотревшие передачу видеоканала «Пятое колесо» 10 апреля могли своими глазами убедиться в характере деятельности «Памяти» в Ленинграде. Об этом опубликовано и множество статей в ленинградской и центральной прессе (см.: «Вечерний Ленинград» от 15.08.1988; 6.09.1988; «Ленинградская правда» от 29.04.1989; «Смена» от 28.04.1989; «Лит. газета» от 17.08.1988; «Сов. культура» от 20.06.1988; 10.12.1988; 28.01.1989 и др.). Имеются и видеоматериалы. О необходимости дать достойный ответ «Памяти» говорит академик Д. Лихачев («Литературная газета» от 28.04.1989. С. 1), об этом пишут многие журналы и т. д.

Все эти многочисленные документальные свидетельства красноречиво говорят об одном: бывший кандидат в народные депутаты СССР М. Любомудров беззастенчиво лжет.

Лжет — но зачем, почему?

Может быть, потому, что лозунги «Памяти» и тезисы статьи М. Любомудрова из «Нашего современника» обнаруживают поразительное сходство, которое ему не хотелось бы признать открыто? А может быть, тому есть и иные причины?..

Но продолжим покамест цитирование многотиражки: «Предъявленные мне обвинения в шовинизме, черносотенстве, антипатриотизме, антисемитизме являются гру-

³ Любомудров М. Россия — наш общий дом // Смена. 1989. 11 мая.

бой клеветой. Авторы совершают подделку, типичную для «искоренителей национальной крамолы» русофобского направления — они отождествляют патриотизм с шовинизмом и национализмом. Бездоказательность этой терминологии типична. Но хотя лживость подобных ярлыков разоблачена современной критикой, клеветники не унимаются. Русофобам — плюнь в глаза — божья роса...»

Что касается лжи, то с нею читатель уже и сам разобрался, но интереснее другое: с одной стороны, наш автор трубит во всю ивановскую о «кольце врагов» (кто они — мы уже выяснили) и призывает к наступлению, а с другой — не хочет при этом прослыть шовинистом и антисемитом. Гм... Так может быть, — озаряет меня внезапная догадка! — эти призывы — как бы для других, а сам М. Любомудров, надев белые перчатки, будет вести в кабинете «спокойный русско-еврейский диалог»? Да... Поворот, несколько озадачивающий, но отнюдь не такой уж невероятный.

Но последняя выдержка ставит окончательную точку в «концепции» нашего автора: «Написать ответ (на коллективное письмо Ю. Х. Темирканова и других профессоров Консерватории с протестом против зачисления М. Любомудрова в Консерваторию.— С. М.) меня побудила прежде всего тревога за судьбы молодых людей, за их умы и души. Ведь все, подписавшие письмо, заняты образованием и воспитанием студентов».

Трогательно, не правда ли?

Придется указать тогда, что шовинистические ростки уже дали о себе знать в нашей студенческой музыкантской среде. Организуется составление коллективных писем в защиту позиций М. Любомудрова.

4 мая на фотографии кандидата в народные депутаты С. Андреева, вывешенной на втором этаже Консерватории, появилась шестиконечная сионистская звезда. Через некоторое время портрет был спешно заменен на чистый.

Полагаю, что сам М. Любомудров вряд ли возьмет на себя моральную ответственность за это.

Но не нужно быть семи пядей во лбу для того, чтобы понять, что всякая теоретическая программа вызывает — и организует! — практические действия. Причем действия, теоретикам уже не подконтрольные. Сегодня — это глупая бравада, участие в митингах и пачкотня на стенах, а завтра?..

А может быть, на то и рассчитано?

Я поступил учиться в Музыкальное училище при Консерватории в 1957 году. С 1961-го — в Консерватории: сначала в качестве студента, потом аспиранта, а с 1969 года — преподавателя. Мы любили свой вуз, хотя и отнюдь не все в нем нравились в прежние застойные времена.

Имели место и ограничения в приеме в Консерваторию абитуриентов-евреев. Но это были симптомы общей ситуации в стране, о чем можно прочесть в газете «Советская культура»: «В 70-е годы в два раза сократилось количество евреев — студентов высших учебных заведений, уменьшилась традиционно высокая доля евреев среди специалистов. Ограничения, конечно, были негласные, но действовали они в основном безотказно. В складывающейся ситуации некоторые евреи предпочли скрывать свою национальную принадлежность, а даже единичные случаи такого рода неизбежно ведут к моральному ущербу для всего общества»⁴.

Симптомы этого, повторяю, были и в Консерватории. Но никогда мне не доводилось сталкиваться с национализмом внутри Консерватории (самый термин «руссофобия» я впервые вычитал из статьи М. Любомудрова в консерваторской многотиражке). Теперь национализм дает о себе знать, так сказать, прививкой извне.

И поскольку М. Любомудров уже назван разобранной выше статьи призывает нас извлечь уроки, последуем его совету.

Урок 1. Возникает вопрос: кто ответствен за националистические веяния в Консерватории, возникшие вокруг обсуждения фигуры М. Любомудрова?

Здесь нет двух мнений: моральную ответственность за это несет прежде всего ректор Консерватории В. Чернушенко, принявший М. Любомудрова вне конкурса и вопреки протестам авторитетных профессоров вуза. Уход из Консерватории Ю. Темирканова поставил перед ректором дилемму: кто Консерватории больше нужен — выдающийся дирижер, народный артист СССР и художественный руководитель одного из лучших оркестров мира или человек, не имеющий к музыке никакого отношения и к тому же исповедующий националистические взгляды. Поскольку выбор де-факто сделан в пользу М. Любомудрова, то в сложившейся ситуации В. Черну-

⁴ Рогов С., Носенко В. Что сказал «А» и что сказал «Б» // Советская культура. 1989. 9 февр. С. 6.

шенко, с моей точки зрения, потерял моральное право руководить Консерваторией и должен сложить с себя ректорские полномочия.

Урок 2. Позиция М. Любомудрова по национальному вопросу не имеет ничего общего со взглядами Ленина — в этом нетрудно убедиться, прочитав известные ленинские работы⁵. Можно даже сказать прямо: это позиция антиленинская. И сам М. Любомудров как человек образованный, по всей вероятности, хорошо это знает. В принципе я допускаю, что может существовать и такая позиция, — я за плюрализм мнений. Но плюрализму — да, а вот пропаганде шовинизма, национализма и расизма (явной или завуалированной) — однозначное нет, потому что это запрещено нашей Конституцией.

Урок 3. Все мы расплачиваемся сегодня за тяжелое наследие в области национальной политики, допускавшей самые разные формы геноцида — от рассказывания до депортации целых народов или так называемой борьбы с космополитизмом. Кровоточащие раны Сумгаита, Карабаха и Тбилиси — свидетельство тому, что это наследие отнюдь не преодолено.

Нужно согласиться с теми, кто с болью говорит сегодня о разгроме русской культуры: разрушение храмов и памятников, наступление на религию, исчезновение народных традиций, падение нравственности, оболванивание молодежи низкопробной развлекательной музыкой — надо ли продолжать?

⁵ Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. О праве наций на самоопределение. О национальной гордости великороссов. М., 1987; его же. Последние письма и статьи. М., 1987. С. 13—18.

Но неправильно в таком случае, как это делает М. Любомудров, говорить только о разгроме культуры русской. Что же нужно сказать тогда о культуре депортированных народов? О культуре союзных республик, где национальный язык вытесняется русским? О культуре наций, не имеющих своих территорий? Наконец, о культуре евреев, автономию которых (Биробиджан) можно рассматривать как приглашение к высылке, а язык которых (до войны наряду с другими государственным в Белоруссии) постепенно умирает?

И еще более неправильно переключать, как это делает М. Любомудров, вину за перекосы в национальной политике на отдельные народы. В разрушении русской культуры (как и любой другой национальной культуры) в равной степени виновато все население России вне зависимости от национальностей тех, кто к этой культуре причастен. Главный же виновник тому — бездушная и жестокая Административная Система тоталитаризма.

Поэтому я считаю, что позиция М. Любомудрова, сформулированная в его статьях и предвыборных выступлениях, оскорбительна по отношению ко всем представителям национальных меньшинств. Оскорбительна она и для всякого уважающего себя русского интеллигента.

Наконец, последнее. Необходимо раз и навсегда полностью исключить национальный признак (пресловутый «пятый пункт») при приеме студентов на учебу, а отбирать их исключительно по масштабу музыкального дарования и уровню профессиональной подготовки. Предлагаемая М. Любомудровым процентная норма при приеме на учебу или на работу находится в противоречии с нашей Конституцией. А нарушать наше конституционное право не позволено никому.

Каким должно быть современное искусство? Утверждающим или эпатажным, социально направленным или лирическим, трезвым или эмоциональным? Только бы не было равнодушным...

Независимо от наших желаний и представлений оно такое, какое оно есть, и как показали последние ленинградские выставки, оно — разное.

Порадуемся этому разнообразию, увидим в нем приметы времени, постараемся не поддаваться искушению огульно хулить или хвалить все то новое, что появляется на экспозициях и к чему еще не привык наш глаз. Вместо этого попытаемся понять или почувствовать, какой художник искренне говорит о том, что его волнует, а какой следует конъюнктуре, прислушаемся к первому и останемся равнодушны ко второму.



Елена Нестерова,
кандидат искусствоведения

ЭКСПРЕССИЯ ГУМАНИЗМА

Три ленинградских живописца — Феликс Волосенков, Вячеслав Михайлов, Валерий Лукка — пережили успех и признание, удачи и разочарования, но они никогда, ни при каких обстоятельствах не изменяли себе, своим творческим принципам и своей дружбе. Десять лет назад, встретившись и узнав друг друга, художники ощутили, что их волнуют одни проблемы. Все трое принадлежат послевоенному поколению, и при том, что у каждого был свой путь в искусстве, многое их объединяет. Возникла творческая группа, ставшая заметным явлением на фоне ленинградской художественной жизни. Три совместные выставки, состоявшиеся за последние пять лет, показали, что сотрудничество художников плодотворно.

Всех троих отличает повышенное внимание к образному звучанию полотна, стремление оперировать не совсем привычными для традиционной живописи способами выражения, интерес к социальной заостренности произведения. Но каждый из художников обладает своей индивидуальностью, своим художественным темпераментом и по-своему говорит о нашем времени. К ним хочется прислушаться...

Феликс Волосенков окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Оформленные им спектакли идут

в разных городах нашей страны — от Москвы до Тюмени. Работа в театре помогла Волосенкову развить чувство раскованности и интерес к эксперименту, повлияв на его станковую живопись и графику.

Мысль Гераклита «все течет, все изменяется» была воспринята художником как творческое кредо, которое определило и тематику, и формальные поиски. Однажды удивившись многообразию жизни, он за годы работы не растратил это чувство и, удивляясь сам, заставляет удивляться других.

Модель мира Ф. Волосенкова не очень оптимистична. Это — судьба, рассказанная языком живописи, она выношена и выстрадана. Наше дело понять или не принять его мироощущение, но остаться равнодушным трудно, видя, с каким ожесточением переводится в эмоциональный план

все, что окружает художника. Жизненные диссонансы превращаются в живописные гармонии, пронзительные по цветовым сочетаниям, ритмически напряженные и пластически выразительные. Так появляются «Дети, бегущие от грозы» и «Коммунальная квартира», «Трамвай» и «Очередь», «Март в Ленинграде» и «Улица Маяковского, 14».

Методы воздействия на зрителя роднят Волосенкова с экспрессионистами. На память могут прийти имена Кокоски и Энсора, Сутина и Руо, но это не параллели, а аналогии. Дело в том, что Волосенков пользуется не экспрессионистскими, а экспрессивными приемами в искусстве. Он экспрессионист по темпераменту, легко импровизирующий на любую тему, пропущенную сквозь призму собственного восприятия. Пластическая выразительность и колорит — самые сильные стороны его дарования. Цвет, то насыщенный, контрастный по сочетаниям, то блеклый и как бы «линялый», каждый раз работает на создание образного звучания полотна. Вместе с тем художника словно подтачивает сознание того, что глубоко личное (не только в смысле рассказа о себе: «я так живу», но и в плане банально выглядящего при пересказе: «я это чувствую» — люблю, боюсь, ненавижу), столь обнаженно проглядыва-

ющее во всех его полотнах, не всегда может высечь искру ответного понимания. Он и ощущает потребность в этом, и как бы заранее готов к тому, что полное взаимопонимание невозможно. Может быть, поэтому он так демонстративно небрежно строит свои отношения с публикой, кажется, не заботясь о том, чтобы его произведения несли ясно выраженную эстетическую нагрузку. Для художника важна преданность не нормативным эстетическим принципам, а самому себе.

Еще в 70-е годы он нашел по-своему выразительные пластические приемы, составившие его манеру. Краска стекает каплями и струйками по поверхности холста, выходя на раму и за рамки картины. Можно подумать, что художник специально прочерчивает дорожки, по которым должны течь эти потоки, как бы боясь, чтобы холст не был безмятежно красивым. Как будто для того же применяется усложненная фактура — чересчур ровная поверхность смущает своим совершенством и тогда появляются «плавающие», пузырчатые фактурные наслоения, густые, сочные мазки. Царапая, раздражая глаз, картины живописца оставляют занозу в душе, наполняя ее беспокойством. Картина «Дети, бегущие от грозы» вызывает названием ассоциации с известным полотном К. Маковского, написанным в 1872 году, а ее композиция может напомнить перовскую «Тройку». Не скрывая, а подчеркивая истоки, Волосенков строит на их основе свои отношения с реальностью. Гроза, понимаемая как угроза, гораздо более зловеще выражена в картине современного художника. Внутреннее напряжение чувствуется в однообразном ритме оконных проемов глухого переулка, но которому мечутся дети, готовые споткнуться, задохнуться от бега, в черных равнодушных силуэтах прохожих, спокойно удаляющихся в противоположную сторону, в расплесканных фактурных пятнах, в напряженном цветовом строе: красное, голубое, желтое, белое и черное — каким дразнящим, тревожным в картине выглядит это сочетание! Совсем иное на полотне Маковского. Там страх перед черной тучей и боязнь промочить ноги кажутся наивными, милыми. Гроза отгремит и уйдет; то же, чем озабочен наш современник, постоянно сидит в нем самом, частичное освобождение наступает лишь после того, как удается выговорить, «заговорить» свою боль на холсте.

В картине «Великий русский писатель граф Лев Николаевич Толстой у меня в гостях» красочные фактурные наплывы, слегка смазанные изображение, не дают его воспринимать как нечто конкретное и безусловное. Что это, автор мечтает или шутит? На фоне окна мастерской, из которой открывается вид на ленинградские крыши и глухие брандмауэры, трижды повторена фигура создателя «Войны и мира». Вот он стоит у стола, заложив пальцы рук за кушак, вот сидит на стуле и что-то перелистывает, вот задумался, склонившись над столом. Почти точно в таких же позах писал и рисовал Толстого Репин. Банка с кистями и отвернутый к стене холст тактично прячутся в угол. Приметы времени даны без назойливой обстоятельности и иллюзорности. К счастью, отсутствует и сам хозяин, поэтому диалог идет не столько между Волосенковым и Толстым (худож-

ник лишь, так сказать, предоставил помещение), сколько между великим русским писателем и зрителем, между гениальным классиком и современным, как когда-то это было возможно в портретах Крамского, Репина или Ге.

Вдохновляясь повседневым, Волосенков пытается быть выше частностей, соотнося жизнь «одного» с жизнью «всех». Взгляд изнутри может неожиданно совместиться со взором сверху, превращая крупный план в общий. Не только отечественная и зарубежная классика, но и античная мифология, «вечные» темы и сюжеты подключаются к размышлению о современности и современниках. Остро реагируя на окружающее, художник творит новый миф — миф о реальности. В серии «Одежды» Волосенков включает в плоскость картины выпуклые, топорщащиеся, не узнаваемые сразу в этом контексте детали гардероба — брюки, пиджаки, носки. Старые ткани, обладающие собственной фактурой, в сочетании с колоритом, рассчитанным то на гармоническое его восприятие, то на диссонанс, неожиданно расцветают экзотическим цветком или превращаются в фантастическое животное. Эти работы одновременно притягивают и отталкивают, как будто человеческая душа осталась в отслуживших век старых вещах, и она вызывает к душе остановившегося перед ними зрителя.

Дар образно мыслить и образно видеть находит интересное претворение в живописи художника. Благодаря специфической фактуре, в прихотливой случайности, как бы независимо от автора существующей на полотне, возникает эффект непредсказуемости, который художник использует как творческий прием.

Феликс Волосенков — художник лирического склада. Пронзительно звучащая авторская интонация очень сильно выражена в его работах. Он всегда ведет разговор от первого лица, в центре его внимания наша жизнь, по поводу которой он может иронизировать, но за которую переживает со всей публицистической страстностью, присущей современному искусству.

Работы второго художника, Вячеслава Михайлова, заворачивают огромной внутренней энергией, которую они, кажется, излучают каждым сантиметром своей поверхности. В его картинах нет пауз, вялых живописных кусков. Наоборот, форма «топорщится», цвет «пульсирует» и вся картина будто «встает на дыбы» перед ошеломленным зрителем.

Окончив Институт и аспирантуру Института имени Репина В. Михайлов мог рассчитывать на блестящую карьеру. Его дипломная работа была включена в постоянную экспозицию музея Академии художеств, он становится лауреатом премии Ленинградского комсомола. Однако неожиданно для всех, словно испугавшись быстрого, хотя и заслуженного успеха, решительно изменяет сложившуюся, но еще подвижную творческую концепцию.

В связи с творчеством В. Михайлова можно говорить об особом типе картины, в котором соединяются публицистическая заостренность темы и метафорическая усложненность образа, профессиональное мастерство и свобода обращения с живописно-пластическими средствами. Картины



Вячеслав Михайлов. Манекены. Бумага, карандаш. 1987

«Апокалипсис», «Агрессия», «Тайная вечеря», «Снятие пятой печати» пронизаны мощным трагическим пафосом, в котором сосуществуют страх знания и ужас предчувствия, память о прошлом и предупреждение будущим. Слово художника постоянно мучит один и тот же кошмарный сон, где беззвучно, как в кино при замедленной съемке, происходит страшный взрыв и к небу вздымается нечто угрожающее, не постижимое человеческим разумом. В полотне «Апокалипсис» ощущение кошмарного сна передается во внутреннем сопротивлении и внешней бессилии форм, которые поднимаются вверх расплывающимся силуэтом женской фигуры и тут же опадают сгорбленными, скрюченными, как бы теряющими живое наполнение телами.

Опущенные плечи, понурые спины — что это: живые люди или тени погибших? Они будто стоят у критической черты, готовые раствориться в темноте, перевоплотиться в вечность. Освещение распределено так, словно невидимый прожектор выхватил из темноты на мгновение этот угрюмый ряд фигур, где каждая — как восклицательный знак. В картинах «Снятие пятой печати», «Агрессия» художник говорит о трагедии, о войне, о той сокрушительной силе, которую она несет, уничтожая физически, корёжа и ломая внутренний мир человека. Война — как состояние души — на-

столько убедительно «увидена» художником, что мощное гнетущее чувство, которое исходит от картин, встречает эмоциональный отклик и у старшего поколения, и у молодежи.

Открывая для себя тему высокого этического содержания, Михайлов совершает находки и в области эстетического — в живописной и пластической ткани произведения. Он чувствует формы в брожении, использует освещение предельной степени напряженности, колорит богатой тональной насыщенности и активной цветовой контрастности. Трудно однозначно расшифровать, как бы сразу «прочсть» содержание полотен художника, но то колоссальное эмоциональное напряжение, которым обладают форма, пластика и колорит, потрясает даже неподготовленного зрителя.

Трагические коллизии, жертвами которых становились не отдельные личности, а целые народы и нации, — неотъемлемая часть истории человечества. Память о них передается из поколения в поколение, и, даже не ощутив на себе этой разрушительной силы, нельзя жить в стороне, не замечая ее отголосков. Кажется, художник взвалил на себя непосильный груз, желая вмести в картины бремя вины человеческой, бремя совести.

Драма души значительно страшнее драмы сердца, всегда окрашивающей переживания в лирические тона, в этом смысле лирика чужда

произведениям Михайлова, он художник эпического плана. Идя от общего к частному, он не приближается к изображению конкретной повседневности бытия, оставаясь как бы «над битвой». Отсюда особая, простая и вместе с тем сложная форма его художественного выражения. То, о чем он говорит, не терпит многословия, и картина воздействует не деталями, не подробностями, а цельностью эмоционального порыва.

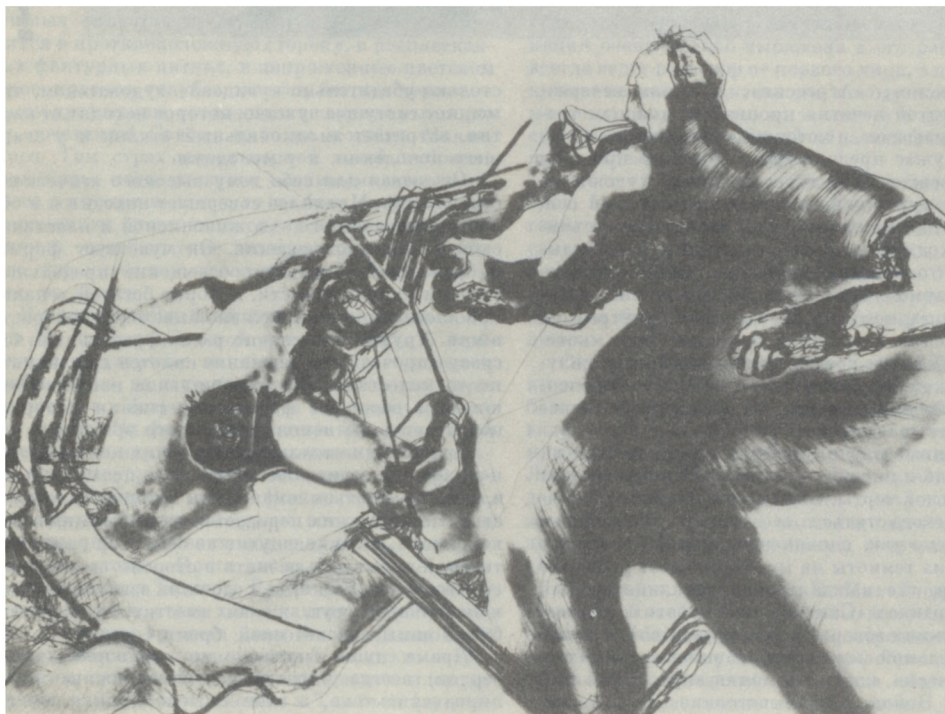
Взгляд художника направлен не только вовне, но и вовнутрь себя. Сюжет существует для него лишь как изначально заданная тема. И в живописи, и в графике он способен на любую импровизацию, оттолкнувшись от того пластического образа, который подсказан выразительным рельефным силуэтом, рваным чиркающим штрихом или прихотливо расплывшимся цветовым пятном. Он каждый раз заново укрощает живописную поверхность холста, не лишая ее при этом индивидуальности.

На сложной гамме ассоциативно-эмоциональных связей построены живописные и графические серии, созданные по мотивам произведений М. Салтыкова-Щедрина и А. Платонова. Художник глубоко убежден, что произведение искусства должно воздействовать не сюжетом, а тем эмоциональным наполнением, которое обеспечивает ему автор. Именно этот духовный заряд, его энергичная сила привлекли Михайлова в книгах русского и советского классиков. В композициях «Зачумленные», «Пирамида», навеянных размышлениями над повестями Салтыкова-Щедрина, художник занят не иллюстрацией отдельных, поразивших его эпи-

зодов, а стремится в живописной форме передать философский гротескный строй литературного произведения. Он не пытается стилизовать, а творит свой пластический образ, в котором проглядывают горечь иронии прошлого века и боль потрясенный XX столетия.

Корчатся в судорогах фигуры, венами вздуваются складки одежд, кажется, будто собирается морщинами и вновь разглаживается живописная поверхность холста («Зачумленные»). Некоторая сюжетная недосказанность заставляет лишь острее работать воображение зрителя. В композиции «Пирамиды» за счет низкой точки зрения, предельно приближенной к изображению, поднимаются до небес, заполняют собой всё пространство раздувшиеся, самодовольные, уродливые объемы-фигуры как грандиозный памятник ложным кумирам.

Цикл картин, вошедший в серию «Карнавал», отразил хоровод пошлости и лицемерия, хищности и бессердечия. В полотнах серии основной композиционный объем воспринимается целостным, почти не расчлененным, как выпущенный из бутылки злой джин, облаком заполняющий пространство холста. В этом спрессованном объеме выделяются мощные ступни ног, как бы стремящиеся закрепиться на плоскости, и цепкие кисти рук, чьи пальцы тянутся, цепляются друг за друга. Трагический гротеск, полностью очищенный от элементов театральности и бытовизма, поднятый до величавого обобщения притчи, лежит в основе серии. Рождающиеся у художника фантазмагии могут вызвать ассоциации с чем-то



Вячеслав Михайлов. Технократия. Бумага, карандаш. 1987

подобным, что будило фантазию Калло и Босха, Гойи и Пикассо. Сам способный на потрясение, Михайлов хочет заставить окружающих встряхнуться, задуматься, чтобы «ум бился наравне с сердцем».

Художнику оказывается под силу заставить говорить форму, тревожить человека, и именно эту цель преследует его искусство. Остро связанное с сегодняшним днем, оно насквозь метафорично. Картины несут в себе символы самого высокого порядка, но они не исчерпываются вложенной в них декларативной идеей, прочитываемой уже в названии. Живописец должен уметь думать, но это не может подменить способность видеть и чувствовать. Хорошо, что у Вячеслава Михайлова указанная взаимосвязь достаточно органична. И все же не оставляет беспокойство: всегда ли он сможет остаться на высоте того уровня, который сам себе задал? Трагедия духа — это главная тема его творчества. Не переродится ли ее пафос в ложную риторичность, не станет ли банальным?..

Если символический подтекст произведений Михайлова заставляет нас отыскивать связи в европейской художественной традиции, то гражданскую позицию живописца следует отождествить с той, на которой стояли русские художники-передвижники. Стремление лучших из них откликаться на самые животрепещущие темы современности, выявляя в них типическое, сопричастное явлениям исторического масштаба, особенно актуально в наши дни. И если возможна такая параллель, то В. Михайлов оказывается наиболее близким по духу Николаю Ге, который искал и нашел то, что на своем уровне в новую художественную эпоху ищет Вячеслав Михайлов: «...форму, которая вполне живая».

Третий из группы — Валерий Лукка окончил искусствоведческий факультет Института имени Репина, но занятия в художественной студии, мастерской профессора Е. Моисеенко помогли ему стать профессионалом в живописи.

Первые запомнившиеся зрителям полотна В. Лукки были городские пейзажи, подкупавшие цельностью образного звучания и отчетливо различной авторской интонацией. Камерные, интимные по настроению, они будили сентиментальные чувства ленинградцев, увидевших родной город не при параде, раскрывающим перед зрителями свои достопримечательности, а как бы с изнанки, в обыденном домашнем виде — со стороны проходных дворов и узких переулков, так уютно сокращающих в центре путь от метро до места работы. Дома с выцветшей желтой, розовой, зеленой штукатуркой, окнами, в которые хочется заглянуть, — в них, кажется, столько тайны, поселившейся здесь еще со времен Достоевского и Дубужинского, а может, и раньше...

Таким «городом в городе» оказался для В. Лукки Апраксин двор. Его тупики и закоулки, мощенные булыжником площадки и своеобразные фасады складских помещений на некоторое время определили тематику творчества художника. Живая природа почти не вторгалась в эти небольшие холсты, как будто сочная зелень выглядела нелепой бижутерией в сочетании со скромной внешностью столь хорошо, до мельчайшей выщербленки-морщинки знакомого уголка. Голые, безза-

щитные ветви деревьев, припорох недавно выпавшего снега, прозрачность беспрепятного воздуха, сама гладкая сплавленная манера письма придавали пейзажам живописца подчеркнутую графичность, а уравновешенность композиции в сочетании с ясностью, хотя и некоторой разбеленностью колористической гаммы, несла свою гармонию. Мотив, который обладал определенным характером, авторская манера, выгодно подчеркивающая эту характерность, создавали запоминающийся образ города.

Однако не успели зрители привыкнуть, легко узнавая на выставках пейзажи В. Лукки, как он начал меняться, поступившись раз обретенной цельностью ради иной выразительности. Исчезли такие светлые, разноцветные, хотя и вылинявшие фасады; Апраксин двор погрузился в ночную тьму; провисли «жилы» проводов, зажгли «кляксы» фонарей, резко высветившие теперь однозначно желтые в своей цветовой определенности неказистые строения.

Уже ранние пейзажи не были полностью безмятежны по настроению. Начинала настораживать их безлюдность, как будто белые ночи очистили пространство от дневной суеты, превратив каменные дома в их картонные муляжи, пространство холста — в декорацию. Ощущение тревоги усиливалось, распространяясь вместе со световым ореолом колеблемого ветром фонаря, который, кажется, мигал, даже когда закроешь глаза, как лампочка над операционной в больничном коридоре.

Увеличение экспрессивного начала шло не только за счет смены обстоятельств места действия, нового сюжетного поворота в изображении знакомого мотива, но и благодаря форсированию избираемых художественных приемов. Постепенно усложнялась фактурная поверхность холста, заострялся рисунок. Изыщная воздушная сеточка ветвей ранних пейзажей превратилась в корявые обрубки с мозолистыми наростами, написанными столь «смачно», что, казалось, краска начинает с них стекать, живя самостоятельной, не зависимой ни от художника, ни от изображаемого мотива жизнью («Вечер в Апраксином дворе»).

С нарастанием экспрессии увеличивалась и роль колористического начала — этого самого эмоционального средства живописи. В рамках одного холста могли ужиться насыщенные и блеклые, с едва различимыми оттенками цвета, маневрирование ими нагнетало состояние неуверенности, беспокойства. Уже издали, еще до того, как глаз начнет различать очертания архитектурных силуэтов, ясно читалось контрастное сопоставление зачастую почти пополам перерезающих картину плоскостей — темной, перегруженной цветом и тоном, и светлой, облегченной не только в колорите, но и, на первый взгляд, «невнятной» в рисунке и объеме, — «Весна на Фонтанке». Пространство холста буравилось бороздой вспухнувшей фактуры — «Польня на Фонтанке», и это живописное и пластическое напряжение картинного поля само по себе несло эмоциональную нагрузку. Выразительным средством стала освещенность, светоносность холста. И тут замкнутые пространства Апраксина двора оказались тесны.

По контрасту появились панорамные пейзажи «Стрелка Васильевского острова. Осенние огни», «Вид на Нахимовское училище», «Разведенные мосты». Черные головешки поднявшихся в воздух мостов и серый, седой пепел Невы — вот ключ образного решения передаваемого через цветовую гамму в последнем из названных пейзажей. Пространство углубляется в растяжке от темного первого плана к высветленному, как при сильной засветке, дальнему, кажущемуся тем более ярким в обрамлении четко расставленных темных кулис мостов. Конструктивная четкость и колористическая приглушенность усиливают выразительность мотива, такого ленинградского в самом сочетании вертикального и горизонтального, в графической

Феликс Волосенков. Падение царского самодержавия. Картон, масло. 1985



контрастности черного и белого. Вместе с тем образ города становится все более условным, ассоциативным, знакомые архитектурные силуэты даже здесь, у берегов Невы, где глаз не может на них не задерживаться, не акцентированы художником. Только купол Исаакия — одинокий ориентир — привязывает мосты к реке и к ее берегам.

В пейзаже «Стрелка Васильевского острова» прежде всего бросается в глаза зebra неоновых дорожек на темной воде, такая драматичная в своей декоративной напряженности, а золотистый, тающий во мгле силуэт Петропавловки вытеснен на раму: дескать, не в нем дело.

Зачастую активное использование фактурной поверхности, «стихий рельефа» кажется не мотивированным ни формой, ни предметом. Плоскость холста будто сгущается и разряжается сама по себе, художественная воля автора выглядит безволием, но при этом достигается главное, о чем хотел поведать художник. В его интерпретации классически ясный «строгий, стройный вид» Петербурга — Ленинграда не скрывает, а выявляет непреодолимые диссонансы. Лирическое начало удивительным образом сочетается с социальным гротеском, особенно когда живописец заглядывает за фасады домов и показывает тех, кем населен город. Тут художник полон сарказма и иронии, но, направленная на других, она направлена и на него самого. Не случайно у В. Лукки так много фарсовых, гротесковых портретов и автопортретов. Художник словно испытывает на прочность само понятие гармонии: может ли она возникнуть, если принципиально пренебрегать традиционными способами ее достижения, достаточно ли она могущественна, чтобы родиться из диссонансов и действовать на зрителя как бы вопреки сопротивлению художника?

В таком подходе можно усмотреть известную рациональность, почувствовать некий интеллектуальный холодок, если не разглядеть за этим сражением художника с традиционным представлением о красивом, драматическое повествование о человеческой судьбе, о взаимоотношении личности и окружающего мира.

Топографическая привязанность к определенному поэтически увиденному месту отнюдь не исчерпывает содержания городских видов В. Лукки. Его безлюдные пейзажи тем не менее обращены к человеку, пронизаны болью и страхом за его существование. Ленинград для художника — некий антропоморфный организм, сложный и противоречивый. Любовь к нему, восхищение его красотой соседствуют с предчувствием исходящей от него опасности и даже враждебности отдельно взятому индивидууму, как будто судьба бедного пушкинского Евгения стала здесь своеобразным символом-предупреждением.

Личное лирическое начало всегда очень сильно в произведениях Валерия Лукки. Но сила чувства как бы корректируется активностью мысли, эмоции не опережают сознания. Прежде всего он озабочен тем, как точнее высказать волнующую его идею в образном решении полотна, языком пластики и колорита. В последнее время художник все более разнообразит выразительные особенности используемой им фактуры. Он включает в фон картин блестящую золотую фольгу, что



Феликс Волосенков. Прогулка. Холст, масло. 1986

одновременно может напомнить изысканность византийских мозаик и мишурный блеск маскарада, тем самым как бы и возвышая изображение, и снижая его до ложного пафоса. Проволочная сетка может обхватить поверхность холста, внося дополнительный штрих в образное звучание произведения, картина окажется написанной не на холсте или картоне, а на ребристой поверхности промышленной тары, как триптих «Заход солнца. Впечатление». Его название напоминает полотно Клода Моне, с которого начиналась история импрессионизма — течения, заглядывавшего в окно нового, XX века.

И вот столетие подходит к концу. Что приобрели мы за это время, что утратили? Объективно

судить об этом пока трудно. Все понемногу вносят свою лепту в судьбу планеты. Велика ответственность, лежащая на людях искусства, и художники, о которых рассказывалось в статье, это понимают. Проблема живой дышащей поверхности, корнями уходящая в традиции древнерусской живописи, ее средневековых фресок, — вот что определяет формальные поиски трех ленинградских живописцев, а любовь и ненависть к тому, что их окружает, страстность в пристрастиях и оценках придает публицистическую остроту их творческому высказыванию. И в этом приобщение трех ленинградских художников к национальным гуманистическим традициям русского искусства, которые они продолжают.



Ленинградский театр музыкальной комедии на пороге шестидесятилетия. Но не придем мы праздновать юбилей в знакомый зал на улице Ракова с его мраморными колоннами, зеркалами и красивой люстрой, не пройдем по парадной лестнице с узором чугунных перил. В здании театра — капитальный ремонт, рассчитанный до...

Спектакли идут в помещении Выборгского ДК. Но юбилей все равно юбилей.

Алла Владимирская

И. Кальман. «Марица». Мориц Драгомилр — В. Копылов, Марица — В. Свиридова. Фото Ю. Истомина



И. Гайди. «Влюбленные обманщики». Вольпино — А. Мурашко, Селепронио — А. Шаргородский. Фото Ю. Истомина





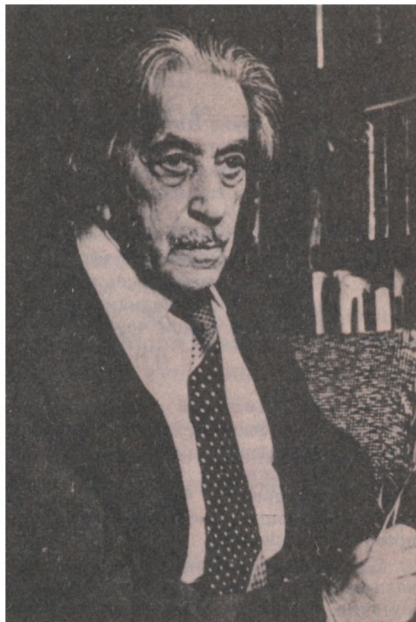
**И. Кальман. «Марица». Зупан — А. Мурашко,
Лиза — Е. Полосина. Фото Ю. Истомина**

**И. Штраус. «Летучая мышь». Фальк — А. Му-
рашко, Генрих Айзенштайн — В. Матвеев, Роза-
линда — Л. Федотова. Фото Ю. Истомина**



БЕСЕДЫ
С
А. А. АХМАТОВОЙ

(Из собрания М. С. Лесмана)



М. С. Лесман

Известный ленинградский коллекционер, собиратель книг и рукописей русских писателей XVIII — начала XX в. Моисей Семенович Лесман (1902—1985) был страстным поклонником и знатоком русской поэзии. Очень высоко ценил он и любил творчество А. А. Ахматовой.

В коллекции М. С. Лесмана отложилось немало материалов, так или иначе связанных с ее именем. Обзор некоторых поздних ахматовских автографов, зафиксировавших наброски неизвестных стихотворений и варианты известных, читатель найдет в описании архива и библиотеки М. С. Лесмана, выпускаемом в свет издательством «Книга».

Здесь же хотелось бы представить тексты и документы, восходящие к архивам современников Ахматовой и относящиеся к более ранним периодам ее жизни. Среди них глава об Ахматовой, которая входит в состав автобиографического романа Михаила Зенкевича «Мужицкий сфинкс», написанного в 1920-е годы и оставшегося неизданным.

Бывший участник первого Цеха поэтов М. А. Зенкевич описывает здесь свое возвращение из Саратова, где он провел годы гражданской войны. Это, конечно, беллетризованное повествование, а не мемуары в точном смысле этого слова. Встречаются здесь детали, документальными данными не подтвержденные, а иногда им и противоречащие. Но сама Ахматова, знакомя с этим сочинением, относилась к нему одобительно и никогда не высказывала сомнений по

поводу точности передачи изложенных в нем фактов (как это бывало во многих других случаях с мемуарами ее современников).

В отличие от 1910-х годов, когда Ахматова была вовлечена в активную литературную жизнь общества, о чем мы можем составить представление по газетной и журнальной хронике, и в отличие от последних лет ее жизни, зафиксированных в записях близких ей людей и ее собственных записных книжках, первые послереволюционные годы сравнительно мало документированы, и каждое новое свидетельство приобретает немалую ценность для биографа.

В собрании М. С. Лесмана хранятся, в частности, письма и записки Ахматовой к ее друзьям 1920-х годов — Павлу Елисеевичу Щеголеву, его жене Валентине Андреевне и к жене Е. И. Замятина — Людмиле Николаевне. Последней адресовано, например, письмо из Кисловодска от 3 июля 1927 года:

Милая Людмила Николаевна, где Вы? Неужели еще в городе?

Мне очень хорошо в Кисловодске, но скучно и хочется домой. Я окрепла, много хожу, не уставая, беру ванны и наконец научилась спать. Привет Е. И. Целую Вас

Ваша Ахматова.

Она приглашает меня к себе...

... Неожиданной для большого тела легкой походкой проходит в свою комнату, садится в кресло и указывает мне на стул по другую сторону стола. «Ну, рассказывайте!» — такова обычная формула начала нашей беседы.

Ее безразличие к быту не перестает удивлять меня. Много раз описанная обстановка комнаты — кресло, стул, железная кровать, которая, кажется, должна вот-вот упасть под тяжестью ее тела, небольшой кованый сундучок (не там ли лежат ее рукописи?), маленький столик...

Не вижу у нее и книг. Трудно назвать библиотекой полочку на стене с десятком томиков; а ведь через эту комнату ручьем течет и русская и зарубежная литература: поэты посылают ей свои книги, друзья приносят всё заслуживающее внимания.

21 августа 1960 г.

Я. Слышали ли вы, что Николай Степанович ¹ написал в тюрьме поэму, и где может быть рукопись?

А. А. Вероятно, вранье. Я об этом не слыхала. Он был арестован 3 августа и расстрелян 25 августа. За это время им было послано три открытки: одна Вольфсону ², кажется, с просьбой получить или выдать деньги и две открытки Анне Николаевне Гумилевой. В одной из открыток Гумилев сообщает, что написал два стихотворения ³.

Я бестактно спрашиваю про А. Н. Гумилеву, про ее внешность, рост.

Анна Андреевна отвечает, что она была хорошенькая, среднего роста. И с явно недовольной физиономией уклоняется от дальнейших вопросов: «Меня это мало интересовало...» Я поспешно уточняю, что меня это интересует только с одной стороны: сохранила ли Анна Николаевна рукописи Николая Степановича? Ахматова точно знает, что все продано в Пушкинский Дом. А сама Анна Николаевна умерла в блокаду. Ее девичья фамилия — Энгельгардт ⁴.

... Показывает мне восторженные строки Б. Пастернака, обращенные к ней. И полюбовавшись некоторое время моим волнением, спокойно замечает: «А ведь он стихов моих не читал», — и на мои попытки возражать: «Не читал».

Говорю о ее славе за рубежом. — Спокойно и равнодушно: «Они ничего, кроме „Реквиема“, не читали». Несколько позже, обращая ко мне: «У вас есть „Реквием“?» — «Да, Анна Андреевна». — «Ну конечно, в каждой ленинградской квартире есть „Реквием“».

По справедливости говоря, словом «каждая» вряд ли можно определить квартиру, в которой стоят на полках неслыханной редкости издания книг Анны Ахматовой, издания, которых ей не приходилось видеть, хотя она и знала об их существовании.

«Но замкнула слух...» — так, кажется, вы писали, Анна Андреевна?... Я молчу, молчит и Ахматова, уже далекая мыслями от нашего разговора. И здесь она

произносит слова, которые и сегодня, четверть века спустя, кричат в моей памяти, жгут меня:

— А знаете ли вы, что меня в этом году уже четыре раза печатали?

25 февраля 1961 г.

Речь снова заходит о статье в «Известиях»⁵. На этот раз энтузиазм отсутствует. Анна Андреевна довольно вяло оценивает это событие. Показывает письмо Н. П. Смирнова-Сокольского, в котором он обращает ее внимание на эту статью и прилагает вырезку из газеты. Тут же показывает письмо автора статьи, Шкловского. В письме Шкловский говорит, что намеренно включил стихи Гумилева в надежде прорвать завесу молчания и т. д. Письмо превосходное по тону, написано с глубоким (без подобострастия) уважением к незнакомому ему человеку, но любимому поэту.

О Ходасевиче. Я говорю, что у меня создалось впечатление, будто в поэтических кругах Ходасевича не любили. Ахматова энергично возражает: «Это говорит Андрей Белый, и говорит неверно» (она права, у меня такое впечатление создалось, конечно же, под влиянием мемуаров Белого). «Просто Ходасевич очень мало жил в Петербурге, и мы его мало знали, но говорить о том, что мы его не любили, — совершенно неправильно». Я читаю стихотворение Ходасевича «Ни жить, ни петь почти не стоит», списанное с рукописи, находящейся в ГПБ в собрании П. Н. Медведева⁶. Ей стихотворение не нравится. Она вспоминает один разговор с Ходасевичем (видимо, речь шла о поэтах): «Владислав Фелицианович сказал: „Сологуба я печатал бы всегда, вас <т. е. Ахматову> — часто, себя — иногда или изредка“». Присутствовавшая при этом разговоре одна особа (фамилии ее Анна Андреевна не называет)⁷ спросила: «А меня?» Ходасевич быстро ответил: «Никогда!» — «Ну, — добавляет Ахматова, — про меня он тоже сказал так потому, что я была рядом».

... Я спрашиваю, знает ли она книгу Тверитиновой «Форт Роменвиль». Рассказываю, что пишет Тверитинова о Кузьминой-Караваевой (Ахматова в прошлом году говорила мне о дошедших до нее сведениях о героическом поведении Матери Марии). Анна Андреевна ищет и находит фотографию — группу, в которой сняты Н. Гумилев, будущая Мать Мария и другие родственники. Вспоминаю рассказ Ирины Константиновны Северцевой (урожденной Лозина-Лозинской) о родстве с Гумилевым через родственника Лозина-Лозинских.

Естественно, вспоминается Алексей Лозина-Лозинский. «Я хорошо помню его, — говорит Ахматова, — Николай Степанович даже повез меня как-то к нему. Жил он на Островах. Потом он был у нас, в Царском». Я говорю о нескольких его покушениях на самоубийство. Она — с недовольным, каким-то брезгливым выражением лица: «Был он весь прострелен. И предсмертная записка... Зачем он это писал?..»

Рассказываю о рукописи воспоминаний, написанных отцом поэта — Константином Лозина-Лозинским. «В этих воспоминаниях, — говорю я, — есть интересные страницы о деятельности «Народной воли». — «А знаете ли вы, — перебивает меня Ахматова, — что моя мать была участницей «Кружка» (так она до самой смерти называла «Народную волю»)?»

Говорим о смерти Веры Александровны Белкиной⁸. Я вспоминаю Федора Кузьмича Сологуба, который жил тогда у Белкиных. Разговор заходит о смерти Анастасии Николаевны Чеботаревской⁹.

— А знаете ли вы причину ее самоубийства? — спрашивает Ахматова.

— Да, знаю.

— Нет, вы ничего не знаете.

— Ну как же, Анна Андреевна, по моей просьбе близкая родственница Анастасии Николаевны записала мне историю ее самоубийства во всех подробностях.

— Ах, это вам Черносивитовы¹⁰ рассказывали! Они изо всех сил стараются скрыть истинные причины самоубийства Чеботаревской. Так часто бывает, так было и со смертью Пушкина. Ведь многие люди, близкие поэту, знали истину, но в оставленных документах-воспоминаниях, письмах они говорят правду только до какого-то момента, а затем — точка. И дальше — молчание...

Рассказывает, что причиной самоубийства была несчастная любовь Чеботаревской к человеку, который никак не разделял ее чувств, не давал ей никаких надежд и поводов. «Однажды, — вспоминает Анна Андреевна, — Оля¹¹ и я остались у Сологубов ночевать. Анастасия Николаевна, сидя у меня на кровати, полночи рассказывала нам о своей любви...» Вскоре «герой» уехал из Ленинграда, и Чеботаревская не смогла пережить разочарования.

Рассказ Ахматовой, живо передававший экзальтацию Чеботаревской, естественно вызвал у меня вопрос: а не кажется ли ей, что эта любовь есть прямое проявление психического заболевания? Ахматова решительно отвергла мое предположение.

«А сейчас я расскажу вам такое, после чего вы всю жизнь будете презирать меня», — говорит она. Зимой того же 1921/22 года Сологуб, уже переехавший на Ждановку, пригласил их (Ахматову и Судейкину) к себе, кажется, на день рождения Анастасии Николаевны. На столе, накрытом для гостей, стоял прибор и для нее. Так делалось постоянно, потому что Сологуб не хотел верить смерти жены и ежеминутно ждал ее появления.

Стоя с Ахматовой у окна, выходящего на Ждановку, Судейкина рассказала странный сон, который она видела чуть ли не в прошедшую ночь. Будто бы она стоит у этого самого окна с Чеботаревской и та, показывая рукой за окно, говорит: «Я там». Как известно, весной, когда вскрылся лед, тело Анастасии Николаевны действительно найдено было у Петровского острова вблизи дома Сологуба.

Забавно (а может быть, трогательно?) маленькое «тщеславие» Ахматовой (вспомним ее похвальбу в одну из наших прошлых встреч: «А меня в этом году уже четыре раза печатали!»). Она говорит о том, что Шостакович написал песни на тексты Саши Черного. Песни эти уже исполнялись в Москве. Показывает мне программу концерта, куда кроме Шостаковича включены романсы Прокофьева на ее слова. О них Анна Андреевна скромно умолчала. Я, разумеется, обращаю на Прокофьева особое внимание.

Показывает письмо из Польши от поэта, полное изъявлений уважения, преданности. Он просит разрешения на перевод еще нескольких стихотворений.

— Что вы ему ответили, Анна Андреевна?

— Ничего.

— Как же так?

— А я вообще не отвечаю на письма.

— Но он ведь этого не знает и подумает, что почта не доставила ему письма!

— Пускай подумает...

И снова прищур и полуулыбка...

— В Лондоне «открыли» Мандельштама. И знаете, с кем его сравнивают?

Гордо:

— С Петраркой.

Вспоминает молодого человека, который приходил к ней в Ташкенте. Фамилию его забыла. «Возможно, вы его знаете. Он скрипач, вегетарианец. Интересовался философией». Еще несколько слов, и я догадываюсь, что речь идет о талантливом Жозе Кауфмане. «Да, да, это был он. А знаете ли вы, что он писал стихи?» Этого я не знал. «Хорошие?» — «Я люблю такие: короткие и непонятные».

На столе лежит недавно вышедший в Ленинграде том — очередной «День поэзии». Я говорю об удивительном росте числа поэтов, их резко возросшем (по сравнению с дореволюционным периодом) мастерстве или, точнее, техническом умении; спрашиваю Анну Андреевну, согласна ли она с тем, что во всем сборнике нет ни одного автора, обладающего крупным дарованием. «Это неверно». Исчезает улыбка, твердеют черты. Голосом сухим и менторским: «В Ленинграде есть четыре поэта». — «?» — «Бродский, Найман, Бобышев и Рейн...»

Я давно знаю талантливого Бродского, но, бог мой, кто остальные трое?..

«Я никогда не носила шали!» (По поводу стихотворения Блока)¹².

Недовольна портретом Н. Альтмана — «Я никогда не была такой худой!»

На вручении премии в Италии¹³ боялась за свой французский язык. Но услышав, как говорит по-французски министр, вручавший ей премию, успокоилась. Спрашиваю, знает ли она итальянский. — «Нет. Но Данте могу читать наизусть с любой строчки».

О Цветаевой (сдержанно): «Да, у нее была крепкая фактура».

Ташкент. Болезнь. Волшебное изменение по приказу Сталина: «Сохранить!»

— Зачем ему это было нужно?

— Вероятно, для «Постановления».

— Анна Андреевна, а вот когда кончился акмеизм...

— Пока я жива, акмеизм не кончился!

На крыльце дачи¹⁴ на этот раз никого не было, если не считать великолепной рыже-розовой кошки. Я, разумеется, немедленно ею занялся. К сожалению, наше знакомство с кошкой почти сразу было прервано появлением домработницы. Она сказала, что Анна Андреевна обедает, и просила меня войти. Я отказался: «Подожду здесь». Домработница ушла, и через минуту вышла Ахматова. Конечно, я быстро подчинился ее властной «просьбе» и прошел с ней на веранду (закрытую, застекленную). За столом сидела незнакомая молодая женщина, «гостья из Москвы», как представила ее Ахматова.

Хозяйке был подан стакан мясного бульона. Я выразил удивление по поводу этого меню. Она объяснила, что «известный московский профессор» (назвала неизвестную мне фамилию) прописал ей раз в неделю мясной бульон.

Во время обеда разговор не касается литературных тем. Говорим о прошлом

72 Юмарово — Келомякк. Ахматова не знала этих мест до войны («ведь мы царско-

селы»), поэтому Комарово, слава богу, не связано с какими-либо личными воспоминаниями.

Обращаю внимание, что в Комарово относительно мало людей. Она с неудовольствием замечает, что несмотря на все запреты поселок все же быстро растет. Деньги обходят запреты, и дачи вырастают, как грибы. Говорим о большом количестве туристов из Финляндии, приезжающих, видимо, посмотреть на свои бывшие «вотчины». Анна Андреевна думает, что этот кусок Карельского перешейка был, видимо, лучшей частью Финляндии: легко себе представить чувства финских туристов! «Впрочем, — добавляет она, — частый гром пушек Кронштадтских фортов, который мешает по ночам нам, живущим здесь, вряд ли доставил бы финнам удовольствие».

Входит кошка. Я искренне восхищаюсь ее расцветкой, манерами. Ахматова рассказывает историю ее появления в доме и попутно замечает, что не выносит в людях излишней любви к животным. Впрочем, и скверное отношение к животным ей тоже неприятно. Задетый этим, я спрашиваю: «А возьмете ли вы кошку к себе на колени?» — «Нет. Но если она сама прыгнет ко мне на колени, я не прогоню ее». (Ну конечно! Ведь и Медный Петр не снимет железной перчатки, чтобы прогнать голубя, который сел ему на плечо...)

... Говорим о членах семьи Ахматовой (или, может быть, правильнее — об обитателях квартиры на Суворовском?)¹⁵. «Приехала Ирина Николаевна...» О Роме, или Роме Альбертовиче¹⁶, как называет его Ахматова: «Он поехал на Волгу...» Куда именно, в какой город уехал Рома, она не помнит, ей это явно неинтересно.

Спрашиваю об Аничке¹⁷ и попутно замечаю, что Аня очаровательная девушка. О чудо! Теплеет бронза, и уже не памятник, а чудесная русская бабушка с нежностью говорит о своей внучке. Впрочем, и здесь она немногословна. И снова застывают такие минуту назад ласковые глаза, и (уж не почудилось ли мне, не привиделась ли мне «бабушка»?) снова чуть откинута голова, и стакан с компотом кажется скипетром в державной длани.

Обед окончен. Хозяйка встает из-за стола, и мы переходим в комнату, знакомую мне по первому посещению. Московская гостья остается на террасе.

— Принесите себе стул, — говорит Ахматова.

Я возвращаюсь на террасу и приношу стул. Анна Андреевна уже сидит за маленьким столиком. Вынимаю из портфеля папку с поэмой и сделанными мною машинописными копиями¹⁸.

— Как вам понравилась поэма?

Начинаю говорить о глубоком впечатлении, о «событии в моей жизни»...

Ахматова холодно прерывает меня и — строгим голосом:

— Вам все было понятно?

Я, не задумываясь, твердо отвечаю: «Нет».

Она (как-то укоризненно и даже вызывающе):

— А вот нью-йоркские студенты, которые изучают русский язык, говорят, что они все поняли!

— Они могут говорить все что им угодно, но я им не поверю, как не поверю никому, кто скажет, что все понял в поэме, хотя и не сомневаюсь, что... (Оборвано.)

¹ Н. С. Гумилев.

² Вольфсон Илья Владимирович (1882—1950) — журналист, в 1919—1922 гг. заведовавший петроградским отделом издательства З. И. Гржебина, впоследствии — организатор кооперативного издательства «Время».

³ В собрании М. С. Лесмана хранится также открытка, посланная Гумилевым из дома предварительного заключения, адресованная руководителям Дома литераторов и содержащая просьбы о характере передач в тюрьму (ее текст подготовлен к публикации).

⁴ Энгельгардт Анна Николаевна (1895—1942) вышла замуж за Гумилева в 1918 году.

⁵ Статья астрофизика проф. И. Шкловского «На далекой планете Венере» (Известия. 1961. 14 февр.), содержащая слегка неточную цитату из стихотворения Н. Гумилева:

На далекой планете * Венере
Солнце пламенной и золотистой,
На Венере, ах, на Венере
У деревьев синие листья.

⁶ Стихотворение В. Ф. Ходасевича, написанное в июле 1922 года в Берлине, вошло во второе издание его сборника «Тяжелая лира» (Берлин, 1923):

Ни жить, ни петь почти не стоит:
В непрочной грубости живем.
Портной тачает, плотник строит:
Швы расползутся, рухнет дом.

* У Гумилева — звезда.

И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное биенье
Совсем иного бытия.

Так, провожая жизни скуку,
Любовно женщина кладет
Свою взволнованную руку
На грузно пухнувший живот.

⁷ Речь идет о поэтессе Анне Дмитриевне Радловой.

⁸ В. А. Попова, вдова художника В. П. Белкина.

⁹ Жена Ф. К. Сологуба.

¹⁰ Родственники А. Н. Чеботаревской.

¹¹ Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, ближайшая подруга А. А. Ахматовой.

¹² Речь идет о стихотворении А. Блока «Красота страшна» — Вам скажут...»

¹³ При вручении премии «Этна Таормина» в 1964 году.

¹⁴ Дача была предоставлена Ахматовой Литфондом в пос. Комарово.

¹⁵ Точнее, на ул. Красной Конницы, 4, где Ахматова жила с семьей И. Н. Пуниной с 1952 по 1961 год.

¹⁶ Р. А. Рубинштейн, актер, муж И. Н. Пуниной.

¹⁷ Анна Генриховна Каминская, дочь И. Н. Пуниной.

¹⁸ Ахматова попросила М. С. Лесмана сделать несколько машинописных копий с ее экземпляра «Поэмы без героя».

У камина с Анной Ахматовой *

Анна Ахматова служит библиотекаршей в Агрономическом институте, и ее собираются уволить за сокращением штата! Для меня это не менее неожиданно, как и то, что она, оставив Гумилева, стала женой горбоносого ассириолога Шилейко.

В библиотеке института тоже холодно, но не так, как в Публичной. В небольшой комнате толпится кучка мужчин и женщин, одетых по-зимнему, — очевидно, библиотекари.

— Скажите, пожалуйста, где я могу найти здесь Анну Андреевну Ахматову?

При этих словах из хмурой кучки библиотекаршей отделяется высокая женщина и с улыбкой протягивает мне руку: Ахматова!

— Здравствуйте. Мне Лозинский сообщил вчера о вашем приезде. Очень рада вас видеть. Идемте ко мне.

Тут же через коридор ее комната с двумя высокими окнами, золоченым трюмо в простенке и большим камином. В комнате холодно, нет ни печи, ни даже буржуйки.

— Затопите, пожалуйста, камин и подайте нам какао, — отдает Ахматова распоряжение какой-то немолодой интеллигентной женщине, вероятно, ухаживающей за ней из любви к ее стихам.

Мы оба в зимних пальто усаживаемся в кресла, от дыхания идет пар, но камин вспыхивает и празднично трещит сосновыми дровами, и в руках у нас дымятся поданные на подносе фарфоровые чашечки.

Да, она осталась все той же светской хозяйкой, как и в особняке в Царском!

— Это какао мне прислали из-за границы. Получили посылки я и Сологуб, и от кого-то совсем незнакомого. Ну, рассказывайте о себе.

По лицу Ахматовой, освещенному при дневном свете золотистым пламенем камина, проходят тени.

— Последние месяцы я жила среди смертей. Погиб Коля, умер мой брат и, наконец, Блок! Не знаю, как я смогла все это пережить!..

— Говорят, вы хотите ехать за границу?

— Зачем? Что я там буду делать? Они там все сошли с ума и ничего не хотят понимать.

Она рассказывает о последнем вечере Блока в Александринском театре, вспоминает о веселых и шумных собраниях Цеха поэтов с дешевым красным вином и молодыми стихами, о Гумилеве...

— Для меня это было так неожиданно. Вы ведь знаете, что он всегда был далек от политики. Но он продолжал поддерживать связи со старыми товарищами по полку, и они могли втянуть его в какую-нибудь историю. А что могут делать бывшие гвардейские офицеры, как не составлять заговоры? Но довольно об этом. Давайте читать стихи.

— С условием, что вы читаете первая.

— Хорошо, я прочту стихотворение о смерти Блока. Лурье написал к нему музыку, и оно скоро будет исполняться на вечере памяти Блока **.

И опять, как когда-то на собраниях Цеха, — «звнящий голос, горький хмель души расковыривает недра» — и четко вырезается на белой стене строгий, дантовский женский профиль с неизменной челкой на лбу.

* Глава из книги «Мужицкий сфинкс».

** Вечер состоялся в Большом Драматическом театре 25 апреля 1921 г. (Р. Т.)

При чтении Ахматовой передо мной проносятся обрывки воспоминаний. Вот она в первый раз, в отсутствие Гумилева, уехавшего в Абиссинию, читает в редакции «Аполлона» свои стихи, и от волнения слегка дрожит кончик ее лакированной туфельки, а Вячеслав Иванов ее за что-то отечески журит. Вот я везу ее «Вечер» вместе со своей «Дикой порфирой» на склад к Вольфу, и на собрании Цеха поэтов мы сидим с ней в нелепых лавровых венках, сплетенных Городецким...

А Смоленская сегодня именинница,
Принесли во гробе серебряном
Александра, лебеда чистого...*

И мне мерещится зеленое Смоленское кладбище, и я вижу, как поднимают упавшую после похорон в рыданиях на могилу Блока Ахматову.

— Скажите, Анна Андреевна, ведь это выдумка о вашем будто бы романе с Блоком?

— Кто-то сочинил эту легенду. Я ведь почти не виделась с Блоком и только недавно узнала, что он любил мои стихи...

— Простите, Анна Андреевна, нескромный вопрос. Но я уже слышал о начале вашего романа с Николаем Степановичем, и даже то, как он раз, будучи студентом Сорбонны, пытался отравиться из-за любви к вам, — значит, мне можно знать и конец. Кто первый из вас решил разойтись — вы или Николай?

— Нет, это сделала я. Когда он вернулся во время войны, я почувствовала, что мы чужие, и я объявила ему, что нам надо разойтись. Он сказал только — ты свободна, делай что хочешь, — но при этом страшно побледнел, так, что даже побелели губы. И мы разошлись...

Пламя в камине замирает, чашечки с какао стыннут, стихи прочитаны, в окнах синют сумерки — пора!

Я прощаюсь с провожающей меня Ахматовой и целую у наружной двери ее узкую руку.

Как она сильно выросла, вместо прежнего женского тщеславия у ней появилась какая-то мудрость и спокойствие. Да, как ни стараются ее ополщить поклонницы и подражательницы и женолюбивые критики, она все же остается Анной Ахматовой.

Мимо Инженерного замка я вышел на площадь Лассалья, бывшую Михайловскую**, но прежде чем сесть в трамвай, мне вдруг захотелось посмотреть «Бродячую Собаку». В конце второго двора нашел я знакомый заколоченный вход в подвал. Как теперь было бы жутко спуститься туда, в сырость и темноту, и постоять там одному!..

У трамвая в очереди я вдруг почувствовал некоторую неловкость. Так бывает, когда кто-нибудь особенно пристально смотрит сзади. Я обернулся: в конце очереди какой-то человек в оленьей дохе точно лорнировал меня своим немигающим стекляннным взглядом, я был как бы в фокусе расхождения его косящих глаз. Как он похож на Гумилева! То же неправильное, холодное, деланно-высокомерное лицо и серые, слегка косые глаза. Публика задвигалась, подошел вагон. Я хотел поближе при свете рассмотреть похожего на Гумилева человека, но его в вагоне не оказалось.

* Неточная цитата из стихотворения Ахматовой памяти А. Блока «А Смоленская нынче именинница...» (Р. Т.)

** Ныне — площадь Искусств (прим. ред.).

СРЕДА для ЧЕЛОВЕКА или ЧЕЛОВЕК для СРЕДЫ?

(ВЗГЛЯД ДИЗАЙНЕРА НА ПРОБЛЕМУ ГОРОДА)

...ДАВАТЬ ЧЕЛОВЕКУ ОБРАЗ, ФОРМУ
ЕГО СЕГОДНЯШНЕГО ДУХОВНОГО
ПРОЖИВАНИЯ.

Л. Невлер

Мы, дизайнеры, привыкли профессионально мыслить проектом. Нас к этому отчасти приучили обстоятельства. Материальное воплощение своих проектов мы видим крайне редко, да и когда приходится, зачастую лучше бы такого и не видеть! Идея же, подвигнувшая на определенное проектное решение, породившее эту идею миропонимание представляются многим дизайнерам чем-то чересчур отвлеченным, беспредметным — и в силу этого не додумываются до конца, не выявляются в слове. В результате заложенная в проект идея подчас бывает тривиальна, эклектична, попросту не несет в себе должного культурного заряда. А ведь на самом деле проект — это «кухня» профессионала, возможность проверить свою идею на первых подступах к реальности. Абсолютизация промежуточного, вспомогательного этапа, по-моему, несчастье нашей профессиональной культуры.

Эта статья — попытка подумать лишь о некоторых сторонах проблемы формирования городской среды, тех, которые высвечивают место и роль дизайнера в данном процессе. Этот вид проектной деятельности традиционно понимается как предметное творчество. Действительно, сложилось так, что объектом дизайна чаще всего выступала законченная вещь: станок, автомобиль, кресло, светильник, чайник... Или же их комплексы: заводское оборудование, средства транспорта, мебель, светоарматура, посуда... Однако в настоящее время — по-видимому в связи с какими-то общими фундаментальными сдвигами в мирозерцании — профессиональное внимание все больше переносится с совершенствования отдельных вещей на деликатное «выправление» сложившейся непрерывной и неразрывной среды человеческой жизнедеятельности: жилой, производственной, досуговой, городской, сельской... Из отдельных вещей, как нитей,



плетется вокруг нас плотная и фактурная или же легкая и прозрачная средовая ткань. Разумеется, она была всегда, просто теперь ее формирование сделалось задачей профессионального творчества.

В этом ряду определялись и особые задачи городского дизайна, внимание переключалось с проектирования отдельного объекта: урны, скамейки — на решение сквозной городской проблемы: мусороудаления, уличной торговли, городского досуга. Или же на формирование профессиональными средствами локального участка городской территории, где пересекается и требует решения множество проблем. В любом случае пафос средового подхода состоит в бережном отношении к естественно сложившимся формам городской жизни, к рядовой архитектурной застройке, к чаяниям горожан во всем их разнообразии. Весь этот комплекс проблем требует осмысления. Неупрощенное понимание ситуации должно помочь с открытыми глазами приступить к практической реанимации умирающей культурной среды нашего обитания.

Если в своих усилиях понимания мы относительно вольны, то в стремлении применить свое

видение на практике — стреножены множеством препятствий, составляющих тему отдельного разговора. Такие препятствия неустранимы в рамках наших профессиональных возможностей, но зато они подлежат обсуждению с гражданских позиций.

Представим себе, что андерсеновский ветер, шаловливо перевесивший городские вывески, выдул их из города вовсе, а заодно и всю прочую «мелочь», которая делает город жилым и живым. Впрочем, это не очень трудно вообразить: наши новостройки отродясь напоминают город после такого урагана. Однако в относительно благополучной ситуации именно наличием этой «мелочи» реальный город отличается от архитектурного макета.

Любуясь выверенностью композиционного решения, соразмерностью объемов и ощущая себя, возвышающегося над макетом, неким Гулливером в Лилипутии — все-таки замечаешь, сколь неуютно чувствует себя там, внутри, поставленный для масштаба человек. Закрадывается подозрение, что самочувствие его заметно не улучшится, даже если «обогащать» среду каким-нибудь произведением монументального искусства — мозаикой, обелиском или фонтаном с фигурами. Чего-то для жизни будет все-таки недоставать...

И вот любующийся Гулливер становится похож на булгаковского героя из «Театрального романа»: под его взглядом оживают масштабные человечки, приобретают заостренные черты персонажей городского действия, устремляются куда-то по своим заботам. И тут же только успевай подставить скамейку уставшему, указать путь заблудившемуся, пригласить в кафе проголодавшегося. (Заметим: не расположить скамейку, где это «хорошо смотреться», а подставить, когда о ней непроизвольно вспомнили.) В сознании смотрящего происходит переключение с отстраненной позиции, помещающей законченный шедевр в ренессансную «прямую» перспективу, — на восприятие всего материального мира в «обратной» перспективе, стянутого к своему средоточию, вбирающему его в себя человеку.

Архитектурный макет преобразуется в подобие театрального, а в градостроителе выступают черты дизайнера городской среды. Их профессиональное различие, как представляется, не в объектах деятельности, ведь и архитектор занимается проектами благоустройства. Различает их перспектива, в которую они помещают свой объект, да еще образ того, кому они его предназначают. В первом случае — это прохожий, работник, покупатель и т. п., а во втором — художественно смоделированный «персонаж» городского «спектакля».

Градостроительство — самый крупный почерк, каким материальная культура пишет свою историю. Подобно эпосу это повествование медлительно, протяженно и втягивает воспринимающего вглубь себя. Подобно ему же оно жизнеспособно своей непрекращающейся реактуализацией. Должны существовать культурные механизмы, обслуживающие этот динамичный процесс.

Эпос, как известно, породил литературу. Произведения архитектуры литературны в том смысле, что они есть воплощение концепции «идеального города», «каменная летопись» представлений различных эпох о мировом порядке. Изучая сегодня архитектурные памятники, можно реконструировать отжившие культурные модели. Со временем в архитектуре выработался изощренный инструментарий эстетической оценки: в любую эпоху хороша архитектура — это правильная «литературная речь» городской среды. Но вспомним, что к свойствам эпоса относятся также лапидарность языка, отсутствие психологизма при описании героических событий. А уж с этим никак не может согласиться дизайн, достраивающий город до его жилого состояния. Язык городского дизайна подробен, обыден и принципиально рассчитан на субъективное восприятие. И этот язык, в отличие от «литературного», изучен пока весьма слабо. Здесь еще не сложилось достойной традиции, не разработан аппарат критики. Чему же может быть удивлен такой язык? Пусть не покажется несерьезным, но язык городского дизайна подобен языку анекдота.

Присмотревшись к анекдоту как словесному жанру, мы обнаружим, что в нем архетипическая структура сочетается с суперсовременным содержанием. Именно потому, что сюжетные ходы, принципы «добывания смеха» уже закреплены в мифологическом слое нашего сознания, мы с такой искрометной легкостью реагируем на их предельно актуальный смысл. Оба названных слоя в языке анекдота относительно свободны друг от друга: мы знаем различные версии одного анекдота. По каким признакам мы определяем, что он один, когда персонажи, реплики, обстановка различны? По тому, что сходна драматургия смешного. В то же время нам известны целые серии анекдотов, объединенные общим персонажем или местом действия при разнообразии входящих в серию сюжетных ходов. Анекдот — это современный фольклор, а фольклор всегда был специфическим способом освоения действительности. А что такое, как не процесс освоения, — естественное средосозидание горожан? Но где оно в нашей действительности? Где этот современный «фольклор», призванный реактуализировать «эпос», питать «литературу», по отношению к которому профессионал должен был бы играть роль не «литератора», а чуткого исследователя и «обработчика»?

То, что наше восприятие среды мифологично, достаточно освещено в профессиональной печати. То же, что эта среда ощущается интимно освоенной, только если она отражает наше сиюминутное состояние, психологически понятно. В соответствии с этим можно сказать, что помимо «литературной речи» в формировании полноценной живой среды участвуют еще и «архаизмы», апеллирующие к доличностному мифологическому восприятию городского пространства, а также «сленг», определяющий поверхностную, но острую реакцию на окружение. Без первого компонента среда теряет свою глубинную эмоциональную связь с человеком, без последнего компонента — внятную ему сегодня вы-



В мифологии нашего города его средовая атмосфера зиждется на «трех китах»: изысканности, унаследованной вместе с шедеврами архитектуры; зрелищности, некогда существовавшей, но утраченной в процессе общего упадка городской среды; цивилизованности, пребывающей всегда более в области притязаний, нежели осязаемой реальности.

Рис. А. Кузьминского

разительно, без среднего — опору в культурной норме.

«Архаизмы» городской среды, ее «осадочные» элементы, обуславливают сохранение и преемственность атмосферы, духа города. Отмечено, что подавляющее большинство ленинградцев отдает предпочтение историческим районам. Однако это вовсе не означает, что массовое сознание вкладывает в свое отношение то же, что профессионал (архитектор, реставратор). Для непрофессионального восприятия ценность заключена не столько в достоинствах исторических стилей, сколько в прелести знаков-образцов вообще «историчности», наиболее выразительные из которых должны стать материалом творчества городских дизайнеров. В сегодняшней ситуации «средового голода» ценность пред-

ставляют такие качества среды старого города, как фактурность поверхностей, неортогональность пространства, интерьерная интимность небольших замкнутых территорий, обжитость, мягкость, теплота, нарядность... Все эти свойства могут быть приданы городу современными средствами без ущерба исторической застройке.

Динамичность городской среде придает ее другой компонент — «неотстоявшиеся» элементы среды, «сленг», который может диссонировать с «литературной речью», находиться вне ее правил, подчас шокируя профессионально воспитанный вкус. Однако именно «сленговые» элементы среды представляют резерв ее развития, предвосхищают языковые сдвиги. В соответствии с открытым Ю. М. Лотманом универсальным законом смены культурных моделей, гибкий механизм периферийного слоя «оказывается удобным для накопления структурных форм, которые на следующем историческом этапе окажутся доминирующими и переместятся в центр системы. Постоянная мена ядра и периферии образует один из механизмов структурной динамики»*.

Пребывая внутри ситуации, не всегда легко понять, какие черты городской среды мимолетны, случайны и не окажут существенного влияния на развитие, а какие формируют источник ее исторических метаморфоз. Тем не менее ясно, что относиться к «сленговому» элементу необходимо весьма серьезно, не сбрасывая со счета возможность их встраивания в основную ткань среды, влияющая на ее завтрашний образ. С этих позиций могло бы быть оправдано внимание дизайнера к характеристикам городской среды, резонирующим с ценностными предпочтениями каких-либо субкультурных группировок (например, такой, как публика «Сайгона» на Невском).

Сама идея формализации принципиально неформального, разумеем, содержит нонсенс. Однако для оттачивания профессионального мастерства, безусловно, полезно научиться отлавливать в реальности четко адресованные характеристики отдельных фрагментов среды, оперировать ими, расклевывая вкусовой стереотип, прививаемый традиционной школой. С «хорошим вкусом», «эстетичностью» все, по-видимому, не так просто: ведь мы долгое время отказывали в этих качествах народному и наивному искусству, стило «модерн», многим авангардистским течениям в искусстве, Эйфелевой башне в Париже и скверу перед Адмиралтейством в Петербурге... А затем эти ветви культуры, эти ее явления и сооружения стали эталонами, символами, предметом нашей гордости и пристального изучения. Извлечем из этого урок и попытаемся зорче и терпимее наблюдать живые превращения среды, смену ценностных ориентиров. Когда это касается подвизной, легкой аранжировочной ткани, все-таки лучше ошибиться и принять мимолетное явление за магистральное, чем и дальше пребывать в этой умирающей, косной, от-

чужденной среде, пусть не коробящей экстравагантностью чай-то рафинированный вкус, но и никому не приносящей радости. Наблюдаемая среда также соотносится с живой, как, по известному анекдоту, телеграфный столб соотносится с сосной: она тоже — плод старательного «редактирования» определенными обстоятельствами нашего социального бытия.

В те исторические периоды, когда новые формы социальной активности не возникают, т. е. общественная жизнь введена в жесткие нормативные рамки, не иницируется и возникает средового «сленга». По-видимому, в меньшей степени зависят от царящего социального климата «архаизмы» средовой речи, но и они могут принимать весьма причудливые формы.

Некоторое время я занималась в Государственном архиве кинофотодокументов, вживаясь в фотографии Невского проспекта и пытаясь понять закономерности метаморфоз его средовой атмосферы. Невозможно было не заметить отразившуюся в фотографиях теснейшую связь динамики средовых процессов с изменением общественного климата.

На фотографиях 90-х годов прошлого века, 10-х годов нынешнего — Невский буквально запружен народом: шествия, манифестации, ярмарки, просто толпа... Откуда берется представление, что он был чинно парадеи? Даже если это всего лишь эпизоды жизни — симптоматично, что именно такое состояние улицы фотограф считает заслуживающим фиксации. Кроме того, уж наверняка постоянен избыток разноязыкой информации, обрушивавшейся на прохожего со стен домов. А как украшен город к различным праздникам! Кому-то, возможно, не нравятся вкус этой чрезмерной нарядности, но вкус-то историчен, ситуативен, а вот понятия богатства, развитости среды или ее скудности, косности — постоянны. Фотографии зафиксировали активную жизнь города, оживленность его атмосферы, заинтересованность его жителей в общественных событиях... То-то и коробит чай-то вкус, что средовой «сленг» бьет здесь через край.

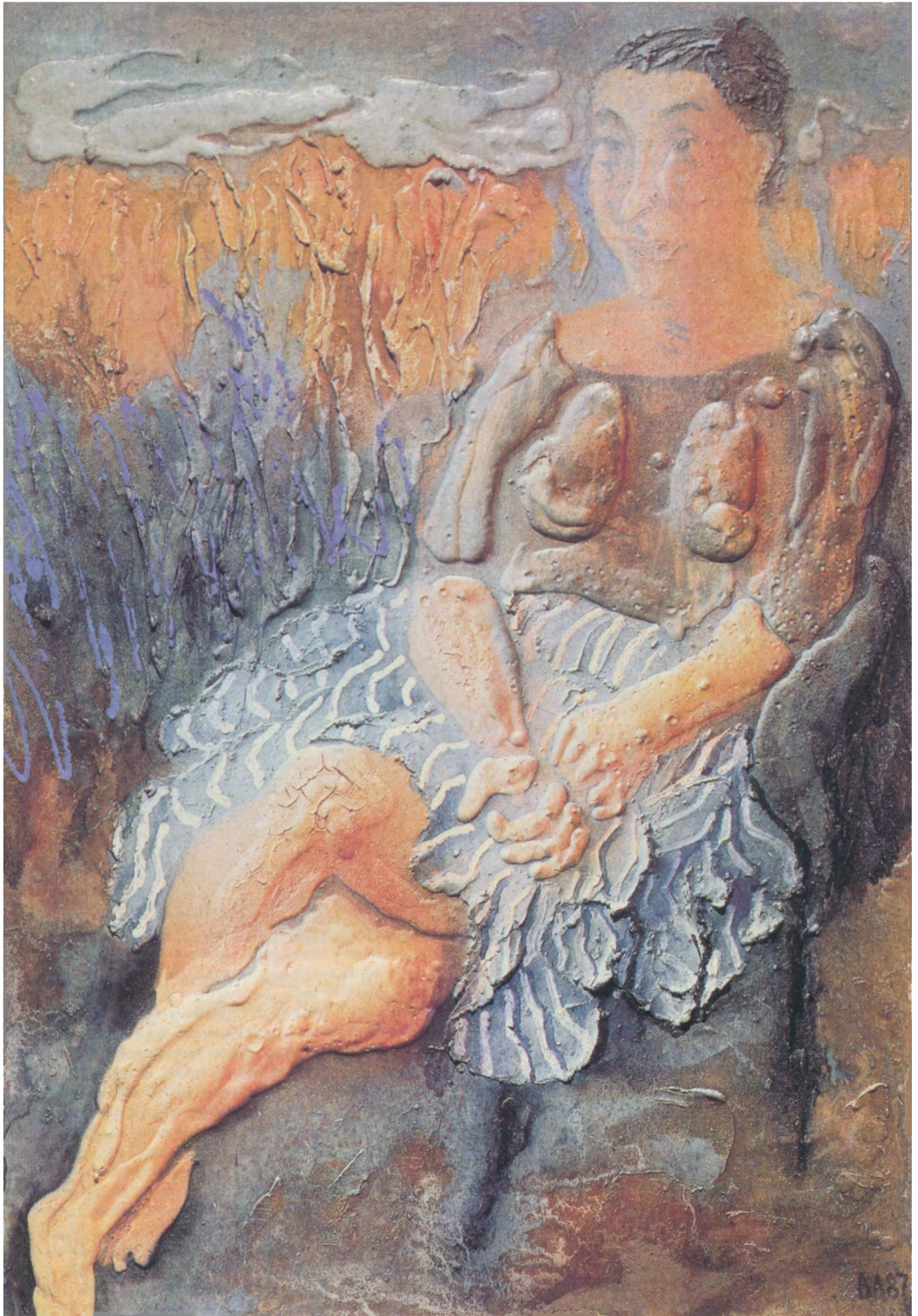
Фотографии 20-х — начала 30-х годов демонстрируют местами несколько обветшалую, но все же богатую разнообразием, динамичную среду проспекта 25 Октября. Из вывесок исчез латинский шрифт, но они еще достаточно декоративны. При этом среда запечатлела поразительное проникновение архетипики сражения, покорения во вполне бытовую сферу. Например, фасад здания Пассажа, где помещался Ленинградский союз потребительских обществ, к празднику украсился вертикальными полотнищами со следующим текстом: «Да здравствует международный день кооперации. Красная кооперация — очаг коммунизма, орудие раскрепощения пролетариата от капитала. Единным фронтом рабочие и крестьяне активно строят новые цитадели своего быта (!!!). Интернационал и компартия являются владыкой мира».

Теперь горько сознавать, сколь беззащитны оказались, например, крестьяне за стенами «цитадели своего быта» в том же начале 30-х годов, в период коллективизации, раскулачивания и смертоносного голода. Однако архетипика ге-

* Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам: Вып. 10. Тарту: ТГУ, 1978. С. 19—35.



**ФЕЛИКС ВОЛОСЕНКОВ. Великий русский писатель
граф Лев Николаевич Толстой у меня в гостях.
Холст, масло, 1985**



ВАЛЕРИЙ ЛУККА. Бабе лето.
Картон, масло, темпера, 1987



ВАЛЕРИЙ ЛУККА. Палата.
Картон, масло, темпера, 1987



ФЕЛИКС ВОЛОСЕНКОВ. Дети, бегущие от грозы.
Картон, масло, 1986



Центр нашего города — это не только «музей под открытым небом» или «заповедник архитектуры». В сложившейся ситуации «средового голода» — это миф, объединяющий тех, кто хочет ощущать себя ленинградцем, это средоточение ленинградской атмосферы, приобщающей человека к культурным нормам городского поведения.

Рис. А. Кузьминского

роики была жива в массовом сознании, заслоняя реальность и отражаясь в среде жизнедеятельности. Особенно выразительно эту ориентацию массового сознания иллюстрируют изображения действия, которое развернулось в апреле 1934 года в объятиях колоннады Казанского собора. Судя по фотографиям, это было совершенно фантастическое зрелище: из груды ящиков и гигантских полотнищ белой ткани здесь был сооружен бутафорский лагерь челюскинцев. Публичное проигрывание их спасения на открытой городской сцене — сродни архаическому обряду, имевшему цель поддержать эйфорию победы, эмоционально взвинтить участников и устрашить врагов. Таковым стали в этот период «архаизмы» средовой речи — воплощенная апелляция к мифологическому сознанию горожан.



В среде нашего города присутствует до-садный конфликт между внешним, показ-ным, и потаенным, интимным,— между парадными фасадами и их захлавленными задворками. Этот конфликт определяет нравственный облик города и горожан.
Рис. А. Кузьминского

В этом же году напротив Казанского, в створе улицы Софьи Перовской, был создан некий «парадиз»: легкие киоски различных сложных конфигураций соседствовали с высаженными в кадки пышными растениями в обрамлении нарядных решеток. Однако на этом же парадном участке Невского среда приобретает черты угрюмой нелюдимости: фасады облезли, шрифты вывесок слепы, бедны разнообразием, да и вообще их становится все меньше. Можно констатировать, что к концу 30-х годов происходит как бы «свертывание» выразительных свойств городской среды, утрачивается потенциал богатства и разнообразия, который поддерживался на волне социального подъема 20-х.

Чтобы ощутить средовую атмосферу Невского послевоенных десятилетий, достаточно об-



Дворовые территории нашего города — это огромный полигон для «цивилизаторской» деятельности, которая осуществима при условии восстановления целостности средовой ткани, где ее сегодняшние «разрывы» приобретут самостоятельный культурный смысл.

Рис. А. Кузьминского

неизменно демонстрирует социальную невосприимчивость разнообразия; ее холодная отчужденность, казенность есть проявление жесткой нормативности социального поведения, социальных отношений, стабильного «безветрия» общественного климата.

Итак, рядом с архитектурой,⁶ которая, как уже говорилось, воплощает культурную модель данной эпохи на уровне ее самосознания, самоописания, аранжировочная средовая ткань представляет собой непосредственную индикацию царящего общественного климата. Все его перепады, вне зависимости от официальной оценки, проявляются в характере среды с неумолимостью метаморфоз портрета Дориана Грея. Концепция жизнеустройства может провозглашать, например, триумфальные победы, всеобщее

счастье или непосредственную близость коммунизма — а в это же время среда может «окуклиться» от страха или же сделаться беспризорной, когда всем «до лампочки». Можно также говорить о наступившем социальном обновлении, а среда в самом центре города взбаломучена, но пока не отлита в новые предметные формы, чуть же в сторону от центра — по-прежнему отчуждена и удручающе убога. Не случайно сегодняшние разрозненные попытки реанимировать городскую среду не дают заметного результата — идеи обновления не в полную меру освоены обществом, все сложившиеся в прежние десятилетия официальные службы поддержки среды функционируют и сегодня. Для возрождения же города нужно не «функционализация» служб, а раскованная жизнь заинтересованных происходящим горожан.

Означает ли это, что мы, дизайнеры, обречены на ожидание? Менее, чем кто бы то ни было! Деятельность дизайнера принципиально прогностична, и можно предположить, что прослеженная взаимоувязка средовой атмосферы и общественного климата, так сказать, работает в обе стороны. Уничтожение портрета, как мы помним, убило его модель — Дориана Грея. Если бы можно было пересоздать магический портрет, то, возможно, и с его моделью произошел бы очистительный катарсис. Хочется верить, что целенаправленное воздействие на среду способно благотворно сказаться и на общественном самочувствии: очеловеченная среда вызывает к человеку; развитая среда закрепляет социальные связи; не анонимная среда пробуждает личностное в человеке; среда, учитывающая культурное своеобразие места, требует к себе уважения и развивает самоуважение живущих в ней и т. д. Короче — наш дом такой, каковы мы, но и мы такие, каков наш дом.

В каком же месте разорвать это кольцо? В старом городе накопилось множество нерешенных проблем — от сугубо утилитарных до проблемы культурной адаптации населения. И все-таки есть одна, скорее нравственная, проблема — это удручающее несоответствие кое-как поддерживаемым парадным фасадам их чудовищно захламленных задворков.

В образе Петербурга-Ленинграда, бытующем в массовом сознании, всегда присутствовало притязание на европейскую цивилизованность. Однако во все времена, в периоды господства всех стилей (и модерна — тоже) дворы жили отдельной от улицы жизнью и, будучи

у стилей в пренебрежении, создали свою неповторимую поэтику «петербургского двора». По чудом уцелевшим кое-где остаткам дворового декора узнаем, что язык этой поэтики был когда-то достаточно развит и богат. Теперь же, долгие десятилетия, дворы находятся в крайнем пренебрежении уже не у архитектурных стилей, а у хозяев, по-видимому, изрядно умеривших свои европейские притязания. Теперь все проще — под грубо заштопанным бальным платьем красавица давно не мыта.

Во всем есть своя закономерность. Что такое дворы для нашего города? Чуланы при парадных покоях, хозяйственные закутки рядом с музейными залами. Да, это их бытовая функция, а какова культурная?

Двор — это промежуточная ткань, связующая интимную жизнь жилища с общественной жизнью улицы, площади. Связующая или же, напротив, разделяющая. Связующая ткань, ткань-посредник, всегда живая; разделяющая же — омертвелая. Когда жизнь улицы становится до дна официальной, когда пластика публичного поведения такова, что по улице идут, как по канату, — бдительно сохраняя равновесие и не делая резких движений, — то раскованный жест остается только жилищу. В такие времена горожане уходят из города в квартирную эмиграцию. Улица — место демонстрации официального лица, интимное лицо только для дома. Двор — никакое пространство для переодевания лиц.

Возможно, дизайну следовало бы попытаться своими средствами решить эту, прежде всего — нравственную, проблему оживления «промежуточной» ткани дворов. Может быть, преобразенное их состояние поддержало бы доверие жителей к улице, вывело бы их из квартирной эмиграции. Может быть, с этого началось бы возрождение городской среды, социальной активности, чувства сопричастности каждого жизни улиц и площадей. А кроме того, возродились бы основания для притязаний на некоторую цивилизованность.

Возвращаясь к началу написанного, скажем: дизайнер похож все-таки не на Гулливера, созерцающего, пусть «оживший», архитектурный макет. Он напоминает скорее ребенка, играющего калейдоскопом. Сквозь отверстие заглядывая в загадочную глубину, он знает, что малейшее смещение граней бытия влечет за собой метаморфозу узоров жизни — и он пытается привести в соответствие положение граней и искомую фигуру.

ВАРИАЦИИ БЕЗ ФРАКА И ЦИЛИНДРА

Кто не знает, что такое опера?

Громко, с пафосом поют-споят двое. Женщина в длинном бархатном платье с трагически заломленными руками. Перед ней на коленях мужчина с густыми бакенбардами. Причем не просто на коленях — с далеко отброшенной левой ногой. А где-нибудь в уголке сцены, на белом резном столике, небрежно кинут черный цилиндр.

Это — из оперы «Евгений Онегин», и нет человека, который бы не знал вариаций на популярную картинку с цилиндром.

Мизансцена-штамп, оформление-стереотип — традиция, обернувшаяся рутиной. Традиционность, обманувшая зрителя. Он, как и положено, пришел в театр, чтобы прожить и осмыслить драму героев. Ему же предлагают послушать, как оркестр и певцы озвучивают партитуру, и посмотреть, как режиссер и художник иллюстрируют ее. Но это неинтересно. Мысль и воображение не зажигаются, даже попав в такой эмоциональный поток, как музыка Чайковского, Верди или Бизе. Зритель уходит — больше он в оперу не придет.

Ситуация, знакомая повсеместно.

Неудивительно поэтому, что Камерный музыкальный театр, родившийся в городе два года назад, сразу попытался выйти из заезженного круга оперной традиции и связать повисшие нити, соединявшие некогда оперу со зрителем.

Во главе театра встал Ю. Александров, и это естественно: «Колокольчик», прозвеневший в Ленинграде, Кишиневе и Куйбышеве, красноярский «Дон Прокопио», минские «Дон Паскуале» и «Сказки Гофмана» — спектакли, самым тоном общения с залом преодолевшие официозную оперность. И



Надежда Маркарян

Камерный музыкальный с первого дня зажил не но привычно оперным, а но театральным законам.

Новый театр открылся пятью премьерами и двумя возобновлениями. Никакой скидки на начало. Многообразие и размах для оперы удивительные. И если бы не пришлось разрываться между «Ленконцертом», сокращающим дотации, и Юсуповским дворцом, увеличивающим арендную плату, в его афише было бы больше спектаклей, чем сегодняшние десять.

Репертуар академических театров составляет обычно по принципу накопления шедевров. Отсюда бесконечные повторения. Но существеннее другое: этот принцип глух ко времени, он игнорирует важнейший — театральный — критерий отбора: интерес современного зрителя-слушателя к теме произведения. Главное — партитура, спектакль оказывается приложением к ней.

В основе репертуара Ленинградского Камерного — не самоценность музыкального произведения, а возможность выхода к зрителю-современнику. В философско-диалектическом «Верую» и ажурно-психологических пуленковских монологах, в эпически умудренном «Пегом все...» и страшных циммермановских зарисовках уровень проблемы сегодняшний, герой современный. В «Колокольчике» и «Рите» зрителя вовлекают в игру, сюжет и режиссура предполагают его деятельное участие в спектакле. В «Солое» Лицо от театра, в «Игре о Робене и Марион» театральные Черты — связующие персонажи, они непосредственно общаются с залом. Однако почти все выбранные партитуры музыкально безупречны. Нет смысла давать оценку музыке Доницетти или Борг

нянского, Пуленка или Мусоргского. Но и новейшая опера В. Пигузова — конфликтная музыкальная драматургия с яркими темами, мощными характеристиками. А загадочно мерцающий и одновременно осязаемо-плотный образ Рыбы-Женщины — большая драматургическая удача А. Смелкова. Лишь в «Белой розе» ораториальный характер музыки в сочетании с монотонностью вокальных партий лишает партитуру драматургических качеств и затрудняет ее сценическое воплощение.

Гармония серьезного и смешного, проблемного и развлекательного — как непохоже это на традиционную оперу, репертуар которой скучно однообразен, жанрово исчерпан мелодрамой.

Выбирая великие партитуры за их музыку, оперные театры остаются обычно равнодушными к литературе. Слетое слово, плохо написанное, ужасающе переведенное, просто неграмотное, сделалось в опере нормой. Его стараются скрасить музыкой, затуманить нечетким произнесением. Но, примитивное, оно становится еще одним аргументом против оперы.

Ленинградский Камерный музыкальный театр подумал и об этом. Либреттист пуленковских драм — Ж. Кокто: имя говорит само за себя. Так же, как имя драматурга «Женитьбы» Н. Гоголя. Либретто «Верую» создано Ю. Димитриным по рассказу В. Шукшина. В авторский текст, частично донписанный либреттистом ершистым шукшинским слогом, органично вошли стихи С. Есенина. И не случайно: произведение это о силе духа, о духовной, русской, неприкаянной. В основе сюжета «Пегего пса, бегущего краем моря» — повесть Ч. Айтматова. Либретто доницеттиевских опер «придуманы» Димитриным специально для постановок Александрова и переводят избитые, не смешные сегодня положения итальянской комической оперы в современную шутку-фарс. Литературно осовременен и «Сокол», но иначе. Либретто Ф. Лаферрьерера вошло в новую пьесу, где импровизационно, пародийно восстанавливаются традиции русской комической оперы, — автор этой версии Ю. Александров, он же написал либретто «Пегего пса...». «Игра о Робене и Марион» в изложении Димитрина — тоже новая пьеса. Прелестная своей наивной архаикой пастораль Адама де ла Аля оказалась внутри нее, а главным героем стал некий театральный Черт. Это он выдумал всю оперную вампуку и теперь нахально-скептически демонстрирует ее зрителю.

Во всех пьесах-либретто найден литературный ход, везде точное слово преодолевает всегдашнюю оперную смысловую невнятность. От грамотной лексики ниточка тянется к раскрепощенному произношению — дикции. От дикции — к контакту со зрителем.

И все же властвует в опере музыка. Она омывает текст, раскрашивая слово своей эмоцией и обогащая его конкретным понятием. Музыка-содержание, музыка-действие — это и есть оперная драматургия. Но традиционный театр еще путает сюжет с драматургией, ищет мизансцену в либретто. В такой режиссуре музыка отторгается от действия и начинает существовать по иным законам — концертным. В таком спектакле все отдельно: пение, игра, рисованный задник. Все распадается, и обреченным оказывается главное — оперный синтез. А без него нет полноценного музыкального спектакля.

В режиссуре Камерного театра источник решения — музыкальная драматургия. Коротенькая корявая мелодия трубы уперлась в «кляксу»: тревожно повисла у клавишных малая секунда. Завыл тромбон и стих. Потом в оркестре что-то грозно закрутилось, захрустело, и потянулась новая мелодия, теперь у флейты-инокколо: свистящая, повизгивающая, срывающаяся. Ее сменили размашистые аккорды, и вспыхнул яркий свет. Но лишь на мгновение унял он боль, что успела музыкой разлиться по залу. И вот уже мечется в комнате-клетке, злобно завывает невысокий коренастый мужик с испитым лицом, ищущими глазами. За надрынным воем — тоска неприкаянная, щемящая. Слово свободная энергия души бродит и ищет выхода: то кулаками на стену обрушится, то резанет угловато-отчаянным: «Клен ты мой опавший». То вдруг из всего этого хаоса музыки, воплей, метаний возникает, неловко складываясь, стройный танец. И так все: энергия маята душевной будет в спектакле не рушить, а созидать, собираясь в лирические пики действия — песню, вокализ, танец.

Музыка — характер — пластика — мизансцена — актерская интонация, тесно, цепочкою связанная между собой, становятся основой оперного синтеза. Две интонационных сферы музыки «Верую» связаны с резкостью, взвинченностью Максима (С. Ткаченко) и медлительной разухабистостью Попа (В. Сельдюков). В них режиссер Ю. Александров слышит характеры: мятущийся, пытливый и мудро-спокойный. В них видит пластику: рваную, порывистую и нерасторопно-широкую. Пластика диктует мизансцену. В крохотном зале, крупным планом



А. Смелков. «Пегий пес, бегущий краем моря».
Сцена из спектакля. Фото В. Григоровича

движение практически равно жесту. Ломкий рисунок сценического поведения Максима и неуклюже стихийный — Попа подводит певцов к вокально-актерской интонации. Не к пению прибавляется роль, как это принято у актеров оперы, а из роли рождается пение. Из характера героя, соотношенного с его повадкой, возникает вокальная речь. Максим неудержим, измучен вопросами — отсюда произнесение со срывом и болью. Поп широк и небрежен — его голос вокально «неточен»: то ли нетемперированное пение, то ли говор. Характерность интонации — существо роли. Цепочка замкнулась, возвращая драматическое действие в музыку.

Но пластика и интонация не исчерпывают роли. За каждым характером стоит личность. Поп-Сельдюков богатырски могуч, эпически несуетен. Максим-Ткаченко напряженно собран, словно сознательно сдерживает темперамент-стихию.

В музыке услышана и сценография. В рельефности музыкальных тем — выпуклость деревянной фактуры, осязаемость обшитого вагонкой пространства сцены (художник С. Пастух). На основе музыкальной драматургии стали действенными, заиграли все средства театральной выразительности.

Необычная религия Попа — его вера в ладность и полноту земной жизни — подводит Максима к прозрению: неблагоприятное очищает душу. В переключениях из реально-земного в возвышенное движется дей-

ствие. На взволнованном тремоло ширится шаг грузных аккордов. Эмоция безудержная, необузданная растет и на кульминации переходит в устрашающе-разгульный пляс и неистовые выкрики: «Верую!» Всё смешалось в отчаянно-надсадном гомоне — кажется, конца ему не будет. Но внезапно шум «расступился», и тонкой серебристой ниточкой вытек из него, заструился вокализ Людмилы (Н. Глинкина). Чистый хрупкий голос переливается, растворяясь в хрустально-волшебном звоне, словно больное Максимова завывание обратилось в страстную, гармоническую мелодию. Она красуется, парит и в самой выси своей уходит в оркестр. Медленно тают разноцветные фонарики. Гаснет свет. Очищение отчаянием произошло. Разрывающие душу танцы принесли катарсис. Наступило умиротворение.

Танец и вокализ. Крайние точки безысходности и просветления. В их непредсказуемых колебаниях — диалектика жизни, диалектика спектакля.

Безверие — обретение веры. Зыбкость — и поиск опоры в самой конфликтности существования. Проблемы остро сегодняшние. Удивительно, но поднимает их именно оперный театр.

Если продолжить линию серьезных спектаклей, то заметным станет тяготение Камерной оперы к новому театральному языку. В «Верую» театр говорил обычным для оперного спектакля языком сценической «прозы». В последних постановках стал отходить

от него, пробиваясь к ритуалу — в «Пегом псе, бегущем краем моря», к поэтической метафоре — в «Белой розе».

Реально-бытовой; ритуальный, связанный с языческими заклинаниями северных племен; и символический, возникающий в моменты ухода героев в небытие. — три плана действия, в сопряжении которых рождается на сцене история мальчика, спасенного ценой добровольного отречения от жизни троих взрослых («Пегий пес, бегущий краем моря»). А соединяет их, просачиваясь сквозь всю ткань спектакля, голос Рыбы-Женщины (С. Сидорова): он извивается, темнеет, серебрится и остается в памяти символом вечной таинственности, непознаваемости бытия.

Два цвета — черный и белый — определили конфликт спектакля, герои которого — брат и сестра, подростки, гибнущие в фашистском застенке («Белая роза»).

На фоне черного квадрата сцены — прозрачные марлевые кубы-клетки, у основания которых груды испепеленных лоскутков: то ли сожженные листовки, то ли обгоревшая листва (художник С. Пастух). Но в графически строгом пространстве, при минимуме актерских средств, исчерпывающихся вокалом, причем малым спектром вокальных красок, неуместными кажутся бытовые предметы: зонтик, чемодан, альбом с фотографиями, противогаз. Они чужды и ситуации, и эстетике поэтического спектакля. Желание опустить действие из сферы духовной в сферу бытовую путает ряды. Жизненное и символическое оказываются перемешанными, и образ птицы-ангелочка пропадает среди других атрибутов спектакля. Ясно: в музыке нет драматургического развития и режиссеру приходится преодолевать ее статичность. Однако последовательное появление новой бутафории только оживляет визуальный ряд, не заряжая энергией действие. И спектакль живет лишь обаянием певицы-актрисы Н. Глинкиной (Софи).

Обычная оперная режиссура собирает спектакль из разрозненных элементов. Следствие — разлад темпоритма музыкального и темпоритма сценического. С одной стороны оказывается музыка, сжатая сильными долями и тактами. С другой — растекающееся, аморфное зрелище.

Ритмическая адекватность музыки и действия дает динамику спектаклям Александрова. В «Колокольчике» нескончаемая круговерть нелепостей, с лабишевским остроумием наверхенные комедийные заварушки оплетаются хоромом гостей в белом: не то спящих, не то едва очнувшихся от выпитого. Тот же принцип ритмической организации действия в «Рите».

Звучит мягкая, кокетливая музыка, и появляется нежащаяся после сна Рита (В. Гирдюк). В розовом воздушном наряде, привычным движением накладывает на лицо крем. Движения спокойные, уверенные, самочувствие комфортное, интонации приветливые, контактные. Эту ровность раздражает вбегающий Беппо (В. Кривонос). Полосатый комбинезончик, лиловый бант-бабочка — не то комедийный слуга, не то герой клоунады. Мечется по сцене, напряженно улыбается Рите, избегая прямых взглядов, крестится, лишь та отвернется, испуганно косится в ее сторону, что-то невнятно бормочет. В страхе бегают глаза, вокальная речь — дрожащая скороговорка. В этот прыгающий рисунок вклинивается другой: самоуверенно-резкие, фиксированные позы; грозная музыка — в оркестре устрашающие басы, в голосе каркающие начала фраз. Щегольские сапоги, залихватски перекинутый белый шарф — это Гаспар (П. Карпов). Весь спектакль трепещущий Беппо и воинственный Гаспар — по случайности оба законные мужья — будут уступать друг другу Риту. На контрапунктическом соединении сценических ритмов режиссер строит действие.

Ритм — характер. Сразу ясен принцип игры: в спектакле не будет психологии. Его герои — маски, как и подобает опере-буфф, наследнице традиций комедии дель арте. Но не успел едва наметившийся условно-масочный стиль установиться, как на него обрушился поток сегодняшних остроумных режиссерских выдумок. Черты старой комической оперы размываются, смешиваясь с современной шуткой. Побитый Беппо, сердясь на Риту, учиняет расправу над маской — жирным кружком калыки с прорезью для рта и глаз, которым Рита прикрывала крем на лице. А дуэль на шампурах с шашлыками Рита прекращает ловким ударом дзюдоиста, разом разгоняя обоих мужчин. Шутка — не как украшение, а как отношение к жизни — импровизированная, игровая — поселится в спектакле. А на кульминации в действие врывается пародия. Все естественные «белькантисмы» музыки Доницетти — фиоритур, пассажи, ферматы, вся оперная «итальянщина» обыгрываются театрально, как пародии на шаблонные вокальные приемы.

...Беппо торжествует: Рита досталась Гаспару. Мгновенно преобразившись в героя, он объявляет «арию свободы». Спускается в яму, отбирает у маэстро палочку, замирает в ауфтакте... но тут же передает оркестр дирижеру. Во время оркестрового вступления тихоноcko приобретает голос —

слышны арпеджио, затем недовольное бормотание. Наконец начал арию. Но только успел войти во вкус, встать в напыщенную позу — поперхнулся и дал «петуха». Смутился, но постепенно овладел голосом, расхрабрился, на высокой ноте спустился в зал, победно пронес ее по проходу, бросая в публику хвастливые взгляды, вернулся на сцену и зазнайки-небрежно бросил: «Это „до“». Ария окончена. Певец с готовностью раскланивается, втягивая зал в игру, заставляя его театрально аплодировать вокалисту Беппо. Беспроигрышный прием: вместе со зрителем пародировать то, за что он не любит оперу. Посмеяться — и тем расположить к себе. Над оперными привычками театр подтрунивает и в «Колокольчике», и в «Соколе», и в «Игре о Робене и Марион».

Из всех комедийных спектаклей только «Женитьба» играется привычно, без участия зрителя, а контакт с залом режиссер устанавливает сегодняшней степенью раскованности, порою откровенными намеками. Можно принимать или не принимать поминутные отлучки Подколесина с неизменным появлением ночного горшка и странные конвульсии под одеялом, но вкусовые излишества утяжеляют спектакль, лишают его той добродушной ноты, которая так трогательна у Гоголя и Мусоргского. И все же несправедливо было бы отнимать у театра его право «похулиганить» в комедии, ведь и драматург, и композитор не были ханжами. Хуже то, что комплекс «актерский образ — вокальная интонация» не стал пока в «Женитьбе» синтетическим и характеры существуют сами по себе, пение — само по себе. А эту вину с режиссером Ю. Александровым должен разделить дирижер Л. Корчмар.

Стихия театральности, праздник игры. Веселые многослойные пародийные спектакли — суть режиссерского почерка Александрова-комедиографа. Праздник, впрочем, не только для зрителя. И актеры спешат на репетиции к Александрову как на праздник. Гедонистический дух царит в театре. Из легких, творческих, доставляющих радость отношений рождаются такие же легкие импровизационные спектакли.

Прямые обращения в зал. Вовлечение зрителя в игру. Как неожиданно это в опере, всегда глухо отгороженной четвертой стеной, в традиционно неконтактном жанре, где круг общения, не достигнув партера, замыкается на дирижере. Александров смело рушит четвертую стену и выходит непосредственно к зрителю-слушателю. Не становится препятствием к прямому общению и вечная поема — оркестровая яма. Режиссер вместе с дирижером Л. Корчмаром не скованы этой

оперной условностью. Оркестр помещается в самых разных местах. То он на сцене, и оркестранты принимают участие в действии, становятся актерами («Игра о Робене и Марион»). То он размещен в верхнем ярусе и вообще не виден («Верую»). То находится в театральной фойе (пуленковские спектакли). И только в операх Доницетти оркестр на своем законном месте. Но это — требование режиссуры, здесь ей необходимо соблюдение всех правил.

К сожалению, оркестру часто не хватает искрометного блеска, бесшабашного остроумия, особенно в головкружительных буффонных кусках — в них наиболее сказывается разность режиссерского и дирижерского темпераментов.

Спектакли Ленинградского Камерного рассчитаны на контакт с публикой, и зритель, сегодня пришедший в театр, обязательно корректирует их. Для этого режиссура Александрова оставляет зазор между замыслом и сценическим рисунком, допуск на актерскую импровизацию. В традиционном оперном театре — с его ставкой на спетую партию, а не на сыгранную роль — импро-



Г. Доницетти. «Колокольчик». Сцена из спектакля

визация, вообще актерская свобода невозможны: ведь вокальная партия строго закреплена нотами. Поклонение музыке-партии порочно и тем, что сужает круг творческих возможностей актера в спектакле: он выходит на сцену ради своей строчки в партитуре. А тогда и петь ее можно не от Ленского или Татьяны, а от себя. Окрасить звук характерным тоном-тембром персонажа, наделить героя качествами-интонациями, мелодикой вокальной речи сыграть его состояние — это в оперном театре пока еще редкость. Но только интонационное, характерное пение театрально, только оно делает вокалиста актером. Камерный музыкальный театр доказывает это спектаклем «Человеческий голос».

Роль Женщины соткана Кокто и Пуленком из пауз-оценок — эмоционального накопления и музыки-реакции — выплеска. Монолог расцвечен скрытым диалогом. Чтобы он стал театрально явным, нужно действительно развести пение — молчание. Нужно певчески «сыграть» музыку и актерски оправдать паузы.

Режиссура спектакля (режиссер Т. Карпачева) целиком ушла в работу с актером, в поиск точных душевно-вокальных красок. Проанализирован подтекст-музыка, стоящий за внешне незначащими словами. Нафантазирована неслышимый — по ту сторону диалога — текст. Телефонный разговор оказался частью процесса — жизни, любви. Психологическая логика этого процесса наполнила паузы, интонационно зажгла пение. Голос певицы (Женщина — В. Волостных) стал душой героини. Он чуток, им сыграны тончайшие нюансы, сплетения чувств. Мгновенная боль — вскриком; робкая надежда — волоском звука; дорогое воспоминание — тающим пиано; иступленное отчаяние — истонным фортиссимо. Голос любит и плачет, преодолевает боль и исходит в безмерности человеческого страдания. Голос действует, а не исполняет музыку Пуленка, что

так заманчиво в непрерывном моно-пении. То, что не удается пока ансамблю актеров «Женитьбы», так замечательно получилось у В. Волостных в «Человеческом голосе».

Но за психологической детализировкой не утерян общий характер. Волостных играет драму великодушия. И весь спектакль — это драма великодушной женственности.

В. Волостных, С. Ткаченко, В. Сельдюков, В. Гирдюк, П. Карпов, С. Сидорова — концертные вокалисты, в спектаклях Александра они впервые вышли на театральную сцену. А рядом — ведущие солисты Кировского, Музкомедии, Оперной студии. В этом особенность Ленинградского Камерного: у него нет постоянной труппы, актеры разных театров и «Ленконцерта» собираются здесь на спектакль. Договорная система не только расширяет возможности выбора актера на роль, она стимулирует творчество, спасает от халтуры.

Итак, два года назад в Ленинграде появился театр, во всем непохожий на обычную оперу.

В этом театре не послушаешь просто красивую музыку — там музыка вовлекает актеров и зрителей в действие. В этом театре не насладишься руладами любимца-премьера — там нет вокалистов, есть актеры-певцы. В этом театре не увидишь стройных петербургских колонн из папье-маше и курчавых русских берез с матерчатыми листьями. Там не перепевают старые приемы, там традиция — не синоним рутины.

Ленинградский Камерный музыкальный еще младенчески молод, но у него уже есть свои хорошие обычаи: любить актера и не обманывать зрителя, творить музыкой театр, возвращая опере утраченное обаяние.

Ему сопутствуют успехи, но благословенны и потери — они говорят о том, что коллектив здоров и существует во всей диалектике развития живого театрального организма.

Н.А. БЕРДЯЕВ

ХРИСТИАНСТВО И КЛАССОВАЯ БОРЬБА

III.

Христианская оценка классовой борьбы. Христианское отношение к человеческой личности

Христианство не может отрицать классовой борьбы на том основании, что это означает недостаточно идеалистический, измененный взгляд на историю. Христианство имеет лишь свою оценку этого факта. Реалистическое отношение к социальной действительности, видение ничем не прикрытых реальностей, объективность точки зрения имеет положительное нравственное значение. Классовая борьба существует и играет немалую роль в истории, существуют классы эксплуатируемые и эксплуатирующие, и классовая психология искажает истину, извращает идеи. Христианское сознание осуждает это состояние мира, считает его недолжным и подлежащим преодолению. Но это осуждение ни в коем случае не должно означать ни прекраснородного закрывания глаз на действительность, ни брезгливого устранения себя от происходящей в жизни борьбы. Христиане живут в этом греховном мире, должны нести его тяготу и не могут уклоняться от участия в раздирающей мир борьбе противоположных сил. Христианская религия не может иметь своей обязательной для всех и на все времена экономической системы. Церковь не преподает политических и экономических истин, она предоставляет свободе человека социальное творчество. Но отношения человека к человеку подлежат христианскому суду и требуют активного проявления христианской совести. Для христианского сознания должно быть непреносимо превращение человека в вещь, труда в товар, непереносим бессердечный эгоизм конкуренции. Но на этом основано классовое капиталистическое общество. Христианская совесть должна религиозно и нравственно осудить эксплуатацию человека человеком, класса классом, и она должна стать на защиту трудящихся и эксплуатируемых. Для христианской веры бесконечно дорог прежде всего человек, человеческая личность, человеческая душа. И она не может не осудить того строя жизни, в котором человеческая личность, человеческая душа превращаются в средство бездушного и бесчеловечного экономического процесса. Это в одной форме направлено против капитализма, в другой форме — против ком-

мунизма. Экономика для человека, а не человек для экономики. Нет ничего более противоположного христианству, чем та оптимистическая идеология, которая считает, что экономически более сильный, экономически побеждающий есть также и лучший, что богатство есть посылаемая человеку за его добродетели благодать. Именно христианское сознание может легче всех и последовательнее всех признать, что исторические и экономические категории не вечные, что это категории преходящие. И менее всего вечны категории капиталистического хозяйства. Вечны духовные основы общества, но все социальные, политические и экономические формы преходящие. В принципе частной собственности есть некоторое онтологическое ядро, но формы собственности — исторические, изменчивые, преходящие. Абсолютизация их есть грех христиан. Менее всего можно найти онтологическое ядро в характере частной собственности в капиталистическом строе. В сущности капитализм разрушает личную собственность и лишает ее всякого смысла и оправдания, делает ее фиктивной. Человеческая личность ввергается в фиктивный, фантазмагорический мир цифр бухгалтерских книг банков. Теряется отношение к реальному предметному миру. Но христианство может дорожить лишь реальностями, оно не может дорожить фикциями. Финансовый капитал — коллективный, а не личный, и в нем не ясен ни субъект собственности, ни объект собственности. В жизни хозяйственной, экономической для христианского сознания дороже всего должна быть ее реальная основа — труд. Труд христианство признает священным, и его оно должно брать под свою защиту, а следовательно, и трудовую собственность. Трудящийся достоин пропитания. Не трудящийся, да не ест (Ап. Павел). Античный греко-римский мир презирал труд, считал его уделом рабов. Христианство принесло с собой уважение к труду и трудящимся. Иисус Христос, Сын Божий, по человечеству был плотником, принадлежал к социальному классу трудящихся, рабочих. И этим было освящено социальное положение трудящихся. Трудящимися были и апостолы. Для христианской экономики основная проблема есть проблема труда и из отношения к труду определяется и отношение к социальным классам и к проблеме классовой борьбы.

В сущности, до сих пор не было вполне свободного труда. Относительно свободен был лишь труд ремесленников. Но в преобладающих своих формах в прошлом труд был рабским или крепостным. В обществе капиталистическом труд называется «свободным». Но это только доказывает, как двусмысленно может быть употребление слова «свобода». В капиталистическом обществе труд по-новому рабский, не открыто, а прикрито рабский. Рабочий, то есть человек, лишенный орудий производства и принужденный продавать свой труд, чтобы не умереть с голоду, формально свободен, его никто не принуждает, он имеет даже политические права, одинаковые с капиталистами, он участвует в избрании парламента. Но реально свобода его означает, что ему вполне предоставляется свобода умереть с голоду, если он эту участь предпочтет тяжелым и унижительным формам фабричного труда. Свобода труда понимается как свобода продавать свой труд в качестве товара. Эта свобода осуществляется под страшной угрозой невозможности дальше жить. Условия покупающих труд как товар диктуются при безвыходном положении продающего. Покупающий может дать и выбирать, продающий же этой возможности не имеет. Социалисты всегда стремились к освобождению труда и трудящихся. Но поразительно, что идеологии социалистические так же мало ставили проблему труда по существу и внутренне, как и идеологии буржуазные. Социалисты стремятся к улучшению положения труда и к освобождению трудящихся от труда слишком мучительного или длительного, но совсем не освящают внутренне труда. И менее всего это делает марксизм, который принимает формы труда, установившиеся в индустриальном капиталистическом обществе. Между тем как социальный вопрос есть прежде всего вопрос об организации действительно свободного труда. Комму-

низ пока что решает вопрос принудительной организации государственного крепостного труда. Практически он вылился в форму государственного капитализма, ибо верховной целью и ценностью признает благо и экономическую мощь коммунистического государства, а не благо и процветание самих трудящихся, самих рабочих. Экономические права и интересы трудящихся, т. е. всякой человеческой личности, не защищаются ни в какой социальной системе. Все социальные системы признают примат общества над личностью, в том числе и капиталистическая система, которая формально утверждает личную инициативу и частную собственность. Но проблема труда есть внутренняя, духовная, религиозная проблема, и вне ее решения дальнейшее существование человеческого общества станет невозможным. Она стоит перед каждой человеческой личностью как проблема религиозного отношения к труду, к собственному труду и чужому труду. Старые дисциплины труда, всегда рабские в той или иной форме, рушатся и вряд ли могут быть восстановлены. Социальный вес и социальная сила рабочих классов возрастает и в будущем еще более возрастет. И эти классы не захотят быть рабами в открытой или прикрытой, обманной форме. И тогда остро ставятся вопросы о внутреннем отношении к труду каждой человеческой личности, об этике труда, неразрывно связанной с религиозным отношением к жизни. Социальный вопрос есть также религиозный, христианский вопрос прежде всего в отношении к труду. На труде зиждется не только хозяйство, но и вся жизнь общества. И вопрос о духовных основах труда есть вопрос о духовных основах общества. Труд есть удел человека в этом природном мире, неотвратимая судьба его. Человек есть рабочий, трудящийся. И он должен знать, почему он обречен быть трудящимся, в чем смысл его труда. Один вопрос есть вопрос об улучшении положения труда, о сокращении рабочего дня, об освобождении от невыносимо тяжелых форм труда. Другой вопрос есть вопрос о самом труде, о внутреннем отношении к труду. Если первый вопрос может решиться изменением социального строя, социальными реформами, то второй вопрос неразрешим внешне социально, он неизбежно в глубине своей становится вопросом духовным, религиозным. Вне христианства вопрос этот неразрешим или разрешим рабски, т. е. порабощением духа материальному миру. Экономическая жизнь зависит от труда, труд же зависит от духа и есть акт духа, духовная активность в природной среде. И так наз. физический труд есть акт духа. Таким образом обращивается тезис Маркса. Совершенно нелепо рассматривать труд как материальное явление. Маркс настаивает на своем экономическом материализме только потому, что он никогда не вдумывался в сущность труда, его интересовали лишь социальные формы труда. Дух есть активность и творчество, как дух есть свобода, но в мире материальном активность и творчество духа ущемляется, свобода духа встречает сопротивление природной необходимости. Не всякий труд творческий, и вся острота рабочего вопроса связана именно с нетворческим, тяжелым, часто бессмысленным для личности трудом. Тяжелый хозяйственный труд, который есть активное выражение заботы человека, порожденной грехом, всегда напоминает об изгнании человека из рая, о невозможности для человека райского хозяйства, о скудности и ограниченности материальных благ, доступных человеку. Можно и должно стремиться к социальному облегчению тяжести труда. Отстаивать в социальном плане тяжесть труда на основании христианского аскетизма есть лицемерие тех, которые этой тяжести труда не несут, и есть, действительно, буржуазная точка зрения. Но кроме социальной стороны тут есть сторона индивидуальная, личная, несоизмеримая с социальным планом. Тяжесть труда есть также личная судьба человека. И, как личная судьба, труд только и может быть пережит религиозно. В труде, взятом не внешне, а внутренне, есть вечный аскетический элемент. Человек присуждается к труду материальным миром, материальной необходимостью. Но человек есть также свободный дух, и он может свободно принять труд как свой духовный путь, как аскезу, как слу-

жение сверхличным целям. Вопрос о дисциплине труда в социалистическом обществе очень сложен и совершенно еще не разрешен. Именно для социалистического общества особенно остро будет стоять духовная проблема труда, свободное принятие труда. В социалистическом обществе не всякий ведь труд будет творческим и удовлетворяющим, и должна быть внутренняя мотивация труда. Если этой внутренней мотивации не будет, то рабочих придется принуждать к труду военной дисциплиной и превратить жизнь в казарменную. Материалистический социализм почему-то надеется на перерождение человеческой природы, которая автоматически явится результатом новой организации общества. Но таким образом мы попадаем в порочный круг. Духовный рычаг не найден. Он может быть найден лишь в христианском возрождении человеческих душ.

Рабочий вопрос есть лишь одна сторона социального вопроса. Для христианского сознания это есть прежде всего вопрос об отношении к труду в духовном смысле, отношении к труду других людей и отношении к собственному труду, к труду как к праву и к труду как к обязанности. Но есть другая сторона вопроса, к которой тоже должно быть определено христианское отношение. Есть вопрос об объективной целесообразности хозяйственной жизни, о хозяйственном плане, об организации, преодолевающей анархию капиталистического строя, основанного на игре индивидуальных интересов, на столкновении и конкуренции противоборствующих сил. Строй, который создает безработицу, выбрасывает на улицу и обрекает на нужду и голод массы рабочих (это происходит не только в отношении материального, но и в отношении интеллектуального труда) в результате рационализации промышленности и роста хозяйственных благ и богатств, осужден и обречен на гибель. Капиталистический строй, который допускает нестерпимую бедность при общем росте богатства, который принужден во имя экономической выгоды уничтожать избыток товаров при существовании нужды, который порождает страшные войны, который движется похотью наживы, превратившейся в бескорыстную страсть, который делает бесмысленной жизнь самих командующих классов, превращая эту жизнь в оружие и средство экономической игры, есть безумный строй, осужденный совестью и разумом. В принципе, этот строй гораздо более безумен, чем строй коммунистический. Он создает «заколдованное богатство», по острому выражению Карлейля. Именно индустриальный капиталистический строй, как было уже сказано, наиболее удаляется от реальностей, наиболее ввергает в царство фикций. Это — фантасмагорический строй. Это — самый противоестественный строй в истории человечества, наиболее порабащивший живого человека безличными конструкциями. Мир финансовый, мир денежный, мир банков и бирж есть в своем роде очень таинственный, можно даже сказать мистический, мир. Существует мистика денег, не божественная и не природная, а дьявольская мистика. Она тайно правит миром. Ее понимал Леон Блуа *. Не только рабочие классы страдают от этого фантасмагорического мира, но и все классы, все люди, находящиеся во власти нечеловеческой силы. Погибает человек, человеческий образ. Современные капиталисты, одержимые волей к бесконечной экспансии, делают жертвами безумных, нечеловеческих сил, которым они служат. Они уже не могут опомниться, остановиться, не имеют минуты отдыха, не могут созерцать Божий мир, душа их погибает. А для христианства дорога всякая человеческая душа. Совершенно неверно, что современный буржуа, герой капитализма, властелин мира, ничего не делает, не работает, наоборот, он вечно занят делами, он не имеет свободной минуты. Вопрос лишь в том, какого качества и духа его работа, что происходит при этом с его душой. Ни один класс не может быть исключительно тунеядцем и паразитом. Тунеядство и паразитизм есть уже разложение и гниение класса. Но сам труд командующих в капитализме классов,

* См. Leon Bloy. „Le salut par les Juifs“.

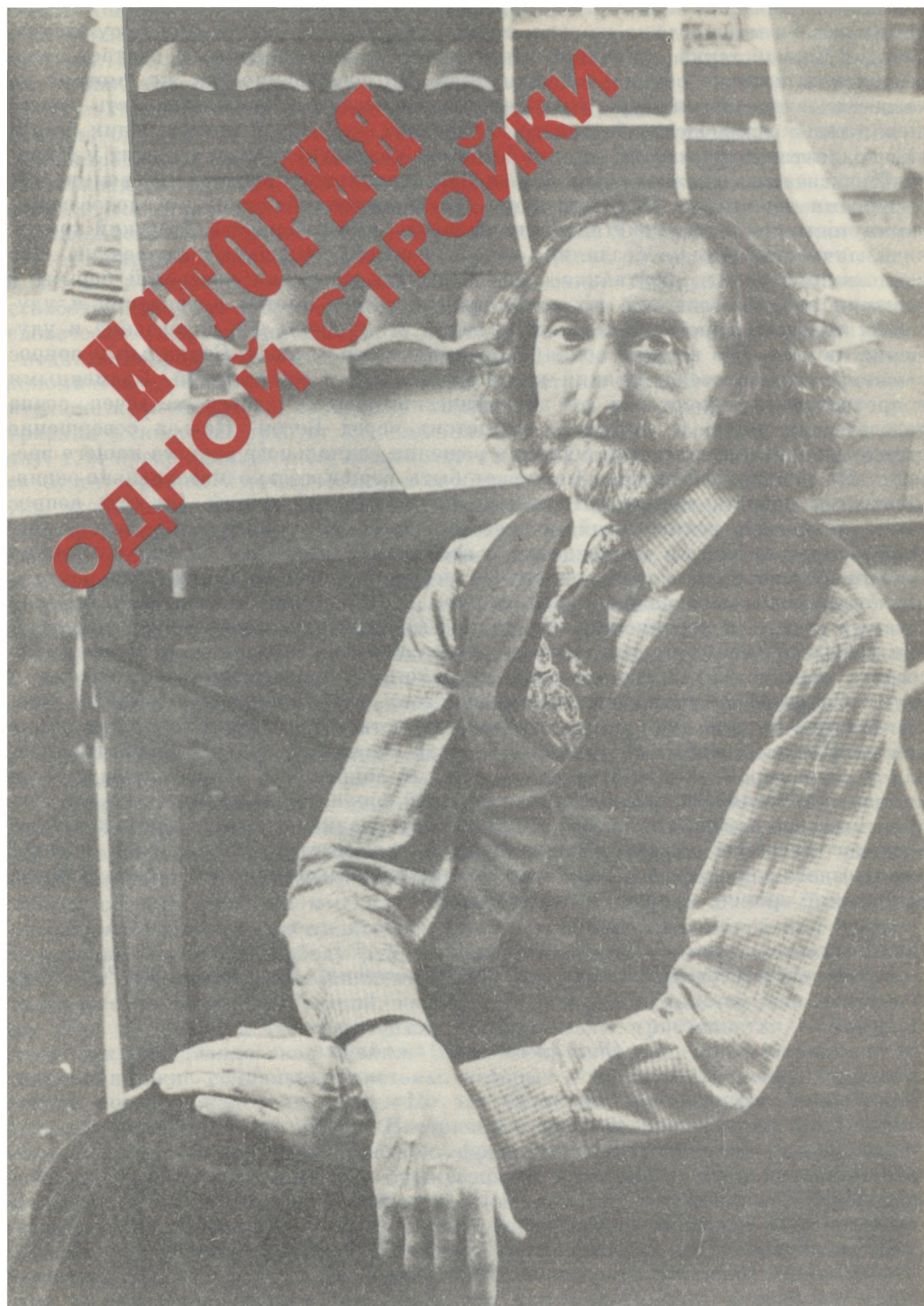
забота, заполняющая весь день, противоположны христианскому отношению к жизни. Капиталистический строй — самый хрупкий, самый непрочный. Он легко порождает кризисы и катастрофы. Никто не знает, что принесет завтрашний день. За строем этим скрыта не знающая утоления похоть, и она порождает вечное беспокойство. Счастья капиталистический мир никому не приносит. Нет твердости, гарантированности будущего не только для пролетариата, но и для буржуазии. Миллионер, владелец огромных предприятий, банкир может завтра стать нищим. Он мученик своего дела. Капиталистический строй есть авантюристический. Он очень динамичен, вызывает огромную энергию, развивает материальные производительные силы, но губит людей, калечит души и капиталистов и рабочих. Таково царство мамоны. Христианство должно осудить это царство не только со стороны человеческих интересов рабочего класса, но и со стороны человеческих интересов самой буржуазии. Она так же несвободна, духовно порабощена, она находится во власти бога, требующего человеческих жертвоприношений. Христианское сознание призывает вернуться к подлинным реальностям из мира фикций. Это не значит, что оно осуждает экономическое развитие, осуждает всякую индустрию и требует возврата исключительно к ремеслам и сельскому хозяйству. Но оно требует установления иерархии ценностей, требует подчинения хозяйственной жизни духовному началу, т. е. прекращения ее бесчинной автономии. Только при этом условии человек будет обращен к реальностям и свободен от фантазмов. Христианство требует, чтобы с человеком, со всяким человеком не обращались, как с вещью и товаром, не превращали его в орудие экономического процесса, достижения экономической мощи. Экономика для человека, а не человек для экономики. Когда мы говорим «капиталистический строй» и обличаем его зло, то это, конечно, не покрывает всей современной жизни, как для марксистов и коммунистов. Жизнь сложна. В капиталистической Европе и Америке есть и многое другое, невыводимое из капитализма и неподвластное ему. Самая буржуазия состоит из людей, у которых есть не только отрицательные, но и положительные стороны. И эти люди требуют человеческого отношения и человеческой оценки. Но дух капитализма, дух буржуазности кладет роковую печать на жизнь нашей эпохи, он определяет и социалистическое движение, сколько бы оно от этого ни открещивалось.

Существуют абсолютные ценности, которыми христианство не может поступиться. Эти ценности не социального происхождения, но они обнаруживают себя в социальной жизни. Такова прежде всего безусловная ценность человеческой личности как духовного центра жизни. Такова ценность свободы духа, свободы совести, свободы мысли и творчества. Социальные системы, которые превращают человеческую личность в вещь и в орудие экономического процесса, которые отрицают свободу духа, насилуют совесть человека, должны быть осуждены христианским сознанием. Душа человеческая для христианства дороже всего, и социальный строй, калечащий душу, для христианина неприемлем. Это не значит, что фактически, эмпирически христианство в истории всегда так определяло свои оценки. Были теократические, папозаристские и цезарепапистские социальные системы, которые подавляли личность, отрицали свободу совести, калечили душу. Но это были лжехристианские социальные системы, обреченные на гибель. Исторически русское православие было очень связано с купечеством и мещанством, французское католичество с аристократией, немецкий протестантизм с буржуазными классами и национализмом. Но человеческая личность аксиологически выше класса, как выше государства и хозяйства. Человеческая личность принадлежит классу и может быть определена как классовая (крупнобуржуазная, мелкобуржуазная, дворянская, крестьянская, пролетарская) лишь в своих оболочках, лишь частично, лишь некоторыми своими сторонами, в ядре же своем она принадлежит духовному миру,

принадлежит вечности, а не только времени. С точки зрения абсолютных христианских ценностей подлежит осуждению и капитализм и материалистический коммунизм, и можно даже увидеть в них одно и то же подлежащее осуждению начало. Марксистский социализм ставит класс выше личности и считает человека исключительно социальной функцией. Но совершенно так же смотрит на человека и идеология буржуазно-капиталистическая. Капитализм есть совершенно так же господство безликого коллектива, как и коммунизм. Один безликий коллектив prepares другой безликий коллектив. Так и выходит у Маркса. Христианство должно войти в решение социального вопроса со своими собственными оценками. Оно признает христианское общение, преодолевающее замкнутость личности, христианскую общность, или соборность, братский коммунизм личностей, но не безликий, нечеловеческий социальный коллектив. Оно не должно отрицать факта классовой борьбы и значения классовой борьбы в решении рабочего вопроса, но решительно восстает против подавления и удушения человека классовой борьбой, с какой бы стороны это подавление и удушение ни шло. И в вопросе социальном выше всего человек. Социальный вопрос решается для человека. Всякий класс временный и преходящий. Временными и преходящими являются и все экономические блага. Человек же вечен, вечна человеческая душа, и она лишь предстоит перед Богом. Нельзя совершенно отрицать значения классовой борьбы в решении социального вопроса нашего времени. Но социальный вопрос не может быть решен только материально-экономически и не есть только материально-экономический вопрос. Он есть вопрос также духовный, религиозный, нравственный, вопрос культурный, педагогический, вопрос духовного возрождения и воспитания масс. Без такого углубления социального вопроса всякая социальная реформа и всякая социальная революция будет лишь маскарадом, переодеванием. Хотят создать новые меха, но вино остается старым и перекишим. Социальный вопрос есть также вопрос нарождения новых человеческих душ. Они не приготавливаются механически. Невозможно создать царство труда, не изменив духовного и нравственного отношения к труду. Социальный вопрос нашей эпохи имеет свою техническую сторону, экономическую и правовую, но он в сущности есть вопрос историософический, в нем есть эсхатологический элемент, он есть страшный суд над цивилизацией, над старым миром. И для Маркса социальный вопрос есть вопрос прежде всего историософический, вопрос наступления новой эпохи, но он не мог этого как следует выразить вследствие своего наивного материализма. Лучше всего понимает историософический характер социализма и связывает с эсхатологией идеолог религиозного социализма в Германии Тиллих *. Он выражает это словом Кайрос, исполнение времен, прорыв вечности во время.

* См. сборник „Kairos. Zur Geisteslage und Geisteswertung“. Herausgegeben von Paul Tillich.

(Продолжение следует)



Вот уже десять лет, как мне приходится ежедневно ездить на место строительства. Дорога в оба конца — три часа. Это то самое время, когда появляется возможность писать (можно сидя, можно стоя) научную статью к предстоящему симпозиуму или конференции, куда время от времени меня приглашают для участия, либо продумывать узлы, детали, элементы отделки или последовательность сборки и установки изделий строящегося сооружения. Другое время для этого выкроить сложно. Но изматывает не обилие труда, а только те невероятные и в большинстве случаев бессмысленные психологические издержки, что вкладываются в сферы, которые не должны при нормальном социальном режиме составлять предмет моих забот.

Однако если перестать быть «многостаночником»: исполнять одновременно обязанности прораба, рабочего, курьера, снабженца и функционера по «выколаниванию» фондов на дефицитные материалы, распределять заказы на изготовление сложных отделочных изделий; если не буду вымерять шагами километры по заводской территории с мутной надеждой, что вот «сегодня», наконец-то, выточат или откуют заказанные детали; если не стану неусыпно (а бывает, глаза щиплет — послать бы) следить за точностью и добротностью исполнения строительных узлов, — то тогда надо забыть свое призвание, смириться со сложившейся нормой, которая сделала творца-зодчего послушным придатком строителя. Эта норма обязала его нелепо склонять свою голову перед исполнителем, не искусственным в тонкостях архитектурного ремесла, подменила творческий подвиг, способный одарить в конечном итоге тысячи людей радостью зрелища, нудной расфасовкой бездарно сфабрикованных строительных крупногабаритных блоков, заведомо исключающих условия, позволяющие вызвать к жизни музыку пространственных форм.

И все мы уже в безысходной мере воочию убедились, что подобный метод «проектирования» (абсолютно патогенный) плодит нескончаемое множество чудищ-монстров, в которые поселят «жаждущих жилплощади». Рассчитывать, что, проживая в новобарачном квартале, человек начнет совершенствоваться под воздействием среды свое духовное содержание, к чему призывает нас голос ведущих общественных деятелей, не приходится, ибо процесс с неизбежностью движется в диаметрально противоположном направлении. Сей опыт уже давно показал все свои «прелести» на примере зарубежных стран. Но «там» быстро спохватились иотреагировали, не пожалев средств, чтобы взорвать рассадники социальных аномалий и перестроить заново так, как этого требуют правила естественной жизни человека. У нас же в стране индустриальный поток отлажен безупречно, и заведенная однажды машина неукротимо «печатает» уродливые строения, словно неконвертируемые денежные купюры, которыми за рубежом за стакан воды не рассчитаться.

Должен признаться, что перспектива подобной деятельности меня почему-то никогда не привлекала. Наверное, не обладаю смелостью оставаться равнодушным к последствиям своего творчества. Я как-то не успел отвыкнуть на уровне своих возможностей соперничать с событиями и оказывать посильное содействие. И если мне не изменяет память, то в английской энциклопедии отдельным пунктом выделено разъяснение по поводу того, что такое русский интеллигент, а именно — способность «болеть за других». К тому же мне деваться некуда — я русский человек (во многих коленах своего рода и по отцовской, и по материнской линиям). Да и мой дед (босиком из деревни, что под Осташковом, в Питер пришел) Михаил Николаевич Абросимов — от него мама моя — занесен в книгу почетных граждан Петербурга, а в честь прапрадеда (по отцу) Егора Шмелева были отлиты для церкви фамильные колокола: сам он родом из ярославских земель. Так что прошлое обязывает, и ронять достоинство своих прауродителей мне как-то неловко, совестно. Слово же «интеллигент» в самом общем смысле означает способность «выбирать», «управлять», т. е. понимать свое дело и нести за него моральную ответственность. Именно это качество во все времена воспитывала в человеке религия. И уж коль скоро упомянуто слово «религия», то стоит заметить, что термин сей означает: восстановление связи. А связь эта — высочайшая сущностная категория, лежащая в основе гармонии, на которой зиждется все мироздание.

На исходе 1973 года по приглашению знакомого скульптора — с Костей Бабковым мы когда-то вместе учились в Средней художественной школе при Академии художеств СССР (ныне Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) — я приехал в поселок Понтонный, чтобы ознакомиться с существующим строением Народного музея Усть-Ижорского фанерного комбината — первого в России фанерного производства, заложенного усилиями предпринимателя Хорвата в дореволюционные годы.

Мне сразу стало ясно, что делать здесь нечего. Крошечный дом в один этаж о четырех стенах с двускатной кровлей. Состояние жалкое. Входим внутрь. Встречает женщина, в возрасте, но живая, энергичная. Начинается рассказ об истории завода. Я — отстранен: чисто поверхностное внимание. Что делать, не может же человек быть абсолютно всем увлечен. Мои интересы в ином русле. Но вот рассказ переключается на годы блокады. Во мне вздрагивает нерв. Что-то начинает болезненно стонать, тихо, безголосно, но настойчиво. И когда узнаю, что завод принимал участие в наведении Дороги жизни по Ладожскому озеру — этой паутинки, что стала единственным капилляром, по которому текла животворная сила, — я ощутил, что это та святая обязанность: долг, который предстоит возвратить за дар продолжения жизни, подаренной мне моей матерью, которой я обязан своим спасением. Так предопределялись сложные будни тяжкого бремени, которое все еще не сошло полностью с моих плеч.

Еще при царе Петре Великом здесь, на левом берегу Невы, вблизи нынешней территории поселка поставлен был понтонный полк, от которого место получило свое прозвание. В дальнейшем вырос понтонный завод. Когда кольцо блокады опоясало тело города, было принято решение наладить переправу к Большой земле по Ладоге: зимой по льду, летом на понтонах. Поверх понтонов, сложенных борт о борт, укладывался бревенчатый настил — накат, который поставлялся Усть-Ижорским фанерным заводом. Так поселок Понтонный стал одним из звеньев в цепи сопротивления врагу.

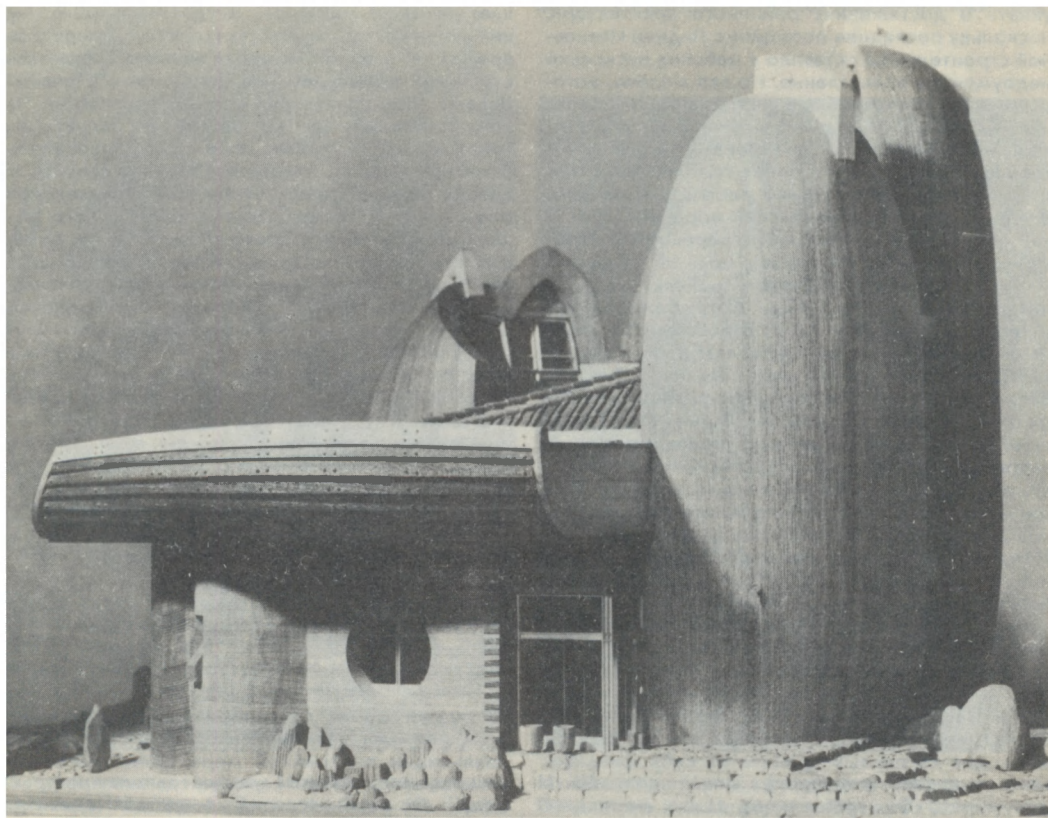
Мама увозила меня (дистрофия третьей стадии, обречен на умирание) последним транспортным рейсом по зыбкому льду Ладожского озера. Весна, тает. Прошли благополучно. С жуткими перипетиями добрались до Свердловска, где встречал отец — он работал на военном заводе на Урале. Все это тягуче, потому что уйти в мир иной мне предстояло на вольной земле, где не рвались снаряды и бомбы. Но воспринимать мамино усердие, хотя врачи от меня отказались — безнадежен. Однако чудо свершилось. Поэтому, когда много лет спустя начался конкурс на проект памятника защитникам Ленинграда, я принял участие во втором туре и занял последнее (вместе с Михаилом Константиновичем Аникушиным, но не в его авторском коллективе) премировавшееся место. В третьем круге я уже не стал принимать участия, хорошо усвоив, что конкурс был предлогом, в котором главные действующие лица predeterminedены заведомо. Так было тогда... Но с тех пор я придерживаюсь простого жизненного кредо — личное устремление, труд, но не во имя «борьбы». Ибо главное для нормального человека, а тем более для мужчины, и тем более человека творческого склада — повседневный труд. Так что труд меня не пугает, каким бы утомительным он ни казался. Но участие в том соревновании оставило в душе царапину. И уже исподволь, как точка-тире, пульсировала надежда когда-то, где-то, как-то поставить свой камень в память о пережитом в дни блокадного терпения-тления. Случай состоялся.

Идея, как и положено, возникла неожиданно, сразу, в мгновение ока сложившись в образ, и в дальнейшем оставалось лишь ошлифовать замысел, что и выполнялось до того момента, когда «формула гармонии» легла в каноническую сетку и привела структуру задуманной конфигурации к ритмической согласованности всех частей. «Инструмент» был тщательно настроен, и можно было приступать к расчерчиванию рабочих чертежей, которые осуществлялись по безупречно исполненному в дереве макету. Без макета построить «такое» сооружение невозможно, ибо здание задумано как сложная в пластическом облике скульптура с множеством лекальных контуров, которые нельзя задать средствами обычной планиметрической проекции, поскольку поверхности фасадов не разворачиваются на евклидову плоскость. С макета снимались шаблоны, которые переводились в масштаб постройки, сверялись между собой расчетом, и только после этого шло изготовление их в на-

туральную величину. Затем шаблоны собирались на лесах, для чего их пространственное взаиморасположение также регламентировалось контрольными позициями. Рабочие впоследствии признавались, что им так и осталось непонятно, почему после сборки шаблонов фиксированные точки расходились с проектными значениями в пределах пяти миллиметров — это не укладывалось в сознании. Для изготовления шаблонов (а без них кладку не осуществить) требовалась фанера. Но строительство ведется усилиями фанерного комбината (хозспособ), так что фанерой я был обеспечен. В других условиях пришлось бы отказаться от столь сложного решения, которое сегодня воплощено основными строительными конструкциями. Вперед отделочные работы, создание экспозиции и освоение территории, что потребует еще года два-три при том темпе, который здесь все регламентирует. Но это уже путь к финишу, ибо рубикон позади.

Музей истории фанерного завода (теперь комбинат) в поселке Понтонном создавался жертвенными усилиями сотрудницы предприятия Валентины Ивановны Бодиной. Муж Валентины Ивановны, ныне покойный, некогда был главным инженером комбината, участником Великой Отечественной. Добившись разрешения на создание музея, Валентина Ивановна отпросила для этой цели невзрачный домик. Раньше в нем была прачечная, которую вскоре после войны переоборудовали под детские ясли. В те нелегкие времена жить-то негде было, а не то что детей обихаживать. Но вот минула разруха, выстроили детский сад. Дом можно было использовать в иных целях. Скрупулезно собрав материалы для экспозиции, Валентина Ивановна положила начало активной пропагандистской работе. Дом был ничтожно мал, пришлось делать пристройку. Разумеется, строили «как бог на душу положил» — элементарно. Вскоре пошли разрушения, устранять которые никто не собирался, было не до того: производство шло на убыль. А экспонаты множились, становилось всё теснее. Снова обивание порогов, чтобы получить разрешение на удвоение площади за счет очередной пристройки. Наконец, получено долгожданное подтверждение ГлавАПУ, позволяющее осуществить прошение с условием, что пристройка будет в тех же материалах — т. е. кирпичные стены — и кровля над пристройкой останется (естественно) так же стропильной, чтоб «архитектурный образ» сохранился. И тогда можно будет эскизный проект согласовать только у главного архитектора района.

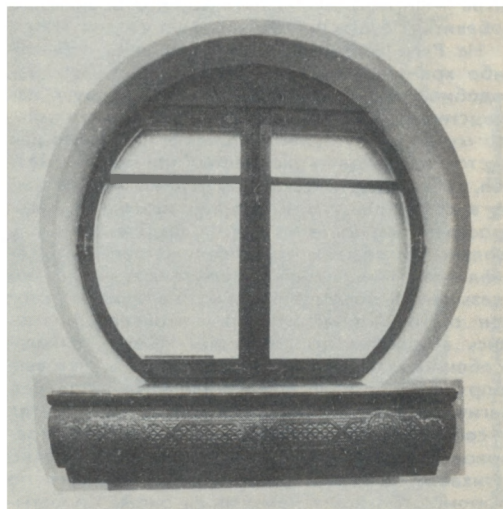
Признаюсь, если бы не последнее указание, то никогда бы не бывать моему дому построенным, потому что никакой градостроительный совет ГлавАПУ не принял бы на себя тогда миссию ответственности разрешить «такое» строительство: идеологический гипноз отрубал любую охоту на неординарное предложение — все должно быть по ранжиру, все должны быть как один похожи друг на друга. Так и обстраивается прекрасный город мира на своей периферии по сей день безликими контейнерами для проведения послерабочего времени. Это уже сродни экологической блокаде...



И. Шмелев. Музей фанерного завода в пос. Понтонное. Макет, дерево. Фото И. Шмелева

Проект был согласован в районном архитектурном управлении и заверен подписью заместителя главного архитектора района, так как главный архитектор (Лидия Ивановна Лихолетова) в то время пребывала в отпуске. И это было разумно сделано, поскольку в дальнейшем, чему я свидетель, стройка у Лихолетовой вызвала отнюдь не радостные эмоции. Полагаю, ее не столько волновало зрелище, сколько мнение иных инстанций. Почему — на всякий случай — в подобной ситуации удобнее отреагировать неположительно, нежели давать повод думать о добронравном отношении. Правда, мне как-то не пришлось лично с Лидией Ивановной хотя бы кратко побеседовать. Поэтому я до сих пор в неведении, что ей самой удалось построить за время пребывания в должности. Можно было бы опытом поделиться. Ведь профессия архитектора (а тем более главного архитектора района) издревле считалась самой почетной, и со времен Древнего Египта зодчие входили в состав высшей социальной олигархии, ведали многими государственно важными делами, так как к искусству зодчества они допускались только после того, когда приобщались к шкале особых знаний, среди которых предмет гармонии стоял на первом месте. Поэтому и строили так, что и по сей день мы восхищаемся их творениями. Мне действительно было бы полезно

Окно-иллюминатор архивного отсека. Фото Ю. Щенникова



узнать о достижениях районного архитектора, поскольку последнее посещение Лидией Ивановой строительства оставило у рабочих несколько недоуменное впечатление. Но это мелочи, которыми полна наша обыденная жизнь. А во имя значимого стоит подниматься над житейскими трясиными. Гораздо опаснее оказался руководитель РСУ, который чуть более года наводил «порядок» среди строительных рабочих комбината. В адрес музея он произносил коронную фразу «в гробу видал» и старательно перекрывал работу, весьма часто напоминая, что он в партии 30 лет и не допустит, чтоб «церковь» под его началом возводили. Нужна была большая выдержка, чтобы не унизить по достоинству этого невежду. Надо непременно сказать, что с приходом на директорский пост Еловского Виталия Васильевича («со стороны», «не свой») дело заметно ускорилося, если понятие «ускорение» применимо к данной ситуации. Человек деловой, энергичный, доступный, оперативный (это, кажется, заметили и в объединении, в которое входит комбинат). Работа стала продвигаться, а завод медленно начал выползать из долговой ямы. Но главное в том, что Виталий Васильевич смекнул, куда «стреляет» моя идея и какие выгоды можно будет извлечь после того, как музей начнет функционировать. Его отношение, как цепная реакция, начало осознаться и другими сотрудниками административного аппарата, хотя и до того были отдельные люди, игравшие роль щита. Например, главный бухгалтер Валентина Геннадиевна Волкова. Теперь тоже на пенсии. Она одна из первых приняла на себя финансовые издержки, предупредив попытки положить делу конец со стороны контрольных инстанций. Сколько их было, таких моментов, когда все висело на волоске: «быть или не быть». Но стройка посвящена Дороге жизни, и посягать на святое дело тоже было «накладно».

Структура нового здания музея с функциональной точки зрения проста: два помещения — выставочный зал и библиотека-архив, всего-то! Архив на месте бывшей постройки, зал экспонатов — «пристройка», т. е. то, что разрешено добавить к существующему, и то в один этаж.

На Руси издревле в честь великих событий либо храмы возводили, либо арки ставили над подобие тех, что достались человечеству в наследство от древних римлян. Подумалось мне, что музей следует рассматривать не просто как место, где собраны экспонаты (пришел, посмотрел, тебе что-то рассказали, и ушел; что-то осело в сознании, что-то изошло навывлет), а как пространство, попав в которое, взор человека не столько устремлен на экспозиционный материал — это непременно произойдет, — сколько оказывается поглощенным воздействием, которое он начнет испытывать невольно, очутившись в данном пространстве. Именно такими особенностями почему-то обладают культовые сооружения, словно они наделены таинственной магической силой. Ведь каждый из нас испытал на себе это влияние. Действительно, входя в храмовое сооружение, мы прежде всего невольно затихаем, начинаем неторопливо озираться по сторонам, блуждая невидящим оком. Срабаты-

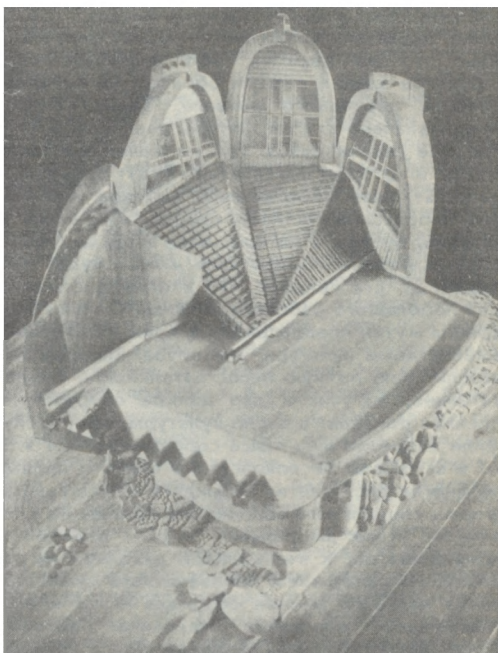
вает какой-то механизм, когда мы устремляем внимание внутрь своего «я» (хотя бы на короткое время), и с этого момента человек поглощен странным ожиданием неизвестно чего. Почему? Зачем? Что стимулирует такое состояние? Из трех вопросов на последний я располагаю ответом, что и давало мне право сформулировать задачу проектирования структуры здания таким образом, чтобы по его возведению оно смогло жить жизнью самостоятельного живого организма. Это достигалось особыми приемами, которыми издревле владели зодчие всех культур начиная с древнеегипетской цивилизации, как мне теперь стало ясно после расшифровки комплекса деревянных панелей из захоронения в Саккара древнеегипетского архитектора Хеси-Ра, жившего во время правления фараона Джосера (XXVII в. до н. э.). Если не еще раньше, что также имеет свои основания. Но именно эти нормативные критерии в наши дни в нашей стране целенаправленно изымаются из практики строительной индустрии, чем и созданы предпосылки того, что возводимые строения стали анти-социальным явлением, провоцирующим всевозможные психофизиологические болезни, о которых говорят и социологи, и психологи. А проблема по сей день топчется на месте.

Владея хорошо отлаженным инструментом, как в музыке, понимаю (а это главное) смысл необходимости гармонического согласования элементов постройки, нетрудно пойманный интуицией образ откалибровать в гармоническом режиме, что заведомо гарантирует успех реализации по крайней мере одной из самых немаловажных сторон архитектурного пространства — его резонансные достоинства. Но отнюдь не механического содержания данного феномена природы, а гораздо более тонкого его проявления — информационного резонанса, обеспечивающего такое свойство искусственно формируемого пространства, когда спонтанно начинается стимуляция интуитивных способностей человека. Именно данной цели служили древние культовые сооружения, когда был осознан факт существования некоего «сверхполя», контакт с которым в акте озарения приводил индивида к способности схватывания какой-либо идеи, ее осознания, что в дальнейшем могло быть подвергнуто логическому опосредованию. Условия, при которых срабатывает данный феномен, был сформулирован мною как третья сигнальная система. За скучным научным определением стоит феномен человека, биоритмические процессы в организме которого подчинены аналогичным ритмам Космоса.

Образ сооружения навеян историческими аспектами. Постройка задумана в виде барок-пунктов — это сразу привязывает лик музея к конкретному месту: он воспринимается жителем, прочитывается. С другой стороны, образ связан с темой Дороги жизни, так что сооружение становится памятником историческому событию. Наконец, барка как символ — в высшей степени традиционная космическая модель, ибо ладья символизирует динамику восхождения и збрен-



На строительстве музея. Монтаж конструкции световода. Мастер А. Вересов. Фото Ю. Щенникова. 1989



И. Шмелев. Музей фанерного завода в пос. Понтонное. Макет, дерево. Фото Ю. Щенникова



Строительство музея. Фото И. Шмелева

ного мира в мир высшего порядка — такова архайческая подоплека барки-нефа. Для моей задачи, естественно, было достаточно двух первых позиций. Но третья прочитывается со всей неизбежностью. Именно поэтому жители поселка сразу окрестили возводимый объект церковью. Увы, это не церковь, ибо функциональная структура здания никоим образом не отвечает нормам церковного ритуала. Здание строго предназначено для того, чтобы реализовать конкретные задачи музея. Тем не менее это такой музей, в котором обязательно будут проводиться культурные мероприятия: хоровое исполнение небольшим составом певцов, музыкальные встречи, беседы с интересными людьми. И для этого в экспозиционном зале можно будет рассадить до ста человек, что вполне достаточно для небольшого рабочего поселка. С этой точки зрения музей превращается в Храм культуры — вместо дома культуры или клуба, которые показали свою полную несостоятельность. Следовательно, получив в дар данное сооружение, поселок попадает в русло культуры, чему и служили издревле культурные сооружения. Вот это и вызывало беспокойство у тех, кто привык за многие десятилетия насаждать искусственные формы социального общежития, вызвавшие в конечном итоге аморальные нормы поведения, приведшие нас к неслыханной духовной деградации. Ибо стержнем человеческого существования является умение общаться — это и есть главнейшее достоинство человека, которое оформлено термином «интеллигент» и которое на всех социальных уровнях долгие годы опшлялось, если не сказать более упрugo.

Тела пяти барок, сплоченных между собой, ходом каре охватывают старое здание, которое, естественно, пришлось разобрать (разобрать, а кирпич пустить в дело заново). Частично использован прежний фундамент. Барки восходят по вертикали. В конхах барок (венчающие части), возвышающихся над стропильной кровлей, под которой размещен выставочный зал, установлено остекление. Через него по внутренней полости каждой барки как по световоду проникает естественный свет, который в течение дня последовательно вместе с ходом светила подается от барки к барке. Сочленение второй, доминантной барки с третьей взрезано, расчленено. Образовавшаяся щель заполняется витражом-градусником из цветного стекла. Тема — Дорога жизни. Цветная лента расположена против главного входа в здание и просматривается со стороны подхода к музею, что должно создавать особое состояние, влиять эмоционально на входящего в экспозиционный зал. Значение светового воздействия подчеркнуто фактурой стен: полости барок со стороны интерьера облицовываются равным известняком, который протирается известковым раствором, чтобы получить грубую мерцающую рассеянным светом поверхность, облучаемую световым потоком, поступающим от венца конхи. Абсидная конфигурация стен в этом случае должна создать эффект напоенности пространства световым излучением и его пульсации, что будет дополняться структурой плафона, задуманного в виде парусов — тоже

сложная лекальная конфигурация на подвесных балках-реяx. От входа в экспозиционный зал пол поднимается уступами и спирально поворачивается, переходя в архивный отсек, где интерьер решен в качественно ином ключе. Поскольку пространство экспозиционного зала аморфно из-за свободной пластики абсид, отводимых под экспозицию (благодаря этому при заданной площади пола поверхность стен резко возрастает, что имеет важное значение для объема экспозиционного материала), пришлось ввести линейную конструкцию деревянной фермы-люстры, которая не только «собирает» и ориентирует пространство помещения, но в какой-то мере конструктивно усиливает находящийся за подвесным потолком железобетонный ригель, на который частично передаются нагрузки стропильной кровли, также заданной сложной «веерной» структурой. Стропильная кровля покрывается черепицей и будет работать в контрасте с плоской кровлей архивного отсека, высланной медным листом.

Фасады здания облицованы модульным кирпичом (всего 22 типоразмера). При этом архивный отсек облицован кладкой по горизонтали, т. е. обычным способом, а барки одеты декоративной рубашкой, кирпич которой поставлен «на попа», вертикально, чем подчеркивается вертикальная динамичность барок. Конхи барок увенчаны «килями» из сааремского известняка — это триплеты каменных монолитов, установка которых трудоемка и требует ответственности, так как монолиты также имеют лекальную конфигурацию. Тем же лицевым кирпичом выстилается пол экспозиционного зала (для долговечности) и стена архивного отсека, так что абсиды будут в контрасте с линейной поверхностью этой стены и по форме, и по фактуре, и по цвету, создавая оживление.

Учитывая, что архив-библиотека предназначен для хранения фондов, его перекрытие выполнено монолитной железобетонной кессонированной плитой с большими консольными выносами по всем четырем сторонам. Благодаря этому архивный отсек становится крепким ядром, собирающим на себя тектонические усилия. Опалубка под плиту делалась разборной с утеплением, так как начинался холодный сезон. Рабочие (Петр Цыганков, Миша Павлов, Юрий Куфтырев и другие) старались с особым усердием. Поэтому по весне, когда доски опалубки разобрали, бетон зазвенел, а все балки были нитка в нитку.

Консоль кессона со стороны главного входа напоминает борт барки и отделана досками красного дерева «внахлест», которые скреплены медными коваными гвоздями — их ковал по моему эскизу местный кузнец Саша Деметьев. Доски облицовки имеют каждая свою лекальную конфигурацию, и три плотника — Толя Вересов, Володя Величко, Анатолий Сапожников — в течение трех летних месяцев старательно излаживали и устанавливали заготовки на место. Когда сняли леса с главного фасада, закрывавшие от глаз работу, взору открылось зрелище, и то, о чем я мечтал многие годы, стало свершившимся фактом. Все, что так тщательно выверялось в маке-

те, сработало безупречно. То была серьезная вежа. И многие из числа тех, кто продолжали держать себя «на расстоянии», невольно выразили искреннее восхищение. Здание вступило в фазу активной жизни.

Вся прелесть, а потому и сложность данного строительства заключается в том, что строят свои. Их было поначалу немного. Постепенно сформировался костяк. Мастера-то на производстве имеются. Владимир Иванович Белов со своим напарником Володей Семеновым; листовой металл в их руках податлив, послушен — жестянички они первоклассные. Володя Киреев: такую решеточку сделал — любо-дорого. А формы для изготовления лицевого кирпича мастерили двое: Иван Борисов, плотник (он же изготовил переплет круглого окна-иллюминатора и подоконник), и второй — Василий Дмитриевич Пилевин, цулажник.

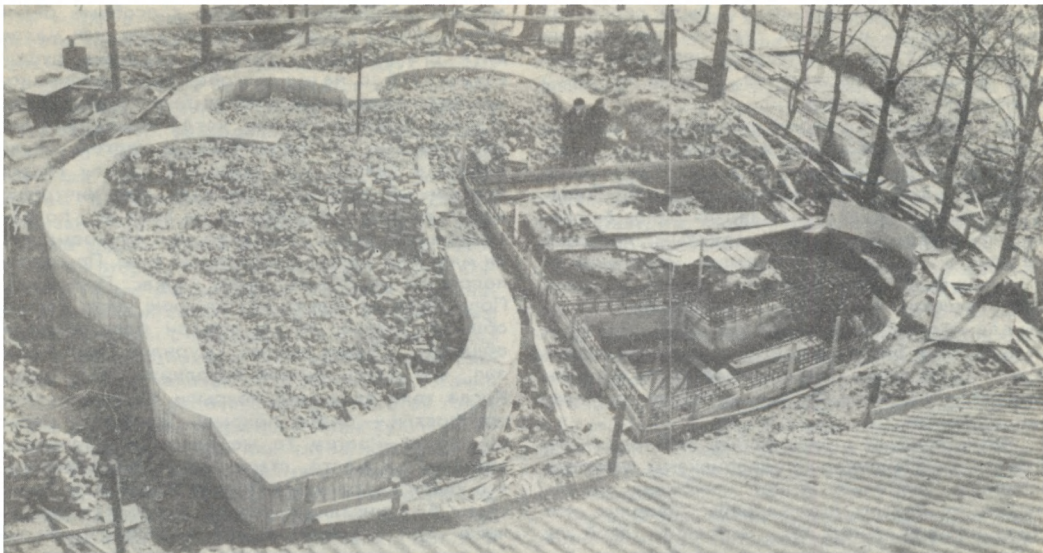
Неторопливый, покладистый электрик Иван Дмитриевич Пейченко с подсобниками работает спокойно, уверенно. А вот начальник отдела снабжения Виктор Емельянович Говорчук, тот сходу наотрез — нет! Но... исполнит, такой уж у него характер. Едва приметный, былинка, душа-то в чем держится — «дядя Саша» Марушев, давно пенсионер, человек одинокий. В работе он священнодействует: штукатурка такая, что если потом придется штраф, по моему недосмотру пропущенную, долбить, то изрядно придется повозиться. Так же усердно работал Василий Зайцев, но тот давно на пенсии. Помню особый случай, когда по халатности одного из плотников (такие тоже, к сожалению, водятся) случилась на лесах авария. Если б я не появился на кровле в тот момент, быть катастрофе. Но Валентина Иванова отделалась легким испугом и легкими ушибами, а Николай Зернов (оба каменщики) неделю на бюллетене сидел. Есть и колоритные личности: Николай Арсентьев, «генерал», сварщик. Конечно, не маэстро, зато всегда под боком, и если стоять рядом, то получится как требуется. Но тут уж приходится поручать такие узлы, которые спрячутся в бетоне, кладке или под штукатуркой. Расстановка рабочих — компетенция Анатолия Ильича Михайлова. Его однофамилец, тоже Михайлов, кладет кирпич к кирпичу, струна в струну. А стены в архивном отсеке — замечательная работа троицы маляров: Нины Кузьминой, Ларисы Питерской и Нины Гаревой. В общем, живем, как в доброй семье. «Дед Вася» (самородок-самоучка), как его прозвали рабочие РСУ. Впрочем, и меня окрестили (как полагається) — Борода. Дед Вася понимал, что строительство музея — его «лебедина песня», поэтому мы с ним шли рука об руку. Теперь Деда Васи нет, но и поныне рабочие РСУ поминуют его добрым словом, потому что с людьми работать умел — не в пример многим современным руководителям: душа у него открытая...

Первый визир (репер на нулевой проектной отметке) ставил Володя Коровянский — тоже ушел из жизни: рак легких. Отправился в свой последний путь выдающийся человек — Александр Денисович Зайцев. Вологодский плотник,

мастер, добрейший человек, способный радоваться успеху и страдать по неудаче, как малое дитя. Его руками, а главное, сердцем, душой создано всё то, на что способен лишь профессионал-краснодеревщик, — таков был стиль работы старика Зайцева. Помню, когда приступили делать водомет, он посмотрел на чертеж, начал делать и сказал, что уходит с работы (благо пенсионный возраст позволял). Это ничтожно малая деталь, собирающая на себя все потоки кровельной воды, равнялась по трудоемкости ни много ни мало изготовлению яхты. Пришлось попросить изготовить лишь каркас. Получился. Попробуем-ка только внутреннюю часть доской обшить. Готово. Ну, и два-три ряда лицевого обшивки... Старик пыхтел, хмурился. Потом сказал, что здесь лучше исполнить «вот так»... Когда тело водомета покрыли олифой — прошлифовали — опять покрыли олифой — снова шлифовка — затем то же лаком и установили водомет на место, старик сиял! Не верилось, что удастся справиться. А ведь Александр Денисович был инвалидом войны и работал фактически одной рукой! А вот Алексей Левицкий (начинал плотничать вместе с Толей Вересовым) ушел в бригады. Жаль, надежный человек. Но и на заводе верные люди нужны.

Предстоит снести соседние дома, благоустроить территорию, завершить облицовку фасадов, закончить отделку интерьеров, которая требует труда квалифицированных художников. И они, естественно, есть: Александр Потапов, замечательный резчик по дереву, камню, металлу; вся мелочная фурнитура тоже исполнена его руками; Валерий Маслечкин: на его совести живопись, где ошибиться невозможно, потому что обидно будет, если цвет с пространством не сойдется. Но пока все более или менее в норме.

Ни одна деталь не обойдена стороной. В интерьере архива отделка близится к завершению. Впервые в истории русской архитектуры введен мотив фахверка, столь обыденного для народной славянской архитектуры и широко распространенного в западноевропейской строительной школе, однако не получившего распространения в зодчестве Древней Руси. А прием крайне интересный, богатый. Используются в отделке музея элементы русского убранства, поскольку строение имеет название «Народный музей». Деятельность Валентины Ивановны, которая болезненно дожидается завершения работ и порой надежду теряет, была плодотворной, хотя, кроме упреков, а порой и незаслуженной брани в свой адрес (вот времена-то!) мало что получала. Поэтому, сохраняя уважение к подвигу этой женщины и стремясь возродить национальные истоки, красочные, нарядные, коими так насыщена история русской архитектуры, я сознательно ввожу отдельные мотивы традиционного декора. Конечно, не впрямую, конечно, с сегодняшним почерком. Так что в какой-то мере детали роднят вполне современный облик сооружения с нашим прошлым. Впрочем, быть может, это всего лишь мое собственное желание-видение, а в действительности иначе. Что ж, время за себя скажет. Да и судить еще



Фундамент здания музея. Фото И. Шмелева

окончательно преждевременно, работы еще ведутся. Одно несомненно: стройка для поселка — событие. Толкуют по-разному. «Экскурсантов» уже побывало бог весть откуда. Хватило бы сил завершить затеянное. Но на помощь по-прежнему не рассчитываю. В этом вопросе мало что изменилось. Однако генпланом развития поселка уже учитывается, что есть особое пятно, с которым нельзя не считаться.

Самое выдающееся сооружение Ле Корбюзье — капелла в Роншане. Шедевр. Это общепризнано. Критики долгое время полагали, что в своей самой замечательной постройке Корбюзье отошел от «догмата» Модулора¹, опирающегося на закономерность золотого сечения. Но выдающийся советский ученый, архитектор С. Карпов после скрупулезного изучения композиции храма показал, что роншанское творение наиболее рафинированно воплощает методологию Модулора.

Уникальное сооружение решено средствами дифференциации: три вертикальные шахты пронзают полотно плафона, провисающего над пространством сооружения. Оттого от здания веет тревогой, настороженностью. Следует заметить, что данное качество в той или иной

мере свойственно большинству построек великого зодчего. Недаром Чандigarх не был воспринят индийцами, воспитанными испокон на неразрывности союза с одухотворенной живой природой. И сам Корбюзье после нескольких лет пребывания в Индии стал осознавать отчужденность своего языка, которому уже не смог изменить. Корбюзье — мастер кристаллизованного пространства. Но если оставить в стороне все архитектурное творчество зодчего, то наши потомки будут признательны гениальному французу за тот великолепный инструмент, что был назван Модулором. Корбюзье закладывал основы современного канона, хотя многое в его инструменте не было самим автором в достаточной степени выявлено и осмыслено. Потратив несколько лет на исследование Модулора, я смог прорваться за завесу формальных приемов его геометрии и получил качественно новый аппарат, позволивший разубить несколько гордых узлов. Появилась возможность подойти к оценке архитектурного творчества с позиций общей теории систем и рассмотреть проблему в психологических срезах. Осознавалась синтезирующая роль архитектурного пространства как среды особого рода, как ретрансляционного канала, способного производить терапевтическое воздействие на человека.

Вот почему в постройке, о которой я кое-что пытался поведать на предыдущих страницах, преобладает качество целостности. Ибо барки, будучи доминирующим элементом композиции, не столько механически связаны между собой, сплочены, как пантоны, но имеют оптический фокус, в который стягиваются их вертикальные оси, бегущие по искривленным траекториям поверхности стен, благодаря чему достигается эффект монолитности всего объема. Этим прин-

¹ Modulor (лат.) — ритмическая соразмерность. Модулор — система новых пропорциональных отношений, разработанных Ле Корбюзье, где в основу архитектурной метрики положены размеры человеческого тела. Для Корбюзье Модулор — не только теория, в нем содержится и подробно разработанное практическое руководство по применению человеческих пропорций в сопоставлении с общепринятой метрической системой расчета. — Ред.

ципально отличается композиция музея от структуры капеллы. К тому же по натуре мне ближе «земляные» мотивы, теплота, мягкость, былинная певучесть и полифония формы, а не холодная точность египетской пирамиды, столь мощно действующей на психологию восприятия.

Когда я слышу, что здание музея напоминает культовое сооружение, то мне понятно, что человек, которого будоражит подобная аналогия, не утратил способности ощущать смысловое содержание того, что некогда составляло научный базис религиозного мировоззрения. В ходе исторического становления порой бессознательно, порой целенаправленно происходила деформация понятийных символов, что вело к искажению природной сущности религиозного феномена, в основе которого лежит принцип гармонии, осмысленной с незапамятных времен и зафиксированной геометрическими методами учеными древнейших цивилизаций. Сегодня можно утверждать, что правило «деления в среднем и крайнем отношении», как это было названо пифагорейцами, или «золотое сечение» (выражение Леонардо да Винчи) до тонкости было разработано древнеегипетскими жрецами. Не только изучено, но и воплощено в пирамидах — гигантских лабораториях-усилителях психической энергии. Мне удалось проникнуть в суть некоторых глубинных свойств золотого сечения, расшифровать его феноменологическое, т. е. функциональное ядро, что дает полное право ставить вопрос об экстренном пересмотре модульной системы, которую использует строительная индустрия. Но существуют реальные силы, препятствующие изменению сложившегося положения дел. В противном случае ситуация давно бы уже преобразилась, так как мои теоретические разработки неоднократно представлялись на весьма компетентных собраниях, и о них прекрасно знают и в головных проектных институтах, и в правлении Союза архитекторов СССР, тем более что

у меня были многочисленные встречи и беседы по данному вопросу с конкретными административными лицами. Но проблема старательно отодвигается, ей не придается статуса актуальности, порой снимаются с публикации статьи, хотя за рубежом мои исследования не только известны, но и получили положительную оценку, а выводы применяются кое-где на практике. Действует сложившаяся «дренажная» традиция: сначала идея пусть получит признание «там», а затем возвратится как эхо «сюда». Вот тогда это, возможно, станет основанием для ее внедрения в отечественную практику. И тогда мы будем ссылаться на наш отечественный приоритет, отстав на несколько лет от зарубежного опыта. Слава! Слава! А хотелось бы без громких реплик, чтоб дело шло в русле требований времени. Или перестройка — очередной хлопок звука? Во всяком случае, партитура музея тщательно выверена гармоническими соотношениями, и потому посетители испытывают особое состояние, глядя на облик здания.

Весной этого года меня пригласили в Киев прочесть цикл лекций по исследуемой мною проблеме, касающейся основ теории гармонии. На них собиралась многочисленная аудитория. Заинтересованность завидная, не говоря уже о конкретных предложениях со стороны представителей самых разных научных дисциплин. Какие-то затеи приходится оставить в стороне, что-то принять к сведению, по поводу других целесообразно приступить к сотрудничеству, но очень сдержанно. Потому что моя главная забота — мое детище, которое только-только на ноги начало вставать. Музей на Понтонной, плод сердца и разума моего, я посвящаю светлой памяти мамы моей, Веры Михайловны Шмелевой, спасшей мне жизнь в суровые дни ленинградской блокады.

Впереди лучом маяка продолжает надеждой мерцать Дорога жизни.



В апреле на афишных тумбах столицы ГДР появились плакаты с рисунком Георгия Светозарова, оповестившие берлинцев об открытии выставки «Картун из Ленинграда». Вернисаж состоялся тринадцатого апреля во Дворце германо-советской дружбы на Унтер ден Линден. На пресс-конференции директор издательства «Ойленшпигель» Вольфганг Зеллин представил журналистам новый альбом о ленинградских художниках-карикатуристах. Эта небольшая изящная книжка знакомит читателя с творчеством девятнадцати наших земляков, имена которых более известны зарубежным любителям графического искусства, чем соотечественникам. Они — постоянные участники традиционных зарубежных смотров карикатуры в Габрово (Болгария), Скопле (Югославия), Кнокке-Хейсте (Бельгия), Маростике (Италия), Монреале (Канада), обладатели призов и наград этих международных конкурсов. Без ленинградских картистов не обходятся ежегодные юмористические выставки, организуемые нашими балтийскими соседя-

ми по Союзу в Таллинне, Вильнюсе, Каунасе и Риге. Однако в родном Ленинграде этих художников многие годы не жаловали. Их выставки либо закрывались в день открытия, либо кастрировались чиновниками, надзирающими за культурой. Никто из ленинградских картистов никогда не пытался выставить «диссидентщину» или порнографию. Просто их работы были не похожи на привычные стереотипы застойного «Крокодила» и «Боевого карандаша» и поэтому не понятны нашим «ответственным товарищам». Картун — это образ мышления, реализуемый средствами графики без помощи словесных пояснений. Это — иное мышление, а инакомыслие в период отсутствия гласности, как известно, было недопустимо.

Только сейчас мы осознали, какими тяжелыми для нашего жанра были годы застоя! Никто из картистов не смог бы многие годы плодотворно работать в одиночку. Только в условиях консолидации единомышленников каждый художник-картист получил возможность

для творческого роста, сумел сформировать свой индивидуально-неповторимый графический почерк.

Началось это в начале семидесятых. В ленинградском журнале «Аврора» появилась рубрика СЛОН, что означало: Смех — Лекарство От Недугов (прошу не путать с другой аббревиатурой — Соловецкий лагерь особого назначения). В СЛОНе стали публиковать свои рисунки начинающие карикатуристы-каرتونисты, среди них — В. Богорад, Д. Маистренко, А. Фельдштейн, Г. Светозаров, ставшие позднее «патриархами» Ленинградского клуба карикатуристов.

Первую в Ленинграде выставку карتون-карикатуры с участием зарубежных мастеров молодые карикатуристы подготовили в 1974 году. Когда у входа закрепляли ленточку, которую предстояло торжественно перерезать ножницами, из Петроградского РК КПСС пришел «дядя» в галстуке, посмотрел... и выставку категорически запретил. С большими цензурными изъятиями вернисаж состоялся лишь через год. Сами участники событий до сих пор не договорились о том, какую дату считать датой основания Ленинградского клуба карикатуристов — 1974 или 1975. На всякий случай члены клуба дважды отметили свой десятилетний юбилей, в 1984 и 1985 годах. Ленинградский обком ВЛКСМ, следуя устоявшейся традиции, отметил десятилетие клуба запрещением в день открытия большой всесоюзной выставки карикатуры во Дворце молодежи, а чиновники из управления культуры, «принимавшие» выставку, по случаю юбилея умыли руки. Ленинградским карتونистам ни разу не удалось угодить культурназирателям.

Советская карикатура имеет славную историю. Истоки ее — в русской сатирической графике предреволюционной поры. Затем были «Окна РОСТА», Кукрыниксы, ленинградский «Боевой карандаш»... В годы застоя советская карикатура, как наиболее ангажированный вид искусства, стала и наиболее застойным его видом. Имела право на существование лишь одобренная сверху сатира на «имеющиеся еще у нас отдельные недостатки». Рисунок превратился в иллюстрацию к тексту, утратив свою самостоятельность и специфическую остроту. В шестидесятые годы свежий ветер «оттепели» всколыхнул страницы «Литературной газеты». Под рубрикой «Чудаки» «Литературка» стала печатать юмористические рисунки без слов, лаконичные, острые по форме, рассчитанные на работу интеллекта. В те же годы в Ленинграде художники М. Беломлинский, Г. Ковенчук и Л. Каминский в своих сатирических листах добивались органического слияния изображения и слова, преодолевая рутинный язык «Боевого карандаша» тех лет.

Возникший в 1974—1975 годах Ленинградский клуб карикатуристов подхватил эстафету новой волны в карикатуре. В отличие от цеховой замкнутости «Боевого карандаша» двери

клуба всегда открыты для молодых художников, желающих посвятить себя жанру юмористического рисунка. Клуб стал школой мастерства для Рината Газизова, Николая Воронцова, Михаила Стрельцова, получивших сегодня известность далеко за пределами нашего города. В клубе обрела свое неповторимое творческое лицо единственная в Ленинграде женщина-карикатурист Марина Бондаренко (быть единственной — ее призвание). Сегодня уже можно говорить о ленинградской школе картона, отличительные признаки которой определяются индивидуальными манерами как «ветеранов», так и представителей молодого поколения карتونистов.

Так уж сложилось исторически, что Ленинградский клуб карикатуристов поневоле стал оппозиционным по отношению к Ленинградскому отделению Союза художников. Считалось, что карикатура в Ленинграде представлена только объединением «Боевой карандаш». «Как бы чего не вышло!» руководителей нашей культуры стал причиной замалчивания и запретов. Справедливости ради следует заметить, что в некоторые ленинградские газеты доступ карتونистам был открыт. Особенно охотно работы членов клуба печатает «Смена», где карتونист Виктор Богорад даже имеет свою собственную рубрику. Не забывает о карикатуре и журнал «Аврора». Вместе с тем в Ленинграде и вообще в России нет своего юмористического журнала (а в других республиках есть), не было издано ни одного каталога к выставке. Критики и искусствоведы, пишущие о сатирической графике, игнорировали карتون как разновидность карикатуры.

Мы глубоко благодарны сотрудникам берлинского издательства «Ойленшпигель» за то, что они в обстановке замалчивания и безгласности сумели разглядеть и по достоинству оценить неблагодарную, но благородную деятельность полуплебального Ленинградского клуба карикатуристов.

Девять лет создавался альбом, названный «Ни одного неисписанного листа!» Редактору Ингетрауд Скиреци пришлось годами героически преодолевать сопротивление со стороны администраторов из Союза советских художников, ВААП и не в меру осторожных идеологов. Много было исписано листов с рецензиями и согласованиями! В результате первый альманах о ленинградском картуне все-таки вышел — не в нашем городе и даже не в нашей стране. Тираж мгновенно разошелся в Западной Европе и принес издательству хорошую валютную прибыль.

Альманах «Ни одного неисписанного листа» не первое издание о ленинградском картуне. Пять лет тому назад в «Ойленшпигеле» вышел в свет альбом рисунков Виктора Богорада, который также имел успех. Итак, тема уже осваивается зарубежными издателями. Очередь за нами.

АВТОРСКОЕ ПРАВО

ОБ ЭКСПОРТНЫХ СОГЛАШЕНИЯХ

СЗО ВААП, ныне Северо-западное агентство по авторским правам, как и почти всякое другое межобластное или республиканское отделение в своем составе имеет отдел литературы, науки и искусства, или, как мы его чаще называем, международный отдел. Его сотрудники ведут работу, связанную с публикацией произведений литературы, науки, музыки, драматургии, изобразительного искусства за рубежом.

Большое количество экспортных соглашений (100—120 в год) подписывается на произведения художественной литературы и литературоведения ленинградских авторов и авторов Северо-Западного региона.

Издательства социалистических стран, в особенности издательства НРБ, ГДР, ПНР и ЧССР, остаются нашими самыми «печатающими» партнерами. Крупнейшие из них — «Народна култура», «Христо Г. Данов» (НРБ); «Европа» имени Ференца Мора (ВНР); «Фольк унд Вельт», «Дас Нойе Берлин» (ГДР); «Лидове», «Младе лета» (ЧССР). Большой интерес к ленинградской литературе проявляет относительно недавно созданное польское издательство «Вспулпраца», специализирующееся на публикации произведений советской литературы.

СЗО ВААП работает напрямую более чем с 60 издательствами многих стран мира, и Московская международная книжная выставка-ярмарка 1987 года (ММКВЯ-87) вновь подтвердила заинтересованность иностранных фирм в прямых деловых контактах с отделениями ВААП.

Существенно возросло количество контрактов с издательствами капиталистических стран, в особенности США и ФРГ, в том числе и на произведения ленинградских авторов. В основ-

ном это научная фантастика, но в то же время — и произведения Даниила Гранина, Дмитрия Лихачева, Лидии Гинзбург, Александра Кушнера, Нины Катерли и других наших писателей. Отмечается интерес к советской экспериментальной поэзии, о чем говорят два контракта с издательством США на поэтические произведения Аркадия Драгомощенко.

В декабре 1988 года в ФРГ, в Гамбурге, вышел «ленинградский» номер журнала «Мериан» с многомиллионным тиражом, созданный при содействии СЗО ВААП. 150 страниц журнала почти целиком отданы Ленинграду. В журнале опубликованы специально для него созданные очерки ленинградских писателей Валерия Мусаханова и Александра Кушнера, рассказ Татьяны Толстой, в прошлом ленинградки, многочисленные материалы о Ленинграде западных авторов. Более месяца в Ленинграде работали известные немецкие фотографы, сотрудничающие с журналом «Мериан», и этот номер иллюстрирован великолепными фотографиями и репродукциями произведений искусства. Много материалов посвящено современной жизни ленинградцев, в том числе молодежи.

Издание показалось удачным и итальянскому издательству «Иль периодико», которое собирается в ближайшее время выпустить аналогичный журнал, в связи с чем запросило наше разрешение на публикацию статей ленинградских авторов в переводе на итальянский язык.

После ММКВЯ-87 мы отчасти изменили методы работы с произведениями художественной литературы. Сейчас подготовлены и разосланы во многие издательства мира обзорные материалы по ленинградской поэзии, прозе, произведениям молодых авторов.

СЗО ВААП рассылает и на помощь вновь сформированных бюро секций Ленинградской писательской организации в подготовке рекламных материалов и отборе произведений для рекламы за рубежом.

По-прежнему лидерами по количеству контрактов (более 50 за последние три года) с зарубежными издательствами — не только среди ленинградских авторов, но и советских авторов вообще — остаются Аркадий и Борис Стругацкие. Они удержали лидерство, несмотря на то, что последние годы дали большое количество контрактов на произведения Анатолия Рыбакова, Владимира Дудинцева, Анатолия Приставкина и ряда других авторов, чьи имена у всех «на слуху». «Зубр» Даниила Гранина также вышел в число лидеров: в начале 1988 года на это произведение заключено с зарубежными издательствами 14 контрактов.

В Ленинградское отделение ВААП постоянно приезжают делегации иностранных издательств, встречи с которыми служат либо началом новых длительных отношений, либо развивают уже сложившиеся.

С 12 по 18 сентября в Москве будет проводиться очередная Международная книжная ярмарка, в которой сотрудники СЗО ВААП, как всегда, примут участие.

Н. Новикова,
старший консультант СЗО ВААП

«Искусство Ленинграда»

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Единственное в нашей стране периодическое издание, объединяющее все области и направления художественной деятельности, все творческие союзы и организации.

В каждом номере — обзоры и статьи о ленинградском театре, кино, музыке, изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне. Рецензии на спектакли, кинофильмы, выставки, концерты. Репродукции художественных ценностей из государственных собраний и семейных коллекций, современных живописных и графических работ в традиционных и авангардных формах. 10—12 цветных полос и 40—50 черно-белых иллюстраций. Художественная фотография. Рисунки. Карикатуры. Плакаты. Архивные снимки. Консультации по вопросам авторского права.

В 1989—1990 ГОДАХ

ЖУРНАЛ «ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА» НАПЕЧАТАЕТ:

Пьесу Иосифа Бродского «Мрамор»
Повесть Бориса Вахтина «Дублинка»

«ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ»:

Д. Андреев. Русские боги. Глава из книги
Н. Бердяев. Христианство и классовая борьба
Н. Рерих. Община (из серии книг «Агни йога»)

«НЕВСКИЙ АРХИВ»:

Дневники З. Гиппиус, Т. Глебовой, М. Добужинского
Воспоминания об А. Ахматовой, Ф. Абрамове, О. Берггольц
Письма Е. Замятина, М. Зощенко, М. Шагала, В. Шухаева, А. Яковлева

«ОБЭРИУТОВ ГОД»:

произведения И. Бахтерева, А. Введенского. Я. Друскина, Л. Липавского,
И. Терентьева, Д. Хармса
Материалы под рубриками «РЕКВИЕМ», «ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ»,
«ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА», «МИГ И ВЕК», «МОНОЛОГИ
О ГОРОДЕ», «РУКОПОЖАТИЕ КУЛЬТУР», «ЛЕНИНГРАДСКИЕ
СУДЬБЫ» и др. Публицистика об острых проблемах общественно-поли-
тической и художественной жизни.

В 1989 году журнал поступает только в розничную продажу.

Индекс 73190.



**Ленинградское городское отделение
Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры**

КООПЕРАТИВ «ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ»

ПРЕДЛАГАЕТ ЛЕНИНГРАДЦАМ

**большой выбор автобусных экскурсий искусствоведческой,
литературной и исторической тематики, в том числе
новые экскурсионные маршруты:**

**ДВЕ СУДЬБЫ (АННА АХМАТОВА И МИХАИЛ ЗОЩЕНКО)
РОССИЯ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА
АРХИТЕКТУРНЫЕ АНСАМБЛИ ПЕТЕРБУРГСКИХ МОНАСТЫРЕЙ
ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА В АНСАМБЛЕ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА
ПРОГУЛКИ ПО ПУШКИНСКОМУ ПЕТЕРБУРГУ (цикл из 4-х экскурсий)
СОБСТВЕННЫЕ ДОМА В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРОВ
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДУЭЛИ**

*Экскурсии проводят специалисты высокой квалификации
Гарантируется предоставление комфортабельных автобусов
марки «Икарус»*

**Справки и заявки по вторникам, четвергам и пятницам с 11 до 17 часов
по адресу: ул. Воинова, 35-а.
Т е л е ф о н : 273-30-50**

Цена 1 р. 20 к.

Индекс 73190

