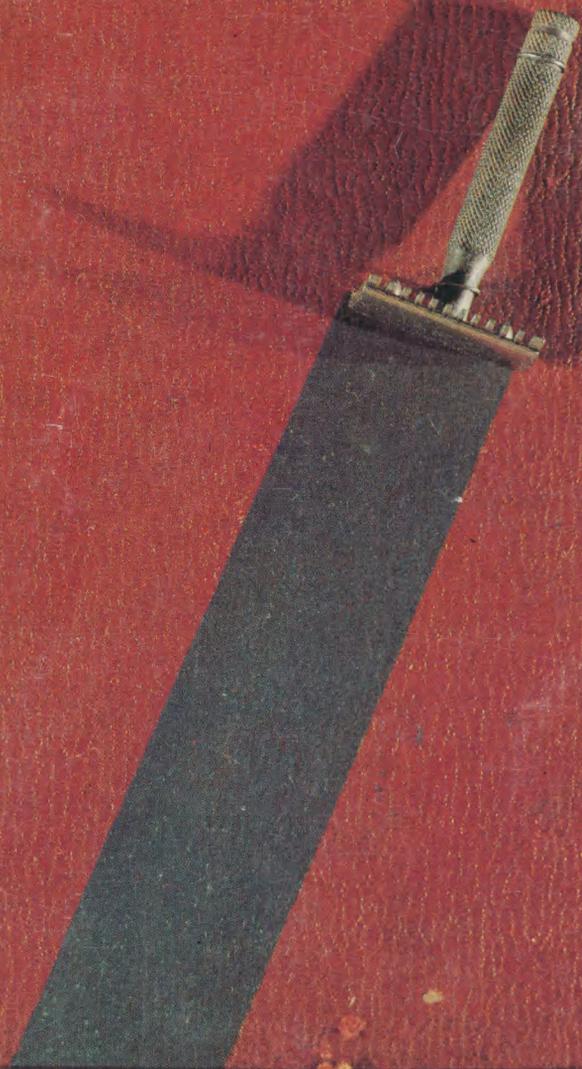


ИСКУССТВО  
ЛЕНИНГРАДА



6 89

ISSN 0235—6775

8

АНАТОЛИЙ КЛЕЩЕНКО

## Канал имени Сталина

Ржавой проволокой колючей,  
Ты опутал мою страну.  
Эй, упырь, хоть уж тех не мучай,  
Кто, умильно точа слюну,  
Свет готов перепутать с тьмою,  
Веря свято в твое вранье,  
Над Сибирью, над Колымою  
Вьется тучами воронье.  
Конвоиры сдвигают брови,  
Щурят глаз, чтоб стрелять ловчей,  
Ты еще не разбух от крови,  
Ты еще в темноте ночей  
Не балуешься люминалом  
И не просишь, чтоб свет зажгли.  
Спи спокойно. Мы по каналам  
И по трассам легли навалом,  
Рук не выпрастать из земли.  
О тебе вспомнят наши дети,  
Мы за славой твоей стоим,  
Раз каналы и трассы эти  
Будут именем звать твоим.

УРАЛЛАГ  
1942 год

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

## СОДЕРЖАНИЕ

- |                                       |            |  |
|---------------------------------------|------------|--|
|                                       | <b>3</b>   | Опыт документальной мифологии<br>Беседа с режиссером С. Арановичем       |
|                                       | <b>11</b>  | Карусель   |
|                                       | <b>29</b>  | Пластический «диалект» новейшей истории                                  |
| <b>Н. Попова</b>                      | <b>37</b>  | «Разлучение наше мнимо...»   |
| <b>В. Яковлева</b>                    | <b>44</b>  | Трагические акварели   |
| <b>Вл. Константинов,<br/>Б. Рацер</b> | <b>46</b>  | «Некий» Хазин  |
| <b>А. Хазин</b>                       | <b>48</b>  | Писал и я веселые стихи...   |
|                                       | <b>50</b>  | Премьера. Газета в журнале   |
| <b>Г. М. Козинцев</b>                 | <b>58</b>  | Озвучание  |
|                                       | <b>64</b>  | Письмо Бориса Лавренева  |
| <b>А. Лазуко</b>                      | <b>65</b>  | Милосердная душа   |
| <b>Б. Эрбштейн</b>                    | <b>70</b>  | Письма оттуда  |
| <b>Н. А. Бердяев</b>                  | <b>82</b>  | из истории РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ<br>Христианство и классовая борьба |
| <b>Б. Сурис</b>                       | <b>90</b>  | Одноглазый стрелец   |
| <b>Е. Соколинский</b>                 | <b>100</b> | Перестройщик из пятого века  |
| <b>М. Друскин</b>                     | <b>103</b> | Парадокс и его последствия   |
| <b>Ю. Борев</b>                       | <b>108</b> | Сталиниада   |

На первой странице обложки: Вадим Воинов. Черная полоса. Коллаж, 1987  
На четвертой странице обложки: Вадим Воинов. Расстрельный час. Коллаж,  
1988. Галерея «Авангард» (Западный Берлин)

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

**Редакционная коллегия**

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

**Редакция**

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

Технический редактор **Т. Д. Раткевич**. Корректор **И. П. Солотуб**. Зав. редакцией **Т. Ю. Окунева**. Сдано в набор 19.02.89. Подписано в печать 24.10.89. М-31769. Формат издания 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага писчая № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 20,96. Уч.-изд. л. 11,14. Тираж 10 000 экз. Заказ № 207. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2410. 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. Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Почтовый адрес редакции: 191194. Телефон 273-01-32.

# ОПЫТ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ МИКРОЛОГИИ

...Старый человек с баяном делится своими давними воспоминаниями. Иногда слеза, иногда огонек в глазах блеснет. Он говорит о том, что было его работой. И что стало его жизнью.

«Я служил в охране Сталина». Так называется фильм Семена Арановича и Юрия Клепикова. О нем не кричат афиши. Реклама не зазывает зрителя обещанием необычайных разоблачений. Да их в картине и нет.

И все-таки фильм находит своего зрителя. Разного.

На одном из обсуждений фильма режиссеру-постановщику в буквальном смысле слова плюнули в лицо. С него стащили куртку, и пришлось укрываться в кабинете директора кинотеатра, куда ворвалось следом несколько особо ретивых оппонентов с требованием продолжить дискуссию, не обращая внимания на взывания хозяина кабинета.

— Семен Давидович, несмотря на то что наш город пока единственный из крупных, не купивший ленту «Я служил в охране Сталина», ее немногочисленные показы у нас сопровождаются очень бурными обсуждениями. Это свидетельствует о двух вещах: интерес широких масс к теме сталинизма еще не исчерпан, на каких бы уровнях эта тема уже ни поднималась; и второе — отношение к фигуре Сталина отнюдь не однозначное. Ведь плевков вам в лицо как «разоблачителю» сопровождался возгласом: «Я сталинистка!» Куда уж откровеннее...

— Если прикинуть в процентах, то кинозал представляет маленькую модель общества. Девяносто процентов против Сталина — это факт. Два-три процента воздерживаются выражать свое мнение. Остальные — за Сталина. Их немногочисленность при обсуждениях компенсируется их экспансивностью. Отсюда страсти. В целом же разговор получается горячим, потому что, думаю, фильм затрагивает что-то боль-

шее, чем фигура самого Сталина. Люди хотят сегодня думать и говорить. Долго молчали. А здесь говорить есть о чем. Ведь как фильмы обычно обсуждаются? Работа актеров, оператора, удачи, неудачи... Наши обсуждения напоминают скорее гражданский диспут. Когда стоишь под взглядом нескольких тысяч глаз и должен отвечать на непростые вопросы — будто ты должен и можешь знать на них ответы, — это ощущение особенное. Мы с Юрием Николаевичем Клепиковым, сценаристом, мучительно работали над монтажом — материала было на шесть часов. Сложно — ведь на экране фактически все время говорит один человек. Нужно за счет монтажа создавать ритм, эмоциональные акценты и пр. Так вот, когда я увидел картину целиком, мне показалось, что готовая картина вдруг раскрыла еще больше, чем задумывалось, о чем хотелось говорить.

— Как возник замысел картины, ее герой?  
— Я прочитал в журнале «Социологические исследования» № 3 за прошлый год воспоминания Алексея Трофимовича Рыбина о последних днях жизни Сталина — с 28 февраля пятьдесят третьего года по 5 марта. Мне это показалось интересным не только потому, что человек делился своими воспоминаниями. Рыбин приводит в статье очень эмоциональные подробности.



Кадр из фильма «Я служил в охране Сталина»

Например, он описывает, как Маленков, приехавший на ближнюю дачу в Кунцево, у входа снял ботинки, взял их под мышку и пошел в малую столовую к Сталину. Не просто снял ботинки — под мышку взял... Что за этим? Высокое почтение? Раболепие? Растерянность? Один штрих — а какая краска. Я понял, что этот человек может знать те подробности, из которых и складывается живая ткань прошлого.

Воспоминания были прокомментированы двумя историками. Как сказал сам Рыбин — и справа, и слева. Он еще к этому

добавил обиженно, мол, где же гласность? Тогда я ему сказал, что хочу как раз делать картину без комментариев.

— Это было ваше предложение или его условие, чтобы в фильме отсутствовал какой бы то ни было комментарий?

— Это было обоюдное условие нашего соглашения. И я его выполнил. Не знаю, остался ли доволен картиной Рыбин. Но претензий ко мне у него быть не может. Мой будущий герой попросил меня прежде всего дать ему написанные вопросы. И также попросил анкетные данные каждого члена моей съемочной группы.

— Тоже интересная деталь.

— Вопросы были простыми. Мне не нужен был Рыбин-историк. Это было бы нелепо. Мне нужен был Рыбин — свидетель, очевидец. Рыбин, который прожил жизнь на расстоянии протянутой руки от вождя. Практически в любой момент мог положить руку на погон...

Конечно, можно было бы взять в герои свидетеля более высокого положения, который много знал, был в верхних эшелонах. Было бы интересно? Да. Но у меня была другая задача. Мне нужен был человек из низов, но который бы улавливал все сквозняки, все запахи кухни.

Мимо Рыбина ничего не проходило. Он мне рассказывал, как комендант дальней дачи Соловов однажды советовался с ним, как быть. На дальнюю дачу приехал Берия и привез двух барышень, с которыми развлекался, а потом уехал. Сталина, естественно, не было. Соловов в ужасе спрашивал — сообщить ли об этом Сталину? Сообщит — попадет под огонь Берия. Не сообщит, а Сталин узнает, — какой же это комендант? С кем он советовался? Не с начальниками. С друзьями.

Чтобы понять, как «приготовлялось» то, что варилось в верхах, чем захлебывался народ, лучше заглянуть на кухню, чем в парадные залы.

— Какие именно вопросы вы задали Рыбину?

— Повторяю, очень простые. Что Сталин ел на завтрак? Как складывался рабочий день? Каков принцип охраны? Кто брил? Стриг? Шил одежду? С кем дружил? Какой был в гнев? Чувствовала ли охрана его настроение? Все подробности жизни — как ходил, смеялся, разговаривал по телефону, садился в машину?

Когда Рыбин познакомился с ними, вопросы ему показались очень простыми. Он так же просто на них отвечал. Любил, мол,

гречневую кашу и яичницу. Мы ему жарили, хоть и нельзя — холестерина много. Но — хозяин, что прикажет... Он рассказывал о приступе у Сталина. Я спросил: «Неужели в тот момент не было рядом медсестры?» — «Не было». — «А аптечка была?» — «И аптечки не было. Он никогда никаких лекарств не употреблял. Поскребышев ему даст таблетку — и все». У Поскребышева в самом деле было ветеринарное образование.

— Семен Давидович, вы выполнили условие — в картине нет текста, который бы комментировал сказанное Рыбиным. Но комментирует сама камера. Блеск в глазах, когда речь зашла о «доброжелательных девушках» — доносительницах; умиление, почти со слезой, когда рассказывал, как его коллега парился в баньке на даче, а тут Сталин неожиданно с гостем нагрелся: «Помылся! Мы подождем». А тот вывалился в мыле полумертвый от страха... Камера безжалостно ловит каждый восторг, захлеб этого служителя культа, у которого и на исходе дней осталась нерассуждающая преданность тому, чему он присягнул как высшей правде.

— Рыбин — фигура по-своему трагическая. Что, в принципе, он в жизни выиграл? Остался к концу дней со своим баяном, в подшитых валенках и с двумя железными кроватями. Он верно служил. Всю жизнь. И уверен, что прожил правильно. И уверен, что правильно продолжает жить сегодня.

— По-моему, самые страшные кадры — это те, в которых мы видим Рыбина, преподающего сегодня, в нашем восемьдесят девятом году, уроки музыки детям. Это самый страшный образ. Символ даже...

— Рыбины сегодня отнюдь не считают себя отработанным винтиком пущенной в утиль машины. Они настаивают на своей правоте. Это всё, что у них осталось. Тут непростой вопрос. Перевоспитывать рыбиных, думаю, нет смысла. Но нельзя допустить, чтобы рыбины учили нас жить.

— Так получилось, что вслед за премьерой «Я служил в охране Сталина» вышла еще одна ваша картина «Личное дело Анны Ахматовой». Хотели вы того или нет, но эти два фильма составляют своего рода дилогию. О времени и о человеке в этом времени. О том, что время делает с человеком.

— Да, в общем-то задача в обоих фильмах, как ни полярны эти две фигуры — Рыбин и Ахматова, была одна: личность и время. Почему я обратился к воспоминаниям Чуковской? Мне они показались наиболее правдивыми, точными. И они соответствуют тому, что есть сама Ахматова. Внутренняя замкнутость, стойкость. «Не сдаваться!» — хрипловатый, низкий голос, которым она повторяла себе этот приказ

ежедневно, ложась и вставая. Проходя сквозь «плотные слои» страшного времени, когда страна корчилась «под шинами черных марушь», она буквально обуглилась, но ни в чем себе не изменила. И не сгорела.

На Западе многие оценивают наших поэтов, писателей по трагическим концам: Пастернак был ошельмован, Мандельштам уничтожен, Цветаева покончила с собой...



Кадр из фильма «Я служил в охране Сталина»

Немало у нас страшных судеб! У Ахматовой нет, на первый взгляд, кричащей трагедии. Сын сидел — а у кого не сидел? Но вся жизнь ее в период сталинщины была изнурительным и героическим противостоянием достоинства и силы личности — мракобесию власти ничтожных, по существу, людей. Хотелось отмерить то страшное время масштабом такой личности, как Ахматова. Она просто органически не могла стать «продуктом своего времени». Потому что была Ахматовой. И сумела ею остаться вопреки всему.

В этом смысле, если хотите, — дилогия. 5

— «Опыт документальной мифологии» — стоит у вас в титрах к картине «Я служил в охране Сталина». Не могли бы вы несколько слов сказать об этом!

— Это определение Клепикова, мне оно кажется очень удачным. Хотя, вроде бы, не сочетается: «документальная» и «мифология». Но по существу то, что делает Рыбин, и есть мифотворчество, хотя он обращается к самым подлинным фактам.

— Только ли Рыбин и впервые ли использует этот принцип!

— Если взглянуть на проблему шире, то вся наша история документального кино — мифотворчество. Документальный фильм занимается утверждением всего хорошего и, естественно, отрицанием всего плохого. Вот мы все выше, выше и выше... Вот мы все дальше, дальше и дальше... Вот нам все светлее, светлее и светлее...

Сегодня это преодолевается. Поэтому нашему кинематографу особенно трудно. И сам он труден. Можно до бесконечности спорить, что такое кино — художественность прежде всего? форма? «как»? Правда — это прежде всего.

— Получают ли люди эту правду и в сегодняшних документальных лентах! Взять хотя бы войну в Афганистане...

— Я не уверен, что эта война была снята так, как «это было». Я, по крайней мере, таких кадров не видел. Где кадры входа наших войск в Афганистан? Когда вот граница — а вот наши танки, которые ее пересекают. С какими лицами вторгались в чужую страну наши воины? Мы снимали выход наших войск из Афганистана... Все это в духе мифов нашей хроники.

— Вы хотите сказать, что мифотворчеству подвержена и военная хроника! А ведь еще совсем недавно мы с трепетом и благодарностью смотрели каждый военный кадр — за них порой платили жизнью.

— Вы обращали когда-нибудь внимание, что в разных фильмах используются одни и те же кадры военной хроники? Почему это? Потому что в них есть то, что было правдой. И таких кадров немного.

В Красногорске есть хранилище документальных архивных лент. Многие я там видел. Уже взят Берлин. Уже победа. Уже водрузили знамя над рейхстагом. Но теперь каждый батальон считает долгом водрузить обязательно свое знамя. На высотке ли, которую взял, на доме ли, на углу улиц... Снятые разными операторами похожие кадры. Как это происходило? «Сидоров остался жив?» — «Остался!» — «Он

врывался первым в дом?» — «Он!» — «Давайте сюда Сидорова, приехала киногруппа.» — «Ты врывался первый?» — «Я!» — «Значит так: Сидорову придать взвод солдат. Как бежали, так и побежим». Пушки начинают постреливать. «Стоп!» Ей-богу, видел. Имитировались и взятия городов. Становится оператор, начинают палить гаубицы, рушится дом, потом второй. Он снимает. Правда это? Да, так рушились дома, так бежали, так кричали: «За Сталина!» И все-таки — правда ли это?

Но снимите реального солдата в гимнастерке, где одна пуговица со звездочкой, а другая трофейная; где брюки на проволоке держатся; где дырявые сапоги не потому, что в армии целых нет, но потому, что наступаая, солдат шел, шел и шел... Вот такие кадры считанные и кочуют из картины в картину.

Я помню, мелькнул в хронике кадр, который меня потряс: наши солдаты на улице Берлина долбили асфальт, чтобы захоронить убитого товарища. Дело было уже после победы. Снайпер, видимо, убил солдата. Сегодня, может быть, берлинцы ходят по нему... Я подумал — где эта улица? Восточный Берлин? Западный? Это тот случай, когда сорок лет еще добавляют кадру эмоциональной правды. Потому что была в нем безыскусственная, честная и простая правда своего времени.

Конечно, мы не вправе предъявлять военным операторам счет с требованием высшего исторического смысла в каждом кадре. Но мы вправе требовать правды жизни.

Ленинградские военные операторы знают и такую историю. Один из наших известных операторов возил в кузове машины замерзший труп немецкого солдата. Идут, например, наши солдаты или ополченцы на фронт. Оператор устраивает немецкого солдата в канаве у дороги, снимает проходящие войска и панорамирует на труп немца, что как бы подтверждает, что идут по военной дороге, и идут побеждать. С одной стороны — правда, но к ней добавляется та неправда, которая дискредитирует и правду. Строится миф. Этот пример, на мой взгляд, разъясняет, что я имею в виду под мифотворчеством в документалистике.

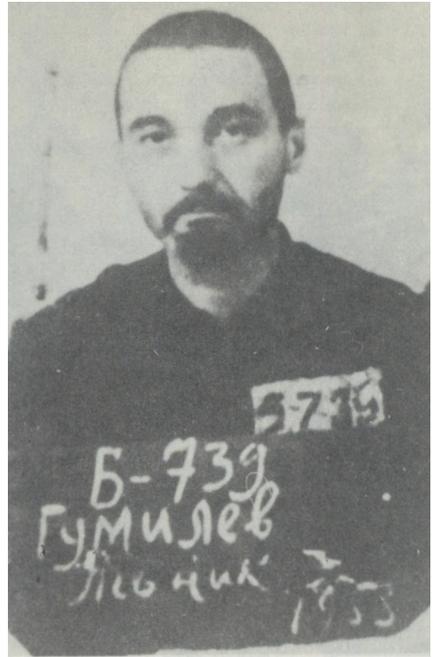
— Если вернуться к Рыбину...

— То мы столкнемся с этим же механизмом. Сталин действительно любил гречневую кашу. Это правда. Дальше Рыбин рассказывает, что у Сталина на сберкнижке осталось после смерти 4 рубля 40 копеек.

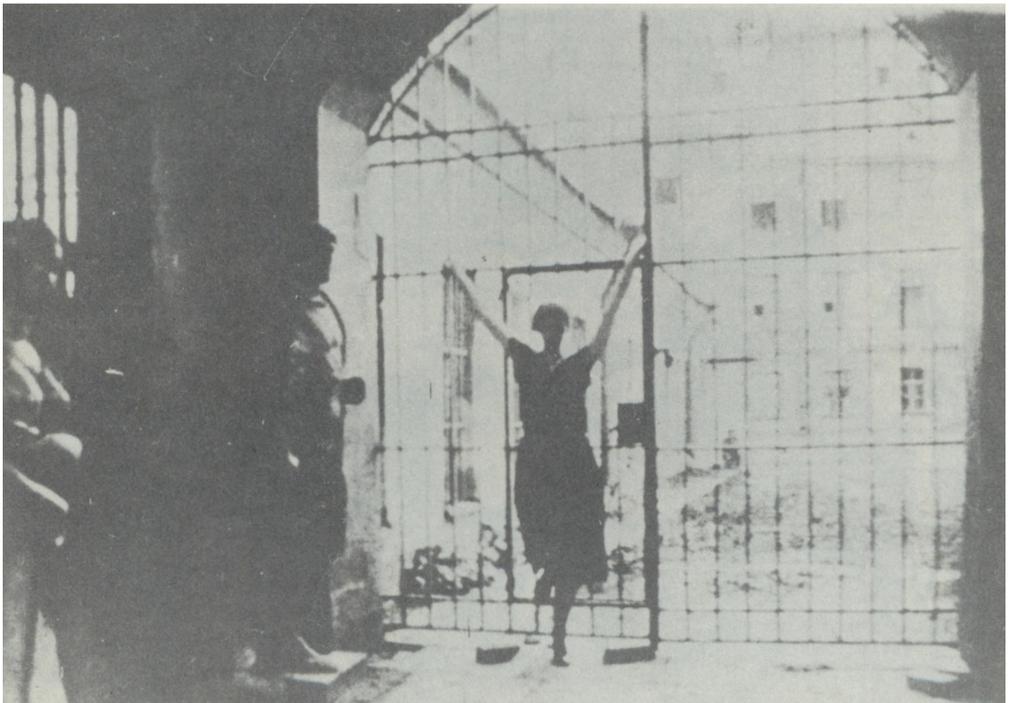


Кадры из фильма «Я служил в охране Сталина»





Кадры из фильма  
«Личное дело Анны Ахматовой»



Наш доверчивый зритель, значит, должен грустно повести головой: «Какой великий и какой скромный!» Но представьте себе такую картину. Приходит Василий Сталин и говорит: «Папа, дай сто рублей». Иосиф Виссарионович смотрит на часы и говорит: «Подожди, сынок, сейчас после обеда откроют сберкассу, мы и сходим». На что рассчитывает Алексей Трофимович, подавая нам вместе с гречневой кашей мифологическую деталь? Что с этой гречневой кашей мы проглотим все.

Рыбин идеально усвоил само отношение к факту, которое формировалось у нас на протяжении многих лет. Дело не в дозировке — сколько правды, сколько вымысла. Речь идет о стиле отношения к правде, который распространялся на все. И, естественно, самым губительным образом на документалистику. Это стиль наших первых пятилеток и побед. Знаем же мы кадры с радостными лицами раскулаченных. А победные кадры восстановления страны? Наши великие стройки, которые возводились руками заключенных? Где эти руки, лица? Заключенных вообще не снимали. А если снимали, то выдавали за передовиков. Где кадры с собаками, с проволокой? Что — этого не было в нашей истории, в жизни?

Конечно, хроника не всегда бывает приятной. Но десятилетиями документалисты зависели от разумения какого-то начальника, что можно снимать, а что нельзя. Таким образом, чиновники распоряжались, в сущности, и нашей историей. Факт выноса тела Сталина из Мавзолея — он был или его не было? Все было огорожено забором, вынос состоялся ночью, никому не было разрешено сделать ни одного кадра. Сам факт считался негативным, а негативное мы не снимали. Зато не скупились делать дубли с положительного, победного...

— То есть, в буквальном смысле слова, с повторением действий? «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

— Я уже приводил пример. Возьмем крупнее. Такое значительное историческое событие, как встреча на Эльбе. На каждом участке фронта хотели, чтобы был «дубль» такой встречи. И есть документальные кадры с повторами — я их видел, — когда по понтонам, досочкам бегут навстречу друг другу, снимая каски на ходу и улыбаясь, американские и советские солдаты. Оператора что-то не устраивает. И прямо в кадре мы видим, как, не добежав до точки встречи, они останавливаются, снимают

улыбки и разбегаются каждый в свою сторону для «встречи». Можно, конечно, понять чувства этих солдат. Радость настолько велика, событие так значительно, им уже почти ничего не угрожает — почему не «посниматься в кино»?

— Но к документальному кино относятся как к святой правде. Как бы невинен ни был обман, но по существу зритель обманут.

— И преступно даже, может быть. В финале художественного фильма «Противостояние» есть кадры, снятые на советском кладбище в Восточном Берлине. Плиты с фамилиями и именами погибших советских воинов, выбитыми в камне. Несколько минут на экране идут фамилия за фамилией. Длина этого кадра, количество сменяющихся имен создают грандиозную картину большой трагедии. Финал фильма «Противостояние», показанного по телевидению, оказался началом драматической истории. В течение года со всех концов страны на съемочную группу, студию, Центральное телевидение шли письма, в которых родственники погибших просили, молили указать, где именно сняты эти кадры. Но это были не просто поиски места захоронения. Оказалось, что все — все! — перечисленные в списке числились не погибшими, а без вести пропавшими. Что большая разница.

Мы отвечали на каждое письмо в отдельности. Писали, куда обратиться. Но хочется спросить — что это? Сотворение нового мифа? Верю, что это не злой умысел. Но мы так адаптировались, так не видим, разучились видеть разницу между правдой и неправдой, что это становится уже вопиюще преступным.

— Здесь еще одна проблема, если говорить о документалистах. Что же определяет их профессиональную состоятельность?

— В том-то все и дело. Вот вам еще факт. Однажды случилась авария и пассажирский самолет сел между мостами прямо на Неву. Оказавшийся рядом оператор нашей студии документальных фильмов Виноградский сумел снять этот потрясающий эпизод. И что же? Кадры были изъяты и уничтожены. Слава богу, через месяц уже показывали по телевидению этот героический экипаж. Но факта события нет. Даже если бы из него хотели сделать миф.

Народ должен видеть действительность такой, какова она есть, а не «разумеется». Страшно ли то, что произошло, скажем, в Армении? Да, и кадры заставляют сжимать сердце. Но страна так откликну-

лась на беду еще и потому, что эти кадры были, что они облетели все уголки.

Я с большой надеждой слежу за тем, что происходит сегодня в нашей документалистике. И хочу сказать, что как только наше телевидение, хроника дадут «сбой» в правде, это будет первым симптомом того, что перестройка наша вступает в губительный период мифотворчества.

— Остается надеяться, что наше сегодняшнее время оставит подлинные документы. В архивах будут лежать пленки и сегодняшних митингов, и сегодняшних съездов...

— Это радует. Я считаю крупным достижением, что наше телевидение наконец пришло к мысли, что пресловутый темп, ритм — не самое главное. Что сегодня может час с экрана говорить человек, и зрителю он интересен. Не только по содержанию текста, но по оговоркам, мимике, жестам, интонациям и паузам, которые порой дают большее представление, насколько человек правдив, чем его слова.

Если же говорить о коллизиях, которые разыгрались на Съезде народных депутатов, то я как режиссер могу сказать, что там развивалось самое драматическое действие — минута за минутой, секунда за секундой... Выявлялось все. Не только в том, что люди говорили, — как они смотрели, подходили к микрофону, общались друг с другом, как поднимали мандат, как провожали взглядом поднимающуюся к трибуне сутулую спину Сахарова... Вот это и есть документ нашего времени.

— Это телевидение. А какое все-таки, на ваш взгляд, кино нужно сегодня!

— Такое же сложное, как наша жизнь. Не перечисляющее, не утверждающее, не отрицающее. Размышляющее. Это и сегодня трудно. Не просто размышлять. Препарировать явление. Участвовать в нем. Складывать, вычитать... Сегодняшнее докумен-

тальное кино имеет уже не зрителя, а участника.

— Надо ли так понимать, что режиссер Семен Аранович сегодня окончательно присягнул на верность документальному кино!

— Я присягнул ему на верность более двадцати лет назад. И не могу сегодня не отдавать ему предпочтения. Надо всмотреться, вдуматься в то, что вокруг нас, с нами, в нас. И выдержать все это надо. Не скажешь же: «Стоп. Жизнь плохая, дальше мы не идем». Идем дальше. Из вчерашнего дня. Из сегодняшнего. Из завтрашнего пойдём.

— Вы оптимист!

— Оптимизма немного. Очень много грустного.

— С каким чувством вы приступаете к работе после успеха двух последних лент!

— Всегда после окончания работы наступают пустота.

— И все-таки, у вас есть какие-то планы на будущее в художественном кинематографе!

— Фильм о Зорге. Много интересного открылось. Сталин поверил Зорге. Не перед началом войны, а позже, когда немцы были уже под Москвой и тот сообщил, что Япония не будет наступать. Это было важно, потому что дало возможность перебросить сибирские дивизии под Москву. Почему Сталин не поверил Зорге в его сообщении о начале войны и поверил второй информации? Видимо, Зорге подтвердил эту вторую информацию еще чем-то. Есть над чем подумать.

— И это все планы!

— Есть тема, которую мы будем делать с Юрием Николаевичем Клепиковым. Она самая для меня дорогая. И поэтому я ничего о ней не скажу.

Беседу вела Алена Кравцова

# КАРУСЕЛЬ

ПОВЕСТВОВАНИЕ В ДОКУМЕНТАХ

— 1 —

## В ВОЕННУЮ КОЛЛЕГИЮ ВЕРХОВНОГО СУДА СССР

Эйзенгардт Людмилы Павловны,  
Ленинград, Невский пр., д. 11, кв. 2.

### ЗАЯВЛЕНИЕ

В декабре 1938 г. я была осуждена к 10 годам ИТЛ Военным Трибуналом Архангельской области по ст. 58-10, 17-58-8.

В июле 1937 года я, как жена репрессированного, была вместе с 7-летним ребенком административно выслана из Ленинграда в село Семеновское Березниковского района Архангельской области.

В ночь на 1-ое мая 1938 г. я была арестована РО НКВД, и спустя 10 дней мне было предъявлено обвинение по ст. 58-12 — недонос на мужа, в чем я, разумеется, виновной признать себя не могла, так как до сих пор не знаю, в чем заключается преступление моего мужа.

В середине мая 1938 г. я была отправлена в Архангельскую тюрьму, где спустя месяц была вызвана следователем Калининским на очную ставку с гр-кой Посылкиной, также административно ссыльной, проживавшей в том же селе Семеновском. Необходимо оговорить, что гр-ка Посылкина с первых же дней своего приезда в село Семеновское сообщила нескольким женщинам, что она вступила в связь с нач. РО НКВД, и вообще вела себя настолько вызывающе, что ее просто боялись. Я же лично никаких отношений с ней не имела и всячески ее избегала. И вот на очной ставке Посылкина заявляет, что 28 апреля 1938 г. я в ее присутствии получила на почте до востребования письмо от писателя М. М. Зощенко, вслух ей прочла его, причем письмо это было полно якобы жалоб на аресты писателей и т. п., и, прочтя это письмо, я громко на почте сказала: «У меня не дрогнет рука убить Ежова»<sup>1</sup>.

Надо отметить, что Посылкина не могла знать, что я вообще могу получать письма от Зощенко, так как, повторяю, я с ней никогда о своих личных делах не говорила, но при обыске у меня было взято среди других писем одно письмо Зощенко совершенно невинного содержания, никаких других писем от Зощенко

<sup>1</sup> Как следует из дальнейшего, Л. П. Эйзенгардт была осуждена 21—22 декабря 1938 г., а 8 декабря 1938 г. Н. И. Ежов был освобожден от обязанностей наркома внутренних дел. Трагический парадокс: когда в 1940 г. родственники предпринимали усилия для пересмотра дела Л. П. Эйзенгардт, Ежов (в намерении убить которого, в частности, обвинялась Людмила Павловна) был уже расстрелян.



**Л. П. Эйзенгардт с дочерью (перед ссылкой)**

я не получала, и никто мне в 1938 г. в ссылку, разумеется, подобных писем не писал. Я требовала у следствия и Суда допросить Зоценко о том, что им такого письма не было никогда писано, — мне отказали, Зоценко в качестве свидетеля опрошен не был. Я требовала допросить работников сельской почты, которые могли подтвердить, что я никогда не получала писем до востребования, так как мои письма мне вручались по месту работы в контору Раймаслопрома, — мне и в этом отказали, и, наконец, я требовала вызвать в качестве свидетеля любого сотрудника Раймаслопрома для подтверждения того, что 28 апреля 38 г. я безвыходно находилась до 6 час. вечера на работе, в то время как почта, отстоящая довольно далеко, работала только до 3-х часов дня. Никто из указанных мною свидетелей вызван и опрошен не был, и таким образом осталось в силе вымышленное показание Посылкиной.

Эта же Посылкина утверждала, что она неоднократно бывала у меня на каких-то террористических собраниях, где присутствовали остальные три женщины, привлеченные вместе со мною по этому делу, и что наиболее ожесточенные террористические разговоры я вела с гр-кой Радченко. Показания этих обвиняемых убедили Суд в том, что никто из этих женщин ни Посылкину, ни друг друга у меня не встречал, и все четверо по ст. 58-11 были по суду оправданы, а гр-ка Радченко была освобождена из зала суда, несмотря на то, что показания Посылкиной очень тесно связывали меня именно с ней.

Затем были еще показания гр-ки Назаровой Веры, о которой прежде всего надо сказать, что она глуха, физически недоразвита, инфантильна и по определению экспертной комиссии Нейрохирург. института в Ленинграде под председательством проф. Молоткова являлась непригодной в качестве свидетельницы. Ее показания касались:

1) каких-то моих высказываний по поводу жизни рабочих во Франции во время показа картины «Под крышами Парижа» в сельском клубе — но поскольку Назарова была глуха, то любые мои высказывания надо было бы произносить весьма громко, и я требовала вызова свидетелей из числа присутствовавших в тот день в кино, чтобы выяснить, слышал ли кто-нибудь такие мои высказывания, но никто вызван не был, впрочем, сама Назарова, когда я ей это напомнила, согласилась на суде, что на этой картине мы с ней вместе не сидели, а случайно оказалась рядом на картине «Петр I», что касается фильма «Под крышами Парижа», то на нем я была с гр-кой Радченко, которая показала Суду, что никаких разговоров о рабочих и вообще о чем бы то ни было я во время сеанса не вела и вообще никогда она от меня никаких антисоветских разговоров не слышала. Гр-ка Радченко была по суду полностью оправдана, но ее показания в мою пользу и к тому же разоблачающие лживость показаний Назаровой во внимание Судом взяты не были;

2) Последнее показание Назаровой заключалось в том, что я, слушая по радио процесс троцкистов-террористов, высказала сожаление, что они, троцкисты, «церемонились» с членами правительства. Никогда я у Назаровых радио не слушала и, само собой понятно, таких слов не способна была произнести в чужом доме среди почти незнакомых людей хотя бы из чувства самосохранения. Муж мой был осужден, я была единственной опорой своего семилетнего ребенка среди совсем чужих людей.

Вот все, что сохранилось у меня в памяти по моему делу. С тех пор прошло 17 лет, и я не знаю, возможно ли сейчас найти тех людей, на опросе которых я в то время настаивала, и смогут ли они восстановить в своей памяти такие детали, как часы моей работы, получение писем и т. д. Но если даже предположить, что эти фразы, явны навязанные полунормальной свидетельнице Назаровой, были мной сказаны, то в этих фразах никакого состава преступления нет — они никому не могли причинить вреда и не причинили. Но ужаснее всего для меня то, что эти никогда не произнесенные мною фразы явились осно-

ванием для моего осуждения, тяжкого наказания, в результате чего на мне по сей день лежит позорное пятно.

В 1940 г. мои родственники поручили квалифицированному московскому юристу ходатайство о пересмотре дела. Этот адвокат провел несколько дней в Архангельске, изучил мое дело, нашел в нем много оснований для протеста и подал жалобу в Военную коллегия Верховного Суда. Пересмотр дела не состоялся, но возможно, что жалоба эта до сих пор хранится в Военной коллегии, и она может лучше свидетельствовать о всех неправильностях против советской законности, чем моя ослабевшая память.

В 1954 г., находясь в ссылке в Красноярском крае, я обратилась в Военную Прокуратуру с заявлением о пересмотре моего дела. В сентябре того же года, вернувшись из ссылки, я вручила майору юстиции т. Рудько копию медицинского заключения о непригодности Назаровой в качестве свидетельницы (кстати, я требовала у суда производства медиц. экспертизы, но и в этом мне было отказано), оригинал должен быть при жалобе, поданной в Военную коллегия в 1940 г., прождав более года, я получила из Военной прокуратуры ответ, гласящий, что оснований для протеста нет и приговор 1938 г. остается в силе. Причем в течение проверки я ни разу не была вызвана, не опрошена и была лишена возможности противопоставить мои показания всем этим клеветническим и неубедительным обвинениям.

Я обращаюсь к Вам с глубочайшей просьбой затребовать мое дело из Военной Прокуратуры — № 10-46-25-46, проверить его, вызвать меня, если встретится надобность, для дачи любых показаний и объяснений. Я твердо знаю, что не совершала никаких преступлений, и хочу после всех тяжелых и незаслуженных испытаний хотя бы остаток жизни прожить с восстановленным честным именем.

(1955)

— 2 —

**ПРОКУРАТУРА**  
**Союза Советских Социалистических Республик**  
**ГЛАВНАЯ ВОЕННАЯ ПРОКУРАТУРА**

6 июня 1955 г.

№ 4625-46

Москва, центр, ул. Кирова, 41.

Гр-ке Эйзенгардт Людмиле Павловне

г. Ленинград, Невский проспект, № 11, кв. 2.  
Элиашберг Елене Исааковне для Эйзенгардт Л. П.

Сообщаю, что в связи с Вашей жалобой Главной Военной Прокуратурой произведена проверка по делу, по которому Вы были осуждены 21—22 декабря 1938 года военным трибуналом пограничных и внутренних войск Ленинградского округа по Архангельской области на основании ст. 17-58-8 и 58-10 ч. I УК РСФСР к 10 годам лишения свободы с поражением в правах на 5 лет.

Оснований для опротестования приговора по Вашему делу не найдено, в связи с чем Ваша жалоба оставлена без удовлетворения.

Военный прокурор отдела ГВП  
майор юстиции

(Рудько)

**ДЕПУТАТУ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР  
Константину Александровичу Федину**

Москва

**ЗАЯВЛЕНИЕ**

С 1920 года я проживала в г. Ленинграде. В 1937 году как жена репрессированного я была выслана из Ленинграда в Архангельскую область, где в 1938 г. была арестована и осуждена на 10 лет. По отбытии срока наказания я была повторно, по решению Особого Совещания, выслана в Красноярский край, и в конце августа м-ца текущего года я получила паспорт на основании «положения о паспортах».

У меня нет никого близких, кроме дочери, проживающей в Ленинграде, но в Ленинграде по моему паспорту не прописывают.

Дело мое пересматривается и, как мне сказали в Военной Прокуратуре СССР, в скором времени должно быть вынесено решение. Я твердо верю, что моя невиновность будет установлена и судимость с меня будет снята.

Обращаюсь к Вам с убедительной просьбой оказать содействие в отношении прописки меня во Всеволожском районе Ленинградской обл., ст. Мельничьи Ручьи. Там мои дальние родственники имеют свой дом, и я могу у них поселиться в ожидании решения по моему делу.

Во всех других районах Ленинградской области, как и вообще нигде, у меня больше никого нет, и я не имею материальной возможности поселиться у посторонних людей.

Мне 55 лет, по состоянию здоровья работать я в настоящее время не могу, и положение мое сейчас крайне тяжелое.

Очень прошу Вас о содействии.

Глубоко уважающая Вас Л. Эйзенгардт

15.10.54.

**ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР**

от Щербаковского избирательного округа г. Москвы

Константин Александрович Федин

П-336

30.10.54

**НАЧАЛЬНИКУ МИЛИЦИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ  
КОМИССАРУ МИЛИЦИИ 3 РАНГА  
С. Г. СОКОЛОВУ**

Уважаемый товарищ Соколов, направляю Вам заявление гр. Л. Эйзенгардт и прошу Вас не отказать ей в прописке на ст. Мельничьи Ручьи Ленинградской области Всеволожского района, где проживают ее дальние родственники.

Согласно заявлению гр. Эйзенгардт, дело ее пересматривается в Военной Прокуратуре СССР, и в скором времени будет вынесено решение.

Уважающий Вас

(К. Федин)

ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

от Щербаковского избирательного округа г. Москвы  
Константин Александрович Федин  
П-382 19 апреля 1955 г.

НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ МИЛИЦИИ г. ЛЕНИНГРАДА

Ко мне обратилась гр-ка Эйзенгардт Людмила Павловна, которую я знаю с 1922 года, с просьбой оказать ей содействие.

Л. П. Эйзенгардт была освобождена от поселения в Красноярском крае в 1954 году и получила паспорт на основании «положения о паспортах», в силу чего прописка ей была разрешена вне Ленинграда, в селе Волосово, Волосовского района.

Л. П. Эйзенгардт тяжелобольной человек, работать не может, и единственным средством к существованию является для нее материальная поддержка ее дочери Е. И. Элианберг, проживающей в Ленинграде и работающей педагогом в школе. Жить в разных местах матери и дочери невозможно, т. к. материальной поддержки не хватает, и оказать какую-нибудь иную помощь дочь не в силах.

Убедительно прошу Вас дать разрешение Людмиле Павловне Эйзенгардт на прописку в г. Ленинграде по Невскому пр., д. 11, кв. 2, где проживает ее дочь.

(К. А. Федин)

Глубокоуважаемый Константин Александрович!

Вынуждена еще один раз побеспокоить Вас и обратиться к Вам с очень большой просьбой. Поскольку Вам в общих чертах известно, что пришлось мне пережить в последние два десятилетия моей жизни, я не буду занимать Ваше время подробным описанием.

С мая этого года я прописана в Ленинграде на постоянное жительство. В высших инстанциях разбирается вопрос о моей полной реабилитации. Это является крайне важным как для меня, так и для моей дочери.

В июле я приехала в Москву, чтобы ускорить разрешение вопроса. Была в Военной Коллегии Верховного Суда, изложила подробно все, что связано с предъявленными мне в 1938 г. обвинениями (террористические высказывания — намерение убить Ежова), и Военная Коллегия затребовала для проверки мое дело (№ 0015/39). Там же мне сказали, что краткие положительные характеристики лиц, пользующихся авторитетом, могли бы ускорить и облегчить разрешение моего дела.

Вы знали меня на протяжении многих лет, предшествовавших моему аресту, и если Вы найдете возможным направить в Военную Коллегию Ваш отзыв обо мне, то окажете мне этим неоценимую услугу.

Поверьте, что только предельная крайность заставила меня обратиться к Вам с этой просьбой.

На тот случай, если Вы сочтете возможным исполнить мою просьбу, сообщаю адрес: Москва, ул. Воровского, 13. Военная Коллегия Верховного Суда СССР, к делу № 0015/39.

С глубоким уважением

Ленинград, Невский пр. 11, кв. 2  
Эйзенгардт Людмила Павловна.

## В ГЛАВНУЮ ВОЕННУЮ ПРОКУРАТУРУ

Гр-ки Эйзенгардт Людмилы Павловны

### ЗАЯВЛЕНИЕ

Прошу о пересмотре дела моего мужа Троцкого Исаака Моисеевича, год рожд. 1903, специальность — историк; беспартийный. Окончил Ленинградский университет. Последние перед арестом годы работал ученым секретарем Историко-Археографического Института Академии наук СССР, был преподавателем на историческом факультете Ленинградского университета, автор книг: «Шервуд Верный», «III отделение» и многих статей по истории декабристов и древнему периоду русской истории (Новгородская республика) <sup>2</sup>.

Арестован в начале июня 1936 года <sup>3</sup>. Осужден был в декабре 1936 г. выездной сессией Военной Коллегии Верховного Суда по ст. 58 пп. 10-11 и 8 к 10 годам и отправлен в последних числах декабря 1936 г. в Соловецкие лагеря. В феврале 1937 г. я получила от него письмо, в котором он сообщил, что его оклеветали ложными показаниями о причастности к заговору в связи с убийством С. М. Кирова и что он будет добиваться реабилитации. Но это единственное письмо оказалось последним, и с тех пор я ничего о нем не знаю. Предполагаю, что его уже нет в живых. Тем не менее считаю своим долгом просить о пересмотре дела для выяснения степени его виновности и вообще причастности к такого рода преступлениям.

Знаю своего мужа с детских лет. Мы росли в одном городе — Одессе.

В течение 8 лет совместной жизни я ни разу не слыхала от своего мужа ни одного слова, которое могло бы свидетельствовать о его антисоветском настроении. Отдавая почти все время научной и педагогической работе, свободные часы он проводил с семьей и считал себя вполне удовлетворенным. Никаких поводов к недовольству или к враждебным настроениям по отношению к Советской власти у него не было и быть не могло. Вот все, что я знаю и могу сказать о нем. Что же касается его дела, то кроме упомянутого выше письма я ничего больше не знаю.

Ответ прошу сообщить по адресу моей родственницы: Москва, К-9, ул. Огарева, д. 3, кв. 60. М. Л. Маркман.

03.08.55

17 августа 1955 г.  
Ленинград.

Глубокоуважаемый Константин Александрович!

В хлопотах по своему делу я провела недавно в Москве полтора месяца. Когда мне стало ясно, как круто оборачивается мое дело, и когда мне сказали,

<sup>2</sup> Имеются в виду книги И. М. Троцкого «Жизнь Шервуда-Верного: Очерки и материалы» (М., 1931); «Третье отделение при Николае I» (М., 1930); статьи: «Семья Бестужевых: Опыт идеологической характеристики» (Воспоминания Бестужевых. М., 1931); «Декабрист Н. А. Бестужев и Северное общество» (Н. А. Бестужев. Статьи и письма. М.; Л., 1933); «Некоторые проблемы истории Якутии XVII века» (Колониальная политика Московского государства в Якутии XVII в.: Сб. документов. Л., 1936) и многие другие.

<sup>3</sup> Абсурдно говорить о причинах ареста в государстве, которое не знает Закона. И все же причиной могла быть фамилия: многие Троцкие сменили ее. В эпилоге «Мастера и Маргариты» М. А. Булгаков описал, как отлавливали людей, фамилии которых напоминали «Воланд» (Вольман, Вольпер, Володин, Волох...). За гротеском стояла реальность конца тридцатых годов.

что помочь могут отзывы авторитетных людей, знавших меня до 1937 года, я решила обратиться к Вам, так как не сомневаюсь в том, что Вы считали меня человеком порядочным, вполне советским — в противном случае Вы не стали бы поддерживать со мной дружеские отношения на протяжении ряда лет. В сущности, ничего больше и не требуется. Но, получив от Вашего имени запрос о моей работе до 1938 года, я считаю себя обязанной перечислить основные моменты моей жизни до ареста.

Детство и юность — в Одессе, незаконченное историч. образование. В 1920 г. поселилась в Петрограде с мужем, режиссером К. М. Миклашевским<sup>4</sup>. До 1924 года ничем не занималась, ходила в концерты и в Эрмитаж — муж требовал «перевоспитания вкуса». В 1924 г. уехала во Францию с мужем, у которого была командировка от Инст. Иск-ва. Вскоре по приезде в Париж с мужем разошлась; по рекомендации И. Г. Эренбурга была принята на работу в качестве машинистки в Торговое представительство СССР во Франции, где проработала около 2-х лет, по сокращению штатов была уволена и при содействии советского консульства вернулась в 1927 году в СССР. Поселилась в Москве. Еще из Парижа послала несколько статей в ленинг. альманах «Ковш» (посылала на имя М. Л. Слонимского) — переводы и компиляции из научно-популярных франц. журналов<sup>5</sup>. Приехав в Москву, написала несколько очерков о Париже (на первых порах под руководством В. Б. Шкловского), затем стала корреспондентом ташкентской газеты, куда посылала обозрения московских зрелищ, диспутов и т. п. В 1928 году переехала в Ленинград и под руководством С. Я. Маршака работала над детской книжкой о Н. Г. Чернышевском<sup>6</sup>, которая вышла в 1929 г. В 1930 г. у меня родилась дочь, и я почти отошла от литературной работы. В 1932—33 гг. занималась в архивах и библиотеках по заданию Изд-ва Истории фабрик и заводов, мне был поручен период 1890—1905 гг. по «Скороходу». В следующие годы брала на дом корректуру, литературн. правку и т. п.

В 1936 г. был арестован мой муж — ученый секретарь Исторического института АН СССР. В 1937 г. как жена репрессированного я вместе с семилетней дочерью была административно выслана из Ленинграда в Архангельскую область, где и была в 1938 г. арестована.

Я знаю, что особенно мне хвалиться нечем: я очень мало сделала полезного. Но я никогда не шла на сделки с совестью. После того, как я была уволена из Торгпредства и мой первый муж, занявший к тому времени довольно заметное место в кинематографическом мире Парижа, предложил мне снова жить на его средства и оставаться с ним в Париже, я предпочла полную независимость и, не имея ни гроша, за счет нашего консульства вернулась на родину, не желая терять гражданство. Выше я изложила, как при содействии старых

---

<sup>4</sup> Миклашевский Константин Михайлович (1886—1944) — актер, невропат, режиссер, драматург, сотрудник мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам», автор исследования «La commedia dell' arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» (Ч. 1. Спб., 1914).

<sup>5</sup> В альманахе «Ковш» (кн. 1—4, Л., 1925—1926) публикации Л. П. Эйзенгардт отсутствуют.

<sup>6</sup> См.: Эйзенгардт Л. П. Офицер из Петербурга. М.; Л., 1930. Книга была посвящена И. Н. Мышкину. В книге (вероятно, впервые) было опубликовано подлинное письмо Ипполита Мышкина, пытавшегося освободить Н. Г. Чернышевского и пойманного в Якутии: «(...) Вот уж ровно месяц, как очутился в месте, где люди, аки птицы небесные, не имеют надобности заботиться о завтрашнем дне, ибо казна питает их (...) Я арестован; с 22 июля содержуся в якутской тюрьме, в секретной одиночной камере (...) Я хладнокровно переношу свое тюремное заключение и, надеюсь, не менее хладнокровно отправлюсь в путь по той длинной, длинной, давно уж проторенной дорожке, по которой ежегодно шествуют тысячи бедного русского люда. (...) Стоит только сравнить мое настоящее не с моим же прошлым, а с судьбою большинства русских граждан, чтобы убедиться, что я не имею никакого особенного права слишком хныкать (...)» (Эйзенгардт Л. П. Указ. соч. С. 70—71). В разгар коллективизации с ее кровавым жертвоприношением в виде десяти миллионов крестьян эти слова звучали весьма актуально.

друзей я пыталась стать литератором. Силы мои в литературном смысле были более чем ограничены, но все же я жила своим трудом.

Я была очень счастливой матерью, но это длилось недолго. Дочери не было еще восьми лет, когда меня оторвали от нее.

С июля 1937 года по август 1954 г. я была вне жизни: ссылка, тюрьма (13 месяцев), 10 лет заключения в лагере, снова тюрьма и высылка в Красноярский край.

Но все это уже позади, и я рада забыть об этом. Я не теряю надежды на то, что буду реабилитирована. И я снова обращаюсь к Вам с просьбой написать Ваше мнение обо мне как о советском человеке, которого Вы знали с 1922 по 1937 год. Адресовать отзыв надо в Военную Коллегию Верховного Суда СССР, ул. Воровского, 13; дело № 0015/39.

С искренним уважением и признательностью

— 9 —

Москва, 19.09.55

Дорогая Людмила Павловна,

Я только что возвратился после пятинедельного отсутствия домой, поэтому отвечаю Вам с таким промедлением, — извините.

Из копии отзыва, направленного мною в Воен. Колл. Верх. Суда СССР Вы поймете, почему я должен был затребовать у Вас подробности о Вашей работе в 20-х, 30-х годах: время-то ведь давнее, я обязан был освежить в памяти известные мне факты<sup>7</sup>.

А вы словно бы даже обиделись на меня за мою «формалистику». Дело требует ее, Вы согласитесь с этим.

Не думаю, чтобы отзыв запоздал: дела о реабилитации, к сожалению, рассматриваются не очень быстро.

Приветствую Вас и искренне желаю успеха в Ваших хлопотах. Будьте здоровы!

Конст. Федин

— 10 —

ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР  
от Щербаковского избирательного округа города Москвы  
Константин Александрович Федин  
№ П-446 « » сентября 1955 г.

В ВОЕННУЮ КОЛЛЕГИЮ ВЕРХОВНОГО СУДА СССР

ул. Воровского, 13.

Ко мне обратилась Людмила Павловна Эйзенгардт, как к хорошо и давно ее знающему человеку, с просьбой дать о ней отзыв в связи с ходатайством перед Военной Коллегией о своей реабилитации (дело 0015/39).

<sup>7</sup> Если у читателя возникнет ощущение, что К. А. Федин без особого энтузиазма, с изрядной дозой равнодушия, как-то вяло откликнулся на призывы о помощи, то читатель будет близок к истине. Во всяком случае, полезно помнить замечание А. И. Солженицына о Федине, который вел заседание секретариата СП СССР 22 сентября 1967 г., безоговорочно осудившее Солженицына: «На лице Федина его компромиссы, измены и низости многих лет впечатались одна на другую, одна на другую и без пропуска (и травлю Пастернака начал он, и суд над Синявским — его предложение). У Дориана Грея это все сгушалось на портрете, Федину досталось принять — своим лицом» (Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Paris, 1975. С. 204).

Я познакомился с Л. П. Эйзенгардт в 1922 году и на протяжении 15 лет, до 1937 года, в разное время общался с нею в литературных, издательских кругах Ленинграда и Москвы.

Л. П. Эйзенгардт в 20-х и частью в 30-х годах занималась литературной и журналистской работой, как самостоятельной, так и по заданиям редакций, издательств, выполняла переводы, компиляции, была московской корреспонденткой ташкентской газеты, писала очерки, обозрения.

В 1929 году она выпустила книжку для детей о Н. Г. Чернышевском, в 1932—33 годах работала в архивах и библиотеках для Из-ва истории фабрик и заводов, позже занималась литературной правкой и корректурой.

Я знал об этих работах Л. П. Эйзенгардт как от нее лично, так и со слов С. Я. Маршака (в Ленинграде), В. Б. Шкловского (в Москве) и от других литераторов, которые помогали и содействовали ее трудовой профессионализации.

На протяжении всех этих лет знакомства с Л. П. Эйзенгардт я видел ее стремление к настоящей труженической жизни работника пера, в высокой степени честное отношение ко взятым на себя обязательствам, ответственность за них и добросовестность. При встречах я не раз наблюдал, как требовательно относится Эйзенгардт к качеству своих работ, как ее тяготит иногда случавшееся отсутствие серьезного литературного труда, который был бы ей под силу. Словом, я всегда считал ее очень хорошим работником.

По взглядам и настроениям Л. П. Эйзенгардт была искренне советским человеком. Таково мое убеждение. Это подтверждается и тем, конечно, что ее возвращению в СССР из Парижа, где она очутилась с первым своим мужем, пожелавшим остаться за границей, после развода с ним содействовало наше Торгпредство (в 1927 году).

Судьба Л. П. Эйзенгардт после ареста второго мужа в 1937 году сложилась действительно чересчур тягостно. Я видел ее после ее освобождения в 1954 году. Она не потеряла своего жизненного оптимизма, своей веры в советских людей и в родину, то есть сохранила все лучшее и достойное в себе, чем располагала до 1937 года.

(К. А. Ф е д и н)

— 11 —

**ЧЛЕНУ ВОЕННОЙ КОЛЛЕГИИ ВЕРХОВНОГО СУДА СССР  
полковнику ЛЕБЕДКОВУ**

от Эйзенгардт Людмилы Павловны  
Ленинград, Невский пр., д. 11, кв. 2  
Дело № 0015/39 г.

**З А Я В Л Е Н И Е**

В начале июля месяца с. г. я была принята Вами и подала Вам жалобу по поводу того, что Военной Прокуратурой не было найдено оснований для опротестования приговора по моему делу, вынесенного в декабре 1938 г. Военным Трибуналом Архангельской области. Я была осуждена по ст. 58 п. 8 на основании вымышленных и абсолютно клеветнических показаний, и мне было в то время отказано в вызове хотя бы одного из многих свидетелей, которых я требовала вызвать для опровержения всей возводимой на меня клеветы.

Вы нашли возможным затребовать мое дело из Военной Прокуратуры и, по наведенным мною справкам, дело мое поступило в Военную Коллегию 30 июля с. г. — № 0015/39.

Проживая в Ленинграде, я лишена возможности обращаться часто за справками. Прождав четыре с половиной месяца, я беру на себя смелость снова обратиться к Вам с просьбой выяснить, закончена ли проверка моего дела Военной Коллегией, имеется ли необходимость в моем присутствии для дачи каких-либо показаний, в случае, если таковая имеется,— я по первому же вызову немедленно приеду.

Убедительно прошу Вас простить мне непосредственность моего обращения к Вам, меня толкнули на это моя беспомощность и тревога за дальнейшее. Зная, что я никогда не совершала никаких преступлений, я до сих пор не могу оправиться от тяжелого удара, который нанес мне ответ Военной Прокуратуры. И невольно рождаются предположения, что либо в протоколе суда, либо в каких-нибудь других документах моего дела есть что-то такое, чего я не знаю и что мешает моей реабилитации, ибо все то, что мне известно по моему делу по предварительному следствию и судебному процессу, является настолько необоснованным и порою анекдотичным, что должно броситься в глаза работникам юстиции. Вот почему я снова обращаюсь с просьбой вызвать меня, если лица, занимающиеся проверкой моего дела, найдут нужным меня опросить.

В 1938 г. мне было отказано в вызове свидетелей, которые могли доказать просто физическую невозможность моего нахождения там, где якобы я произносила разные террористические фразы; основное обвинение базируется на письме писателя Зощенко, которого он мне не писал, которого я никогда не получала и которого, разумеется, в деле нет, но о котором дала показания свидетельница Посылкина, будто я читала ей его вслух на почте села Семеновского. Эта свидетельница была уличена во лжи на самом судебном процессе, в результате чего было снято обвинение по ст. 58 п. 11, хотя свид. Посылкина энергично показывала, что сама присутствовала на каких-то террористических собраниях на моей квартире. Подобных примеров я могу привести множество, но не знаю, зафиксированы ли все эти данные в протоколе суда.

Не лишайте же меня теперь возможности привести те данные, которые смогут пролить свет на всю эту нелепую клевету, которая привела к такому тяжкому обвинению, заставила меня вынести суровое наказание и вот уже восемнадцатый год лишает меня законного права носить имя честной советской гражданки. Если дело мое передано для рассмотрения по месту следствия — в Архангельскую область, то не откажите сообщить мне об этом, и тогда я готова поехать в Архангельск, если это сможет облегчить и ускорить проверку.

Еще раз прошу извинить мне мою настойчивость и не оставить мое обращение к Вам без ответа.

15 декабря 1955 г.

С глубоким уважением

— 12 —

## ПРОКУРАТУРА СОЮЗА ССР ГЛАВНАЯ ВОЕННАЯ ПРОКУРАТУРА

Москва, центр, ул. Кирова, 41  
29 мая 1956 г. № 9с-3732-36

Гр. Эйзенгардт Людмиле Павловне  
Адрес: г. Москва, К-9, Огарева, 3, кв. 60. Маркман М. Л. для Эйзенгардт.

Сообщаю, что поступившая от Вас жалоба Главной военной прокуратурой рассмотрена и дело Вашего мужа направлено для рассмотрения в Верховный Суд Союза ССР, откуда Вам и будет сообщено о результатах.

Военный Прокурор Отдела Главной Прокуратуры  
майор юстиции

## ВОЕННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА ССР

5 июня 1956 г.

№ 0015/39

Москва, ул. Воровского, д. 13

### СПРАВКА

Дело по обвинению ЭЙЗЕНГАРДТ Людмилы Павловны пересмотрено Пленумом Верховного Суда СССР 24 мая 1956 года.

Приговор военного трибунала пограничных и внутренних войск Ленинградского округа по Архангельской области от 22 декабря 1938 года и определение Военной Коллегии Верховного Суда СССР от 5 марта 1939 года в отношении Эйзенгардт Л. П. отменены, и дело за отсутствием состава преступления прекращено.

Председатель Военной Коллегии Верховного Суда Союза ССР  
генерал-лейтенант юстиции (А. Чепцов)

Дорогая Людмила Павловна,

Поздравляю Вас с добрым окончанием всех хлопот о «деле», а главное — радует, что Вы здоровы и живете с надеждой на лучшую жизнь.

Не теряйте этой надежды никогда. Будьте благополучны.

Очень, очень рад за Вас и прошу кланяться тем общим нашим друзьям и знакомым, которые сейчас счастливы Вашим счастьем.

Искренне уважающий Вас

Под Москвой, 08.06.56

Конст. Федин

## ПРОКУРАТУРА СОЮЗА ССР

Главная военная прокуратура

Москва, центр, ул. Кирова, 41.

19 июня 1956 г.

№ 9с-3732-36

Гр. Эйзенгардт Людмиле Павловне

Адрес: г. Ленинград, Невский пр., 11, кв. 2

Сообщаю, что поступившая от Вас жалоба Главной военной прокуратурой рассмотрена и Ваше дело 1949 года направлено для рассмотрения в Военный Трибунал Ленинградского Военного округа, откуда Вам и будет сообщено о результатах.

Военный Прокурор Отдела Главной Военной Прокуратуры  
майор юстиции

**ВОЕННЫЙ ТРИБУНАЛ**  
**Ленинградского военного округа**

6 июля 1956 г. № 4149  
Ленинград 55, Герцена, 1  
Исп. вх. № 679-Н-56

СПРАВКА

Дело по обвинению гражданки Эйзенгардт Л. П. пересмотрено Военным трибуналом Ленинградского военного округа 4 июля 1956 года.

Постановление Особого совещания при МГБ СССР от 10 сентября 1949 года в отношении Эйзенгардт Людмилы Павловны, 1899 года рождения, уроженки г. Николаева, УССР, ОТМЕНЕНО и дело производством прекращено.

Зам. председателя ВТ Лен. ВО  
полковник юстиции —

(Ананьев)

**ВОЕННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА ССР**

30 августа 1956 г.  
№ 4н-09919  
Москва, ул. Воровского, д. 13.

СПРАВКА

Дело по обвинению Троцкого Исаака Моисеевича пересмотрено Военной Коллегией Верховного Суда СССР 14 июля 1956 года.

Приговор Военной Коллегии от 23 декабря 1936 года и постановление Тройки УНКВД по Ленинградской области от 10 октября 1937 года в отношении Троцкого И. М. по вновь открывшимся обстоятельствам отменены, и дело за отсутствием состава преступления прекращено.

Троцкий И. М. реабилитирован посмертно.

Председательствующий судебного состава  
Военной Коллегии Верховного Суда СССР  
полковник юстиции

(П. Лихачев)

**ПРОКУРАТУРА**  
**Союза Советских Социалистических Республик**  
**ГЛАВНАЯ ВОЕННАЯ ПРОКУРАТУРА**

6 сентября 1956 г.  
№ 9а-3732-36  
Москва, центр, ул. Кирова, 41

**В ВОЕННУЮ КОЛЛЕГИЮ ВЕРХОВНОГО СУДА СССР**

К нашему № 054738 от 29 мая 1956 г.

К о п и я: гр-ке Эйзенгардт Л. П.  
гор. Ленинград, Невский проспект, дом 11, кв. 2

В дополнение к направленному Вам уголовному делу по обвинению Троцкого Исаака Моисеевича, реабилитированного Вами 14 июля 1956 г., при этом 23

направляется жалоба его жены с просьбой выслать ей справку о реабилитации по новому адресу для разрешения по существу и сообщения результатов жалобы.

Приложение: жалоба на 1 листах, н/вх.

№ —, только первому адресату.

Военный Прокурор Отдела Главной Военной Прокуратуры  
полковник юстиции

— 19 —

**РСФСР**

КОПИЯ

**СВИДЕТЕЛЬСТВО О СМЕРТИ**

Г-ЮБ

№ 022422

Гр. Троицкий

Исаак Моисеевич

умер(ла) 2/II-1942 г. второго февраля тысяча девятьсот сорок второго года.  
Возраст 39 лет.

Причина смерти: инфаркт миокарда

о чем в книге записей актов гражданского состояния о смерти 1956 года октября  
месяца 20 числа произведена соответствующая запись за № 90.

Место смерти: город, селение

район, область, край, республика

не установлено

Место регистрации г. Ленинград

Бюро ЗАГС Дзержинского р-на

Дата выдачи 23 октября 1956 г.

**ПЕЧАТЬ**

Управление милиции  
города Ленинграда.  
Бюро записей актов  
гражданского состояния  
Дзержинского р-на

Заведующий бюро записей  
актов гражданского состояния  
подпись

— 20 —

При ответах обязательно ссылаться на наш № и дату.

Исп. вх. № \_\_\_\_

КОПИЯ

**ПРОКУРАТУРА СССР**

**ВОЕННЫЙ ПРОКУРОР**

**ЛЕНИНГРАДСКОГО ВОЕННОГО ОКРУГА**

«3» октября 1956 г.

№ 2687с-56

г. Ленинград

**СПРАВКА**

Выдана Эйзенгардт Людмиле Павловне, 1899 года рождения, в том, что она в связи с осуждением ее мужа Троицкого Исаака Моисеевича постановлением УНКВД Ленинградской области от 25 июня 1937 г. была административно выслана из гор. Ленинграда.

Справка выдана для представления в Нарсуд по месту жительства для установления фактических брачных отношений.

ПЕЧАТЬ

Военной Прокуратуры  
Ленинградского военного  
округа СССР

Ст. пом. военного прокурора ЛенВО  
подполковник юстиции  
(Ф о к и н) подпись

— 21 —

КОПИЯ

18 октября 1956 г.  
Дело № 2535

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Народный Суд I участка Куйбышевского района гор. Ленинграда в составе председательствующего гр. Апанасевич и народных заседателей — Никифоровой и Макарьина при секретаре Яковлевой рассмотрел в открытом судебном заседании в городе Ленинграде 18 октября 1956 г. Дело по заявлению Эйзенгардт Людмила Павловны о признании фактических брачных отношений.

Суд установил: гр-ка Эйзенгардт Людмила Павловна просит признать ее фактический брак с гр-ном Троцким Исааком Моисеевичем; с 1929-го года по 1936 г. она состояла в браке с Троцким Исааком Моисеевичем, от этого брака родилась дочь — Елена. Муж в 1936 году был репрессирован, она в 1937 г. также. Как она, а также ее муж были реабилитированы. Реабилитация мужа имела место посмертно.

Документ ей необходим для установления в правах наследства.

Суд, учитывая, что, как явствует из показаний свидетелей: Рейсера и Слонимской — Эйзенгардт Людмила Павловна и Троцкий Исаак Моисеевич действительно находились в фактических брачных отношениях с 1929 г. Поэтому Суд, руководствуясь ст. ст. 5, 118 Г. П. К. и постановлением Пленума Верховного Суда СССР от 7/V 1956 года

определил

признать Эйзенгардт Людмилу Павловну женой умершего гр-на Троцкого Исаака Моисеевича, г. р. 1903.

Срок обжалования в Ленгорсуд — 5 дней.

Нар. Судья  
Нар. заседатели

Апанасевич  
1) Никифорова  
2) Макарьин

— 22 —

С С С Р

Министерство Высшего образования

Ленинградский ордена Ленина государственный университет имени А. А. Жданова

21 ноября 1956 г.  
№ 2030

Ленинград, В. О., Университетская наб., д. 7/9  
тел. коммут. А-000-43

### СПРАВКА

Личного дела на гр-на Троцкого Исаака Моисеевича, 1903 г. р., в архиве Ленгоруниверситета не обнаружено.

В единственно сохранившейся на него служебной карточке только значится, что он был профессором Университета и проживал по Кировной улице, д. 12, кв. 5.

Зав. Архивом  
Лен. Гос. Университета

(П. А. Никифоров)

— 23 —

КОПИЯ

**АКАДЕМИЯ НАУК  
СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК  
А Р Х И В**

Ленинград, Университетская наб., 1.  
Телефон А-2-61-84  
6 декабря 1956 г. № 783/465

**АРХИВНАЯ ВЫПИСЬ**

**из протокола № 19 заседания Президиума Академии  
наук СССР от 15 июня 1935 г.**

...  
12. Доложены протоколы Квалификационной Комиссии по общественным наукам о присуждении ученой степени.

**ПОСТАНОВЛЕНО: ...**

2) Утвердить в степени кандидата без защиты диссертации следующих лиц:

**И. М. Троцкого — истории**

П. п. Непременный Секретарь, академик В. П. Волгин  
Верно: подпись

Настоящая архивная выписка сделана по материалам, хранящимся в Архиве Академии Наук СССР — ф. 4, оп. 2 (1935), № 11, лл. 167, 169, 174.

ПЕЧАТЬ

Архив  
Академия наук  
СССР

Зам. директора Архива  
Академии Наук СССР подпись (П. Н. Корявов)  
Ст. научно-техн. сотр. подпись (В. П. Костыгова)

— 24 —

**РСФСР  
МИНИСТЕРСТВО СОЦИАЛЬНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ  
Отдел обслуживания персональных пенсионеров**

6 февраля 1957 г.  
№ 7-Э  
Москва, 49, Шаболовка, 14  
Коммутатор В 3-00-22

Гр. Эйзенгардт Л. П.  
г. Ленинград, Невский пр., д. 11, кв. 2.

Для рассмотрения вопроса о назначении Вам пенсии работников науки  
26 просим дополнительно прислать: документы о стаже работы мужа в вузах и

Подпись  
председателя:  
М. Слоимский



научно-исследовательских учреждениях на 5 л. 8 м. 9 дн. (до 1932 года), справку о нахождении на его иждивении, свидетельство о смерти мужа, справку о времени нахождения в заключении.

Одновременно сообщаем, что время нахождения в заключении засчитывается в стаж только по день смерти, а не по день реабилитации.

НАЧАЛЬНИК ОТДЕЛА

Подпись

(М. Е В Г Е Н О В)

**Людмила Павловна не получила пенсии за мужа. Ей ответили в конце концов, что она не имеет на это права, так как профессор И. М. Троцкий не выработал положенный для пенсии стаж... Людмила Павловна жила в крохотной комнате коммунальной квартиры, где над ней издевалась пьяница-соседка, получала 35 рублей собственной пенсии и до последних месяцев жизни зарабатывала машинописью<sup>8</sup>. В начале 1970-х гг. Людмилой Павловной были написаны мемуары (частично будут опубликованы в «Звезде»).**

**Умерла она в 1976 году, 17 сентября.**

---

<sup>8</sup> В отделе рукописей ГПБ хранятся письма Л. П. Эйзенгардт к А. Г. Лебеденко. В последнем, датированном 12 мая 1963 года, Людмила Павловна писала: «Очень была тронута Вашим приветом. Не без зависти читала описание черноморских прелестей и с грустной нежностью вспоминала прошлогдний май, когда и на мою долю выпало, хотя и на более суровых берегах (речь идет о г. Пярну.— *Ред.*), но все же дышать воздухом моего родного моря. <...> У меня дела еще не прояснились. С работой тихо, а поэтому и трудно строить окончательные планы» (ОРИК ГПБ. Ф. 1077, № 663, л. 17).

**Документы подготовлены к публикации Я. А. Гординым;  
хранятся в его личном архиве.  
Фотографии предоставлены А. А. Ставиской.  
Примечания сделаны редакцией.**

# ПЛАСТИЧЕСКИЙ «ДИАЛЕКТ» НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ

## Один в поле Воинов

Потухший огонь оставляет после себя запах гари, а прошедшее время — сонный аромат архивных папок и музейных витрин. Когда их касается рука историка, документы и вещи нередко начинают лгать или, в лучшем случае, говорить не своим голосом... <...> Есть еще сказочники. Послушать их — оловянные солдатики в отсутствие хозяев волочатся за бумажными балеринами, вещи по ночам оживают, двигаются. <...> И есть еще спириты и шаманы, а также психометристы. Одного можно встретить лично — в одном лице психометрист, спирит, режиссер театра астральных теней и просто художник. Его зовут Вадим Воинов, а живет он на самой границе города, в Недо-Ленинграде и Уже-Не-Петербурге. Сразу за его домом пустые поля и ветер с залива. Здесь он и вызывает духов, колдуя со старыми термометрами и медалями, раскладывая пасьянсы из этикеток, газет и фотографий. Духи разыгрывают спектакли из жизни Петербурга — Ленинграда от 1900-х до середины 1950-х годов.

*Лука Кузнецов. Из статьи «Прошедшее продолженное время. Функциоколлажи Вадима Воинова». — Часы. 1985. № 55 (май — июнь).*

## МАНИФЕСТ

### ФУНКЦИОКОЛЛАЖ<sup>1</sup>

Для создания функциоколлажа используются старые, в свое время широко тиражированные предметы, не имеющие, как правило, никакой материальной ценности. Часто само понятие о назначении той или иной вещи давно утеряно.

Одна из моих задач — вскрыть их ценность, показать их как выразительные знаки прошедшего времени. Для попытки создания нового жанра, названного мною «функциоколлаж», применяется метод компоновки различных предметов в одной композиции. Тема и весь образный строй определены феноменом, возникающим от сочетаемости вещей. Характер предметов, их «личное обаяние» заставляют в каждом отдельном случае искать новый прием соединения и конструирования в определенной мною теме каждого функциоколлажа.

<sup>1</sup> Полностью манифест публикуется впервые.



Вадим Воинов родился в Ленинграде в 1940 году. Отец — Серафим Дмитриевич, историк, директор Центрального лектория, был незаконно репрессирован в 1949 году по «ленинградскому делу». После окончания средней школы Вадим плавал на кораблях рыболовного флота. В 1968 году поступает на заочное отделение исторического факультета Ленинградского университета и одновременно занимается факультативно на кафедре истории искусства. С 1972 года и по настоящее время Воинов работает старшим научным сотрудником Государственного музея истории Ленинграда. С 1975-го активно публикует статьи по истории архитектуры в периодике и специальных изданиях (среди них: К вопросу о первом авторе петербургского ансамбля.— Вестник ЛГУ. 1975. № 2; Андреас Шлютер — архитектор Петра I: К вопросу о формировании стиля «петровское барокко». — Советское искусствознание 1976/1. М., 1976; За фасадами старых зданий.— Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 4 и др.)

С 1979 года начинает создавать первые функциоколлажи и формулирует свою концепцию в манифесте «Функциоколлаж». Воинов — член объединения ТЭИИ (Товарищество эспериментального изобразительного искусства), участник многочисленных выставок, в том числе и зарубежных. Произведения Вадима Воинова приобретены в собрания Государственного Русского музея, Государственного музея истории Ленинграда, галереи Наннен (Мюнхен, ФРГ), находятся в многочисленных частных собраниях СССР, США, ФРГ, Франции.

ОТ РЕДАКЦИИ

Ритмическая, цветовая и скульптурная разработка, фоны и выполненные из различных материалов силуэты диктуются художественной задачей развития увиденной в предметах темы. Функциоколлаж — условное название. В ряде случаев, по существующей с начала XX века классификации, работы являются контррельефами. Термин «функцио» вызван задачей утверждения очевидной функциональности взятых вещей и условной возможностью пользования ими.

Тщательность или, наоборот, кажущаяся небрежность технического исполнения всегда обусловлена моим впечатлением от специфических возможностей отдельных вещей, связанных в одну композицию.

Коллажированный материал принципиально не реставрируется. Пятна, прорывы, обломы, руинированное состояние и любого рода поражения, по-моему, являются яркими знаками времени и судьбы каждого из компонентов функциоколлажа. Надеюсь, что мои работы помогут ближе подойти к одному из аспектов вечной тайны Времени и Сути вещей, и считаю, что сокровенная правда старого материала открывает для этого большие художественные возможности.

1980 г.

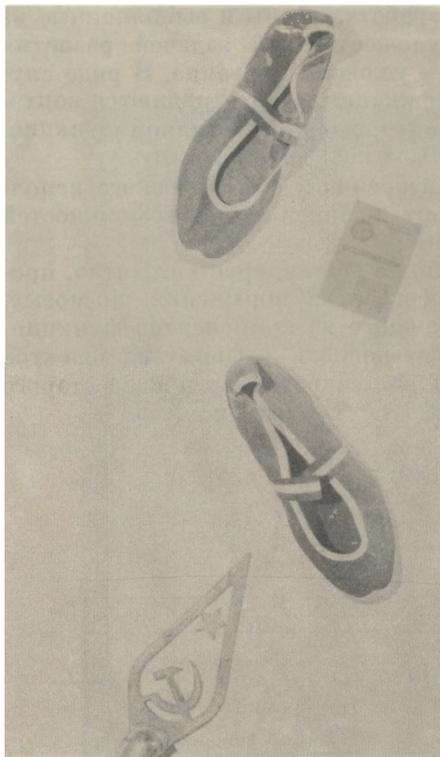
Вадим Воинов

## Г Е Н Е З И С

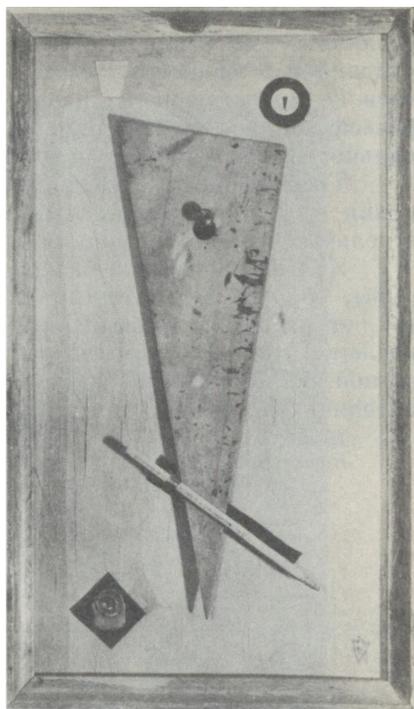
Годы	Запад	Россия
1900		
1910		Владимир Татлин
	Марсель Дюшан	Казимир Малевич
1920	Курт Швиттерс	Любовь Попова
	Георг Гросс	Иван Пуни
		Иван Клюн
1930	Ман Рэй	Владимир Лебедев
	Хуан Миро	Юрий Васнецов
1940	Джозеф Корнелл	
1950	Джаспер Джонс	
1960	Роберт Раушенберг	
1970		Илья Кабаков
1980		Вадим Воинов

*От редакции*

Современное западное искусство и отечественная художественная традиция открывались как два в равной степени неведомых мира, и слияние этих информационных потоков в творческом сознании художника дало совершенно новый, национальный виток в развитии авангардного искусства. К сожалению, часто приходится идти по уже проторенному пути, оперируя во многом освоенными знаковыми системами многообразного полисемантического современного художественного языка — языка, адекватного мировосприятию человека XX столетия и рожденного объективным ходом развития общественного сознания. Но наиболее талантливые из советских нонконформистов смогли придать этому языку совершенно особую интонационную и смысловую окраску, органично — «с правом голоса» — влившись в уже

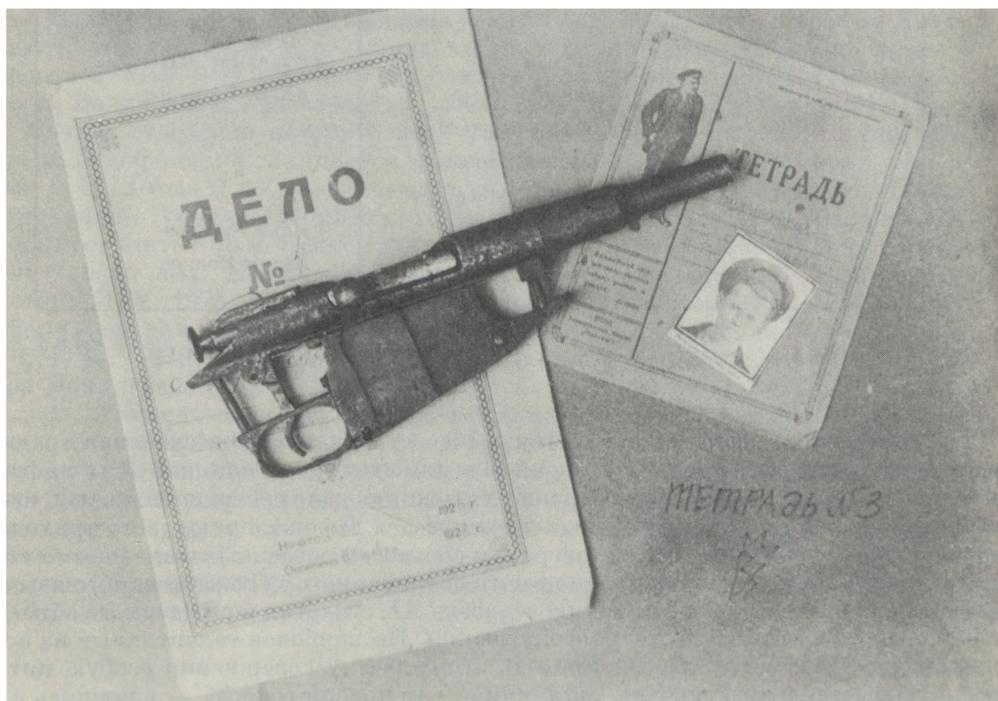


**Вадим Воинов.  
В ритме  
спортмарша.  
1983**



**Вадим Воинов.  
КонтрМалевич.  
1983. ГРМ**

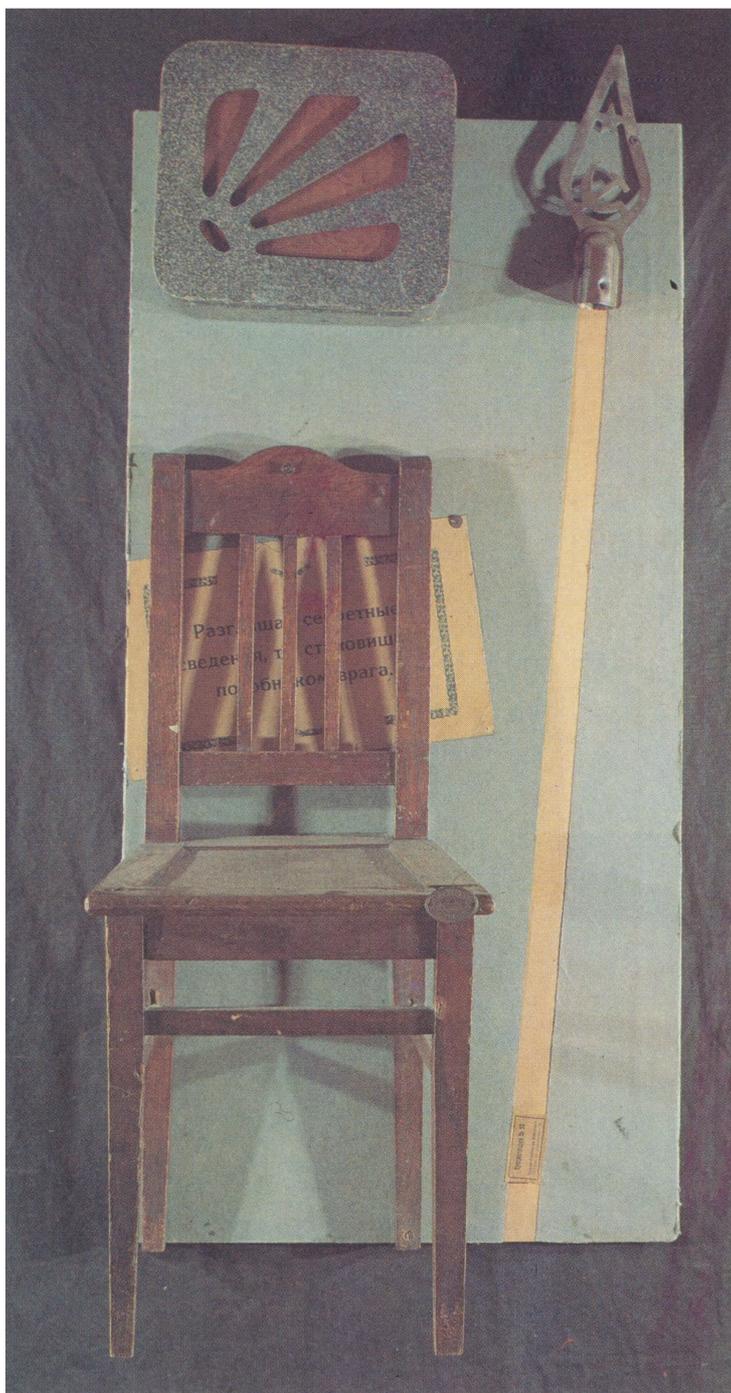
**Вадим Воинов. Тетрадь № 3. Из цикла «Тетради». 1989**



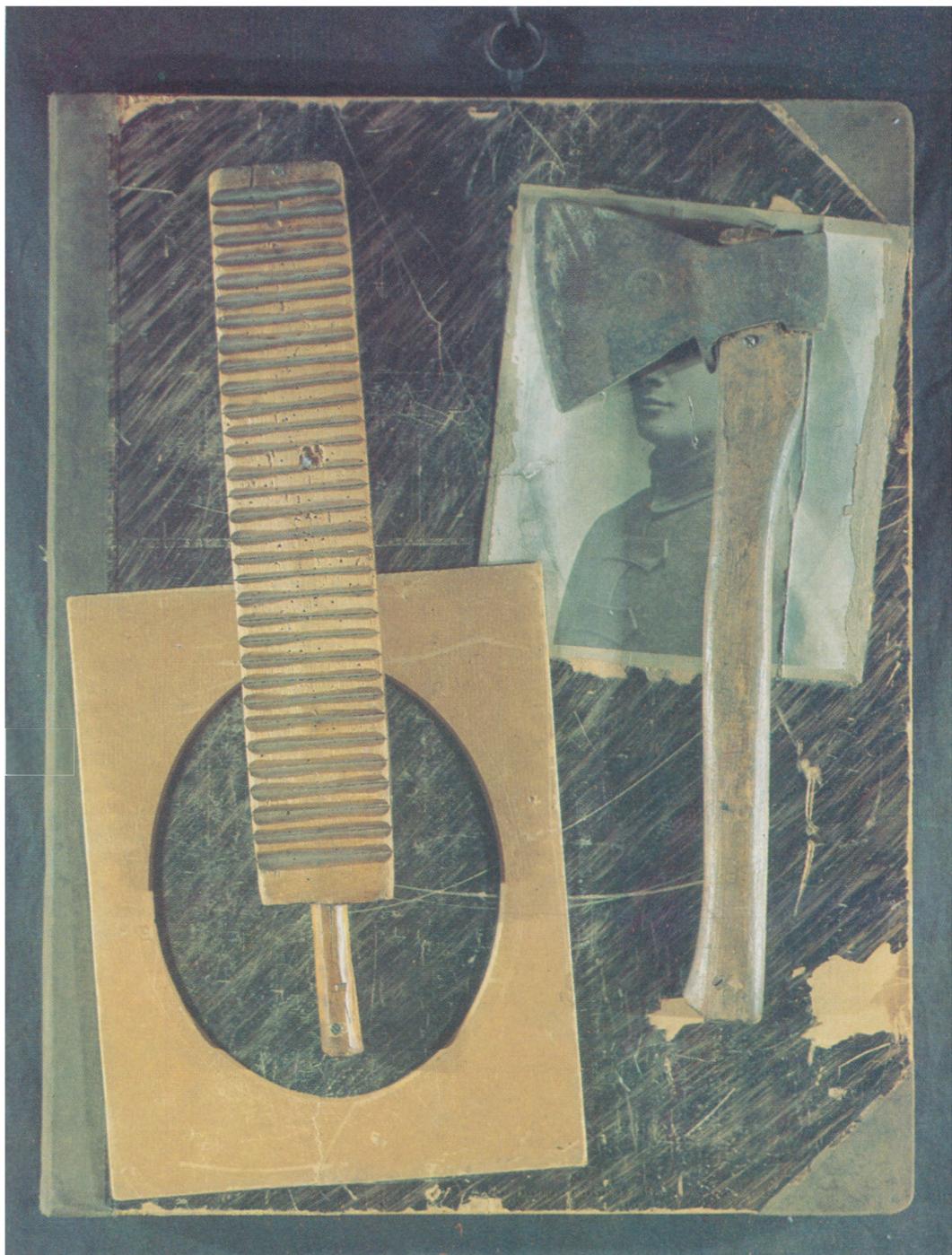
ФУНКЦИОКОЛЛАЖИ ВАДИМА ВОИНОВА



Вадим Воинов. «За Родину! За Сталина!» 1988



Вадим Войнов. Цензор. 1988



Вадим Войнов. Он и она. 1989



Вадим Воинов. Оборотень. 1989

сложившиеся стилевые направления или став выразителями совершенно новых тенденций в современном изобразительном искусстве — таких, например, как соц-арт. К одним из наиболее ярких проявлений сугубо национального своеобразия в рамках мирового художественного процесса принадлежит и творчество Вадима Воинова.

*Игорь Чириков. Из статьи «Исторический ассамбляж Вадима Воинова в контексте истории ассамбляжа». — Рукопись.*

## КРИТИКА

Автор этой статьи смеет утверждать: функциоколлаж — абсолютно новая форма как в отечественном, так и в зарубежном искусстве. Форма, позволившая В. Воинову глубоко философски осмыслить и показать пласты новейшей истории России, подлинной истории, лишенной какой бы то ни было адаптации. Вещи заговорили точным и ясным языком, заговорило давно ушедшее время.

Память из детства приносит  
Семь слоников,  
Запах дуста,  
Мелодию песни дорожной,  
Даму с яркой картинки  
И ясность понятия: счастье —  
Синоним улыбки грустной.

И вершится магия искусства: под перестук колес, шипение патефонной иглы, из громадной, тусклой и тесной коммуналки маленький мальчишка через десятилетия заглядывает в наш мир. Крутится, крутится пластинка... «Россия — родина слонов». Иронией, печалью и великой теплотой веет от этой удивительной работы. И... рядом натюрморт «Стучач». Баночка икры, штопор, номерок заказного столика, общепитовская металлическая тарелочка. На край тарелочки легли: вилка и (неожиданно) вместо ножа — ручка! Обычная перьевая ручка времен, когда шпионмания перешла в доносоманию, захлестнула обывателя. И вот — не натюрморт — портрет клеветника-доносчика, беспощадно точный, резкий, как выстрел, на века. И уже не теплом, а ужасом, серым ужасом повеяло на зрителя. <...> Отмечу одну работу, которая, я уверен, когда-нибудь обойдет все искусствоведческие учебники мира. Это — «Черная полоса» — работа потрясающего накала, страшная и прекрасная, до сумасшествия. Это как обвал сознания.

*Евгений Тыкоцкий. Из статьи «Выставка семи: (Обзор глазами участника)». — Часы. 1986. № 59 (январь — февраль).*

Способность художника заглянуть за внешнюю оболочку вещи, представить ее не только как отражение «бытового» сознания человека, но как олицетворение его духовных побуждений с еще большей очевидностью проявляется в самых простых по языку, но в то же время в одних из наиболее емких по содержанию работах Воинова, где происходит таинство преобразования всего двух или даже одного предмета. Особенно показателен в этом отношении ассамбляж «Черная полоса», в котором мастер единственный раз прибегает к чисто живописным средствам выражения — сочетанию красного и черного цветов. Борьба двух сил — добра и зла, бочки меда и ложки дегтя, революции и контрреволюции... и бритва как орудие насилия, сдирающее живую плоть и обнажающее глухую, непроницаемую, безразличную «пустоту».

*Игорь Чириков. там же.*

При фронтальном взгляде на них видишь все параметры обычной плоскостной живописной композиции — ритмику, соотношение цветов и масс и т. п. В то же время они несут в себе элемент, названный автором (иногда достаточно условно) «функциональностью»: можно открыть конверты, вынуть бумаги из держателей («42 из 36»), качнуть старинный пинг-понговый шарик на проволоке, торчащей из плоскости планшета («Воздух»), ковырнуть пальцем засохшую краску в банках (натюрморт «Мастерская»), погреть дверной цепочкой («Коммунальная квартира»). В этих физических действиях первичное, чисто визуальное впечатление неожиданно углубляется, переходит в поразительное ощущение провала в иное время, в мистическое чувство сопереживания жизни прошлого. Патина времени, ставшая единственным колоритом работ Воинова, составленных из предметов выгоревших, выцветших, истертых, превращается в тонкую завесу, за которой начинает вновь что-то пульсировать.

*Лука Кузнецов, там же.*

Зачастую Воинову удается в одной композиции сконцентрировать такой широкий спектр проблем, что его даже трудно уложить в конкретный анализ — одно событие влечет за собой другое и выстраивающийся фактологический ряд теряет обозримые границы. Так, например, в «Партитуре» автор связывает воедино воспоминания о детских играх «в Буденного» и трагизм надвигающейся войны, славословия в адрес трех уцелевших маршалов и абсурдность репрессирования наиболее дееспособных советских военачальников, неподготовленность к ведению современной войны и «наивную» уверенность в непобедимости легендарной Красной кавалерии... И это лишь малая часть того, что лежит на поверхности, — воображение и ориентация во времени, так многогранно раскрывающемся всего четырьмя предметами, дают здесь бесконечные возможности для размышлений.

*Игорь Чириков, там же.*

Если действительно верно, что нация — это общность исторической судьбы, то Воинов — художник очень национальный. Только связанные с местом действия, способом мышления и всем опытом жизни, эти работы имеют неповторимый смысл — только для нас наполнены они невыразимыми оттенками. Воспринимать те же самые старые вещи вне их художественного постижения, вне видения и языка Воинова было бы задачей гораздо более простой и «одномерной».

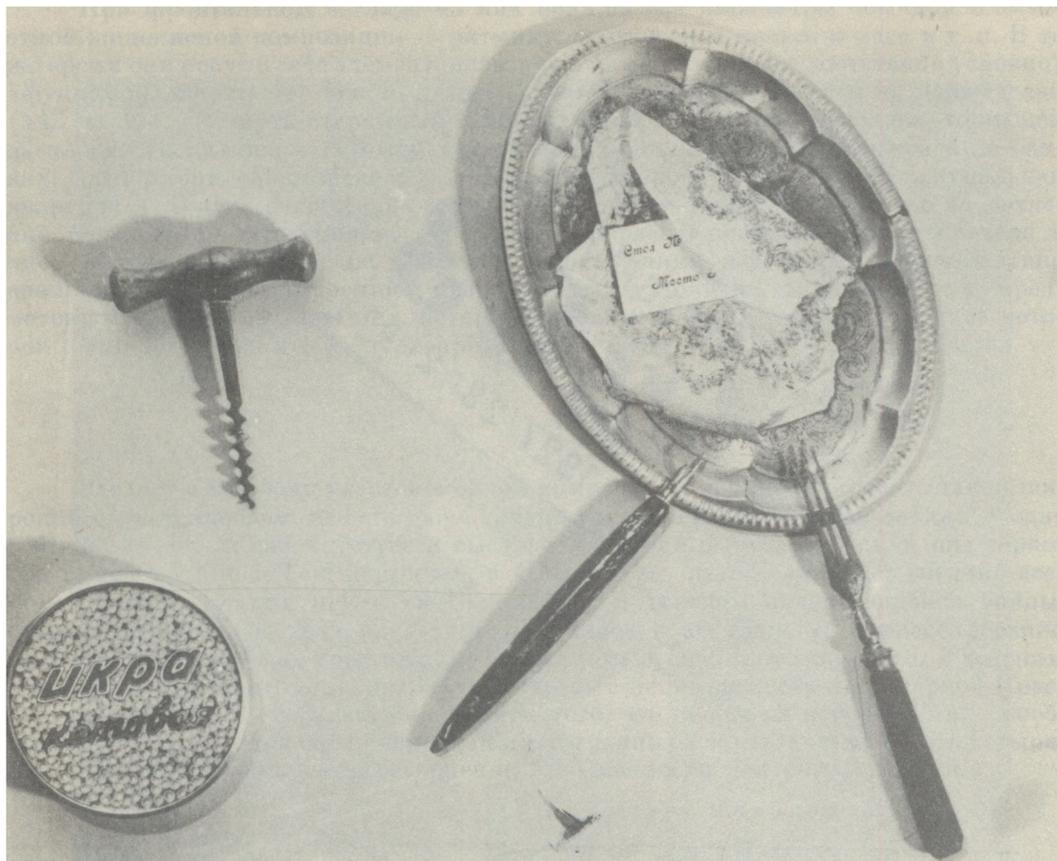
*П. Герасименко. Из статьи «Художник Вадим Воинов: избранные места из переписки с эпохой». — Часы. 1988. № 71 (март — апрель).*

Перед нами возникает не просто образ прошлого, как у большинства европейских мастеров ассамбляжа 1960-х годов, а глубоко личный взгляд на тот или иной пласт истории, где жизнь человека предстает не в индивидуально-обособленной, интимной ипостаси как жизнь ассимилированного ею предмета, а как часть общественной жизни, и «личные вещи», рассматриваемые в контексте друг с другом и поставленные художником в определенные условия, становятся отражением конкретной, но общечеловеческой судьбы.

В первую очередь это относится к ряду композиций, созданных на протяжении 1980-х годов, — «До войны», «Танго «пакт», «В ритме спортмарша», «Огонь» и др., которые с определенной долей условности можно отнести к соц-арту,



Вадим Воинов. Огонь. 1986



**Вадим Воинов. Натюрморт «Стукач». 1984**

направлению в советском искусстве, возникшему как реакция на переизбыток и профанацию идеологических штампов, долгое время оказывавших экспансию на культурное самосознание советского человека. При всем многообразии эмоций, которые вызывают эти композиции, погружающие в атмосферу 1930—1950-х годов — в так называемую «сталинскую эпоху», — в них сталкиваются в основном две на первый взгляд противоречивые тенденции в оценке этого периода нашей истории. С одной стороны — это щемящее чувство утраты тех душевных качеств, которыми обладали люди того поколения, тоска по не зараженному прагматизмом жизненному укладу и искренней, хотя во многом наивной, вере в «светлые идеалы», а с другой стороны — страх, рождаемый очевидностью спекуляции на этой вере со стороны бездушной государственной машины. По глубине и неоднозначности создаваемого образа человека времен культа личности эти работы Воинова с полным правом можно поставить в один ряд с такими яркими произведениями современного кинематографа и литературы, как «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, «Ночевала тучка золотая» Анатолия Приставкина, «Факультет ненужных вещей» Юрия Домбровского.

*Игорь Чуриков, там же.*

**ОТ РЕДАКЦИИ**

*Гонорар за эту публикацию по просьбе авторов перечисляется на строительство памятника жертвам сталинского произвола (счет № 700454 Жилсоцбанка СССР).*



Фоторепортаж Ю. Щенникова

**В** июне уходящего «ахматовского» года началась жизнь Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Он образовался при Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского по инициативе его директора Беллы Нуриевны Рыбалко. Движимая азартом и интересом к новому делу, сразу после решения о создании музея Ахматовой (июль 1988 года) она стала собирать группу сотрудников, ориентировать их на поиски материалов, разрабатывать концепцию. Попутно замечу, что в конце 1988 года принято решение о создании музея-квартиры М. Зощенко — также на базе музея Достоевского.

То, что Фонтанный Дом был выбран местом для музея Анны Ахматовой, было как бы само собой разумеющимся. Потому что Ахматова прожила в нем почти тридцать лет. Потому что для Ахматовой Фонтанный Дом больше, чем просто адрес, скорее поэтическое, историко-культурное понятие.

Собственно, Фонтанным Домом назывался дворец графов Шереметевых на Фонтанке, построенный еще в 40-х годах восемнадцатого столетия. Анна Андреевна жила в его дворецком служебном флигеле в глубине двора. Флигель был связан с Зеркальным залом, выложенным белым мрамором. Таким образом, дворец, с его мифами, особой культурной аурой, начинался через площадку от ее квартиры. Фонтанный Дом оказался созвучен поэтическому миру Ахматовой: это то заколдованное поэзией,

зачарованное место, куда приходят тени — из прошлого и будущего, где остаются жить видения уже ушедшей жизни и продолжают звучать голоса.

Исследователи считают, что одно из первых стихотворений, написанных А. Ахматовой с пометой «Шереметевский сад 1920-е годы», — следующее:

И неоплаканную тенью  
Я буду здесь блуждать в ночи,  
Когда зацветшею сиренью  
Играют звездные лучи.

Это и тень Николая Гумилева — расстрелянного, непохороненного, а потому неоплаканного?.. Тень Всеволода Князева, молодого гусара, самоубийцы, покончившего с собой в 1913 году от несчастной любви к О. Судейкиной?.. Тень это молодой хозяйки дворца — Парашаи Жемчуговой-Ковалевой, умершей в одночасье в 1803-м?

...Накануне архитектор Кваренги построил новый флигель с Белым (Зеркальным) залом для проведения торжественного свадебного пиршества: граф Шереметев объявлял о бракосочетании с Прасковьей Ивановной Жемчуговой, актрисой из крепостных. Это она пела в честь Павла I в Фонтанном Доме, и восхищенный ее пением император подарил ей драгоценный перстень... Уже сверкали люстры Белого зала, уже отражался в зеркалах, поставленных против окон, Шереметевский сад... Только праздник не состоялся 37



### Открытие музея

ся: Прасковья Ивановна умерла накануне его...

В истории Фонтанного Дома, в его прошлом и настоящем, настоящем и будущем (а для Ахматовой прошлое и будущее соединялись в одном непрерывном временном измерении) выявлялась диалектика добра и зла, как она выявлялась в истории самого Петербурга. Ведь и Фонтанный дворец был возведен (так считала Ахматова) на месте некогда бывшей здесь шведской мызы: среди старых деревьев Шереметевского сада она различала древние допетровские дубы. Рушилась некогда бывшая на этом месте жизнь, и созидалась на том же месте другая. Бог же за такое поругание шлет возмездие. И — самый город, возведенный Петром I вопреки естеству жизни и самого места — гиблого, топкого, таил опасность гибели. Как будто исполнялось пророчество Евдокии Лопухиной, первой, отринутой жены Петра I: «Быть пусту месту сему...» Но был прекрасен и этот город, и сам дворец. «Люблю тебя, Петра творенье...»

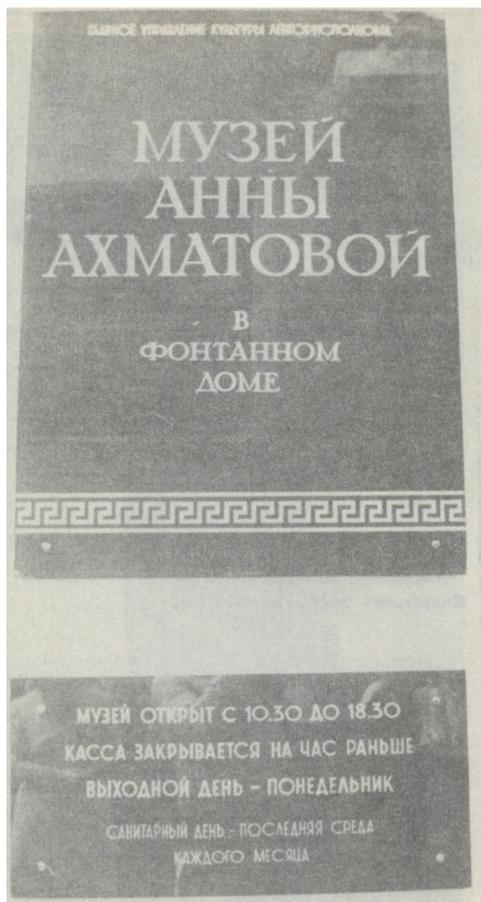
В одном из флигелей Фонтанного Дома

Ахматова оказалась еще в 1919 году, поселившись в квартире В. К. Шилейко, своего второго мужа — поэта, востоковеда, ассириолога, переводчика «Гильгамеша». Потом, много лет спустя, когда вспоминала этот период своей жизни, в мерцании фонарей на Фонтанке, в отражении их в воде виделась «золотая клинопись» шумерских текстов, которые переводил Шилейко. Помнилось само название — «Шумерийская кофейня», комната Шилейко, пропахшая запахом кофе.

Осенью 1924 года, после того знаменитого петроградского наводнения, когда город был залит водой — словно репетиция или исполнение пророчества библейского потопа, — Анна Андреевна въехала в квартиру Н. Н. Пунина.

Николай Николаевич Пунин, известный историк искусства, был в свое время комиссаром Русского музея. В правом флигеле дворца помещалась его служебная квартира.

От тебя я сердце скрыла,  
Словно бросила в Неву...  
Прирученной и бескрылой  
Я в дому твоём живу...



Эти стихи написаны через 12 лет. А еще через два года, в 1938-м, Ахматова и Пунин расстались, оставшись жить в пределах одной квартиры. «Атмосфера неблагоприятная, глубоко свойственная всей эпохе, нигде не чувствовалась так остро, как в Фонтанном Доме», — вспоминал один из учеников и друзей Пунина В. Н. Петров.

Трагически сложными были далеко не только домашние семейные обстоятельства.

В 1935 году, после убийства Кирова, были арестованы Пунин и сын Ахматовой — Л. Н. Гумилев. Она бросилась в Москву. Хлопотала через Л. Сейфуллину. Помогали Б. Пильняк, Б. Пастернак и М. Булгаков. Нужно было передать письмо секретарю Сталина Поскребышеву. Место встречи с ним было назначено возле Кутафьей башни... Как будто вновь ожили

времена стрелецких казней, «стрелецких женок», молившихся под кремлевскими стенами за своих близких. Пунина и сына Ахматовой освободили тогда довольно быстро. А три года спустя Л. Н. Гумилев был арестован снова. И почти полтора года, пока шло следствие, Ахматова ходила в Кресты с передачей. Путь в тюрьму был выверен так, что, казалось, можно было пройти по нему с закрытыми глазами: от Фонтанного Дома по набережной до Невы, потом направо — до Литейного моста, потом через Литейный. Чайки на воде. И дальше — красная кирпичная стена Крестов. И трехсотая по очереди — с передачей.

Вот тогда она писала «Реквием». Записывала на клочках бумаги две-три строки. Показывала кому-нибудь из близких, на чью память можно было надеяться, — и тут же жгла. «Это был обряд: руки, спички, пепельница — обряд прекрасный и горестный», — вспоминала свидетельница его Л. К. Чуковская.

Фонтанный Дом стал свидетелем и августовских дней 1946 года. В день выхода Постановления газет в доме не оказалось, и Ахматова узнала о нем случайно. По дороге домой увидела на улице группу людей, обступивших газетный стенд. Встала на цыпочки и через чьи-то головы прочитала... Это после Постановления у ворот Фонтанного Дома появился филер. А однажды, когда возвращались домой вместе с Н. Я. Мандельштам, у окон нижнего этажа дворового флигеля их осветила резкая вспышка света. Надежда Яковлевна отпрянула в недоумении. Ахматова же, не повернув головы, бросила на ходу: «Магний». Вспышкой магния пользовались соглядатаи, чтобы фотографировать всех, кто приходил к ней в дом.

В те времена изменился и статус Фонтанного Дома: он уже давно перестал быть Музеем дворянского быта, который открыт был в нем вскоре после революции. С 1940 года во дворце расположился исследовательский институт — организация из разряда «режимных». Всем, проживавшим во флигеле, выдали пропуск с фотографией, удостоверяющей личность. В пропуске Ахматовой в графе «должность» стояло: «жилец». И каждый раз нужно было предъявлять его, когда проходила через институтскую вахту — вертушку. Дворец начинал напоминать тюрьму. В начале 50-х годов институт стал посягать и на помещения служебного флигеля во дворе; в 1952 году Анна Андреевна Ахматова покинула Фонтанный Дом.

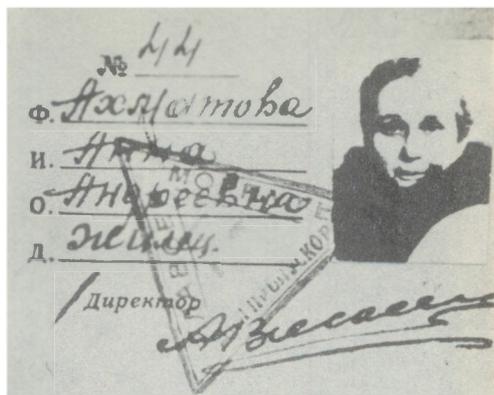
И вот в 1988-м, осенью, мы увидели этот флигель снова. Институт Арктики и Антарктики уже покинул помещения главного корпуса и часть флигелей. Следы присутствия здесь в течение двух с половиной десятилетий советского учреждения были явственными, грубы, зримы. Ахматовский флигель еще в 1952 году был надстроен четвертым этажом. Та лестница, по которой она поднималась на третий, сохранилась, но дверь в квартиру оказалась заложеной.

Собственно мемориального пространства, говоря профессиональным языком, в чистоте своей не сохранилось. Какой это уже по счету случай в истории нашей культуры, когда сначала вытапывались следы присутствия жизни великого человека, а потом, спустя десятилетия или столетия, с муками «воссоздавались»? Нам предстояло принять флигель таким, каким достался он нам из рук истории. Четыре комнаты бывшей квартиры Пуниных, соединенные после перестройки 1952 года с двумя соседними комнатами длинным коридором, составили пространство будущего музея. А коридор сохранял весь колорит своего коммунального состояния: традиционную масляную окраску, проводку по стенам с открытой лампочкой без абажура, электрический счетчик и общий телефонный аппарат.

И контрастом этому коммунальному быту, куда была загнана жизнь Ахматовой, должен был стать самый характер экспозиции, которая посвящена ее литературной судьбе.

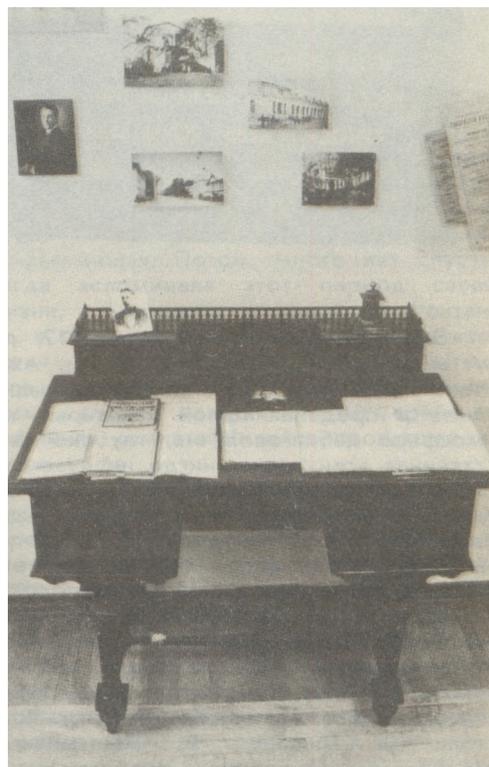
Ее первые литературные сборники, все издания акмеистов, уникальный номер журнала «Сириус», издававшийся Н. Гумилевым в Париже в 1907 году, с публикацией первого стихотворения Ахматовой, редкие фотографии, выполненные, например, в 1914 году художницей О. Л. Делла-Вос-Кардовской в Царском Селе, когда Ахматова позировала ей для портрета, и сам портрет Ахматовой работы Делла-Вос-Кардовской 1914 года, где она — царскосельская муза, патрицианка с томиком стихотворений в руке. Работы З. Серебряковой, Н. Альтмана, Н. Кульбина, С. Судейкина, Н. Войтинской, Н. Гончаровой, М. Добужинского, К. Сомова... Но эта насыщенность экспозиции, связанная с культурой 1910—20-х годов, выдерживается не всегда.

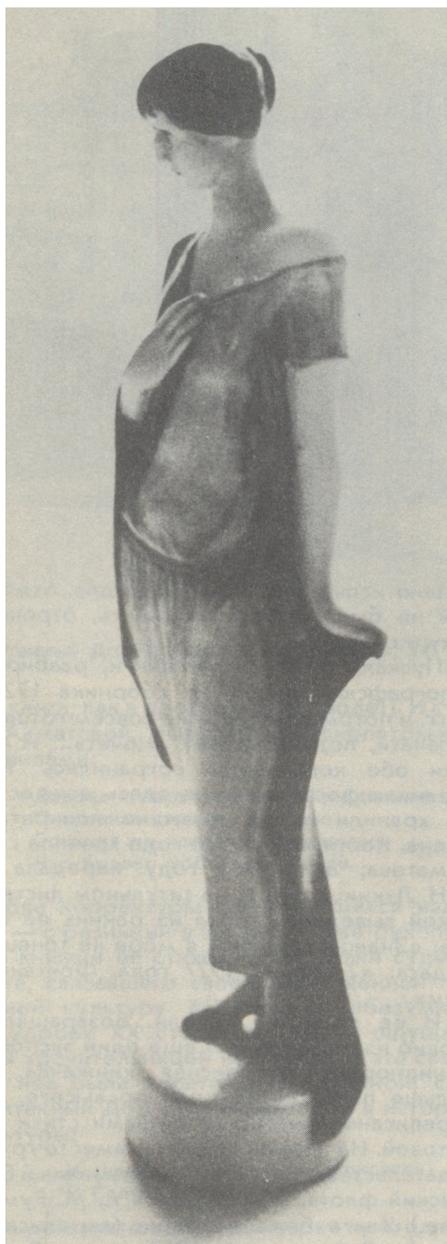
В середине 20-х годов, уже после смерти Блока и расстрела Гумилева, после запрета печататься, после первых походов на культуру, Ахматова не просто ушла в себя, в переводы, в историю архитектуры. Скорее это было осознанием своей позиции — стоицизма, мученичества, своего крестного пути



Пропуск А. Ахматовой в Фонтанный Дом

Фрагмент экспозиции





А. Ахматова.  
Статуэтка работы Н. Данько. 1924

и крестного пути России. И в экспозиции музея возникает своего рода разрядка, пауза, когда содержанием зала «Реквиема» становятся всего три работы: картина А. Лентулова «Снятие с креста» (1910-е годы), икона «Не рыдай мене мати» и скульптура Н. Жилинской «Стихи Ахматовой» (1978 год)...

Музей Анны Ахматовой в такой же мере и музей истории нашей культуры, пережившей в 20—40-е годы подмену истинных ценностей мнимыми. Что может рассказать лучше о том времени, чем несколько акварельных набросков Н. Е. Лансере (из собрания Н. Н. Лансере), внешне как бы совершенно традиционных: виды города, Фонтанки, Летнего сада, любимых ахматовских мест. Обращает внимание только то, что они сделаны на листах из записной книжки в клеточку, на листах для эскизов небольшого формата, уже использованных с обеих сторон. Когда в начале 30-х годов Н. Е. Лансере был арестован, в числе других архитекторов ему пришлось принимать участие в проектировании Большого дома на Литейном. Арестованных архитекторов выводили гулять, и маршрут оставался тем же, как в прежней, свободной жизни: Фонтанка, у Летнего сада. «Прогулка в тумане» — стоит помета Н. Е. Лансере на одном из набросков и дата: 1932 год. Его отец, знаменитый «мирискусник» Е. Лансере, был автором фронтисписа к первой книге Ахматовой «Вечер». Сыну предстоял лагерь в конце 30-х и смерть в 1942 году под Саратовом. «Венок мертвым» назвала Ахматова цикл стихотворений, посвященных памяти погибших, пропавших без вести, репрессированных друзей. Он сложился как цикл позже — уже в конце 50-х годов. А начала его писать именно здесь, в Фонтанном Доме.

О безытности Ахматовой, о том, как она не дорожила вещами, раздаривала их, известно из многих воспоминаний. Но по отношению к художнику судьба все-таки производит какой-то необходимый отбор вещей, сохраняя то, без чего нельзя представить его жизнь. И в маленькой комнате с одним окном, где Ахматова жила с 1938 по 1941 год, даже пустовато: ломберный стол, превращенный Ахматовой в письменный (давняя традиция! Пушкину ведь тоже и в Михайловском, и на царскосельской даче порой ломберный стол заменял письменный). Старинный стул резной работы. И всякие мелочи: кусок горного хрусталя — пресс-папье, лампа, переделанная из подсвечника, чернильница в виде раковины, бронзовая пепельница, футляр для очков. 41



И сундук флорентийской невесты XVIII века, та самая «краденца», как она называла его. Старые вещи, наполненные воспоминаниями о прошлой жизни, об ушедших, уехавших друзьях.

...Однажды в один из декабрьских дней 1940 года вещи Ольги Судейкиной, которые Ахматова хранила, вызвали воспоминания о прошлом. «Вещи запросились в Поэму», — объясняла Ахматова потом. «...Кроме вещей, — продолжала она, — в дело вмешался и сам Фонтанный Дом...» Он стал местом действия «Поэмы без героя» — полифонического музыкального объяснения истории русской культуры 10—40-х годов, в которой, может быть, точнее всего выявилась роль автора — быть хранителем памяти...

Одни из боковых ворот Фонтанного Дома до сих пор украшает графский герб Шереметевых с выведенным на нем девизом: «Deus conservat omnia» — «Бог сохраняет все»...

Среди экспонатов музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме — текст договора с издательством «Художественная литература» на переводы из осетинской поэзии, заключенного с ней — опальной — из милости в 1950 году, когда Постановление только набирало силу. Условия договора кабальные: 70 копеек (т. е. 7 копеек) за строку, без подстрочника. И впечатывая имя Ахматовой в договор, машинистка писала: Ахматова Алла (так!) Андреевна.

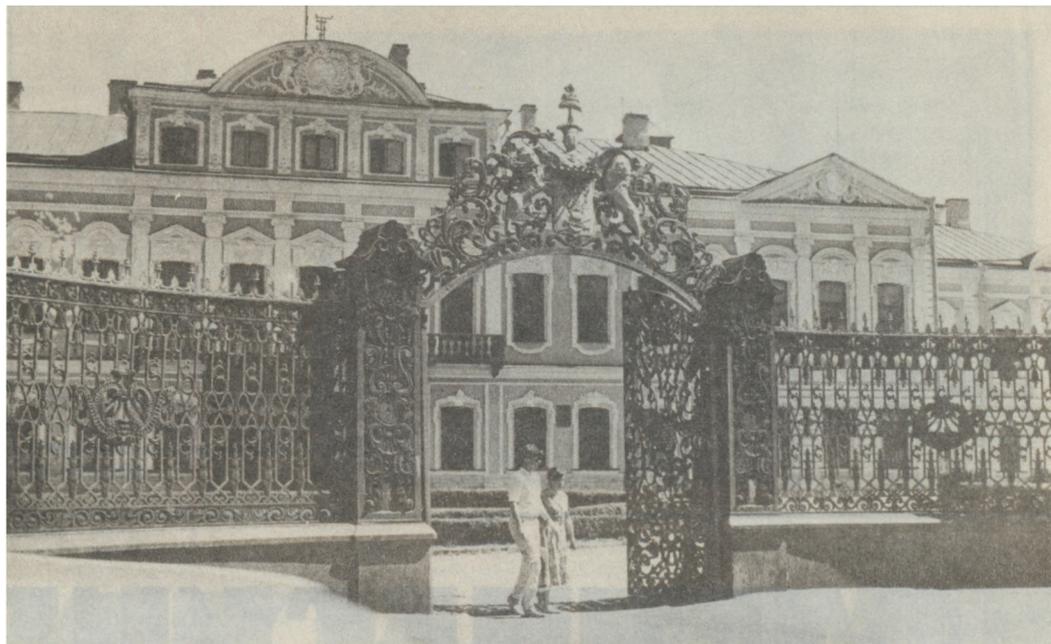
Она несла свою судьбу как крест, связывая ее с судьбой страны, которой тоже

выпало испытание. И никогда для Ахматовой не было выбора: оставить, отречься, откупиться...

Пускали под нож ее книги, разбирали типографский набор ее сборника 1925—27 гг. и потом другого, уже совсем готового к печати, под названием «Нечет»... И все-таки обе корректуры сохранились. Нет, безликая форма глагола здесь неуместна. Их хранили люди, имевшие конкретные имена. Корректуру 1926 года хранила сама Ахматова, а в 1964 году передала ее П. Н. Лукницкому. А на титульном листе ее рукой выведена строка из ранних ее стихов: «Знаешь сам, ты и в море не тонешь». И дата: «2 августа 1927 года, Фонтанный Дом».

И ее стихи не тонули. Возвращались словно из небытия. Вот еще один экспонат: миниатюрная рукописная книжечка, не больше пяти сантиметров по высоте, где переписаны печатными буквами стихи Ахматовой. На первой странице вместо грифа издательства стоит: «Краснознаменный Балтийский флот». (Из собрания А. М. Румянцева.) Книга была написана (переписана), скомпонована в июне 1942 года в Ленинграде, в одном-единственном экземпляре. Пятьдесят ахматовских стихотворений были собраны в ней и преподнесены в подарок некоей Т. В. Орловой.

Другая книга была прислана Ахматовой из лагеря уже после 1956 года. (Из собрания И. Н. Пуниной.) Это несколько берестяных листов, скрепленных тесьмой (берестя-



#### **Фонтанный Дом (набережная Фонтанки, 34)**

ная книга, как в древнем Новгороде!). И стихи Ахматовой, выведенные фиолетовыми чернилами:

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.  
Очертанья столицы во тьме.  
Сочинил же какой-то бездельник,  
Что бывает любовь на земле...

Две корректуры несостоявшихся изданий — с разницей в 20 лет! И две рукописные книжки ее стихов — вот знаки судьбы поэта, связавшего своей нравственной позицией культуру XIX века и «безумное и мудрое» XX столетие. Она и ощущала себя хранительницей культуры. И эта связь для нее была простой и органичной; сам Фонтанный Дом стал ее адресом в истории культуры:

И визави меня живут — Некрасов  
И Салтыков...

И действительно, если через проходные дворы, окружающие Фонтанный Дом, выйти на Литейный проспект, то слева будет — квартира-музей Н. А. Некрасова, а справа, ближе к Невскому, — дом, где жил Салтыков-Щедрин... В сознании Ахматовой время неподвижно и прошлая жизнь неизменно присутствует в жизни нынешней.

И сегодня из окна комнаты А. А. Ахматовой видны широкие ветви кленов Шереметевского сада. А по вечерам зажигаются окна в третьем этаже дворового флигеля...

«Моему Городу» — так сказано в посвящении к Третьей части «Поэмы без героя». Строки поэмы относятся в равной мере и к Фонтанному Дому:

Разлучение наше мнимо:  
Я с тобою неразлучима.  
Тень моя на стенах твоих...

Начинает свою жизнь Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Собранный усилием, волею, памятью десятков, сотен людей, для которых словно и не было ждановских постановлений, словно сквозь них, помимо хранили книги, документы, вещи, хранили память. Первый день своей жизни в Фонтанном Доме музей начал с того, что вывесил благодарственный список тех, кому он обязан своим созданием: в нем более сорока фамилий коллекционеров и дарителей Ленинграда и Москвы.

Будущее музея — в создании выставочных помещений на втором этаже, в поисках возможностей синтеза театрального, изобразительного, книжного и кинематографического начал, свойственного для искусства и поэзии «серебряного века».



В камере. Автопортрет.  
1931—1932

# ТРАГИЧЕСКИЕ

В июне в Петродворце, в только что открывшемся музее семьи Бенуа, состоялась выставка работ Н. Е. Лансере. Она разместилась во Фрейлинском корпусе, который строил один из членов знаменитой династии в искусстве — архитектор Н. Л. Бенуа.

Н. Е. Лансере, по материнской линии принадлежащий к семье Бенуа, так широко выставляется в нашей стране впервые. Основа экспозиции его работ — фонды музея, архивы родственников, в частности коллекции дочери — Н. Н. Лансере и сына — А. Н. Лансере.

Выставка познакомила с многообразием деятельности Н. Е. Лансере начиная с первых работ в области архитектуры. Это здания разных периодов, построенные у нас в стране и проектировавшиеся для зарубежных конкурсов. Например, интерьеры особняка Кочубея в Царском Селе, дом Новинских на Песочной набережной в Ленинграде, дом Арцыбушевой-Лансере в Усть-Крестиче Курской губернии, проект Дворца Труда в Москве, проект памятника Христофору Колумбу в Сан-Доминго.

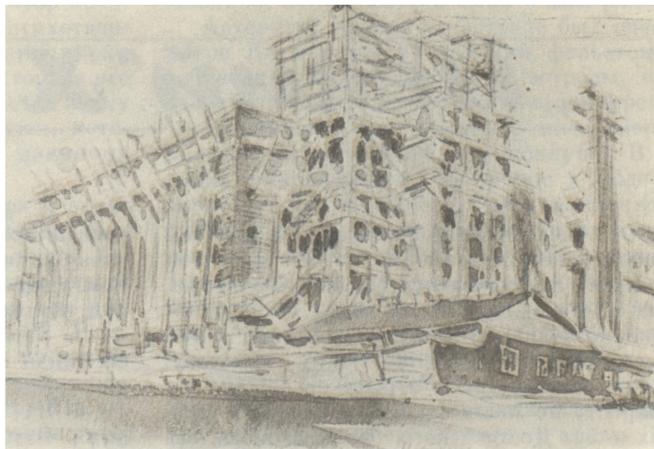
Книжная графика была представлена многочисленными обложками книг, а работы в области теории и истории искусства такими известными трудами, как «Архитектура и сады Гатчины», «Захаров и его Адмиралтейство». Эпистолярный жанр познакомил с юностью художника. О ней содержатся сведения в письмах Николая Лансере, написанных во время каникул, которые он проводил во Пскове.

Как о признанном акварелисте рассказывают о Лансере изысканные камерные пейзажи. В этой технике он продолжил традиции своей знаменитой семьи, где в совершенстве владели акварелью. «Приорат. Гатчина», «Евпатория», «Монплеизир» и многие другие произведения, посвященные петергофским, царскосельским, гатчинским уголкам природы и интерьерам дворцов, свидетельствуют о врожденном чувстве цвета, безупречном знании законов пленэра.

Большинство пейзажей создавалось в процессе работы над той или иной книгой, посвященной искусству пригородов. В этом случае пейзажи Лансере не только изображение фрагмента интерьера, живописного вида парка. Они — этическое и эстетическое осмысление шедевров архитектуры.

Судьба художника сложилась трагически. В период репрессий он был арестован. 44 В 1931 году ему предъявили сфабрикованное обвинение в шпионаже. В марте того же

Строительство дома НКВД  
на Литейном проспекте.  
1932. Рисунок из тюремного  
альбома



# АКВАРЕЛИ

года он был осужден и приговорен к смертной казни. Затем ее заменили десятью годами заключения в концлагере. После нескольких месяцев содержания в Доме предварительного заключения в Ленинграде Лансере был направлен на работу в Особое конструкторское бюро (ОКТБ-12). Сюда четыре с половиной года архитектор ходил под конвоем проектировать здания. Результатом этого периода деятельности Н. Е. Лансере было строительство здания Управления НКВД (Большого дома), реконструкция Конногвардейского манежа (арх. Д. Кваренги) под гараж НКВД, внутренняя отделка дачи И. Сталина и кабинета В. Молотова.

В 1935 году архитектор был освобожден досрочно. В 1938 году его арестовали вторично. Снова — все то же обвинение в шпионаже. После месяца жестоких пыток он вынужден был подписать вымышленные показания. Затем Н. Е. Лансере отправили этапом в Воркуту.

В 1939 году брат художника, академик Е. Е. Лансере, ходатайствовал о пересмотре дела. Главная военная прокуратура сообщила, что пересмотра дела не будет. Она считала, что Н. Е. Лансере был осужден «правильно». Дальнейшие прошения брата привели к тому, что Николай Лансере был вызван в Москву для пересмотра дела и с августа 1940 года содержался в Бутырской тюрьме.

По воспоминаниям дочери художника Натальи Николаевны Лансере, начавшаяся война прекратила связь с отцом.

Семья узнала, что он был отправлен этапом из Бутырской в Саратовскую тюрьму, где в 1942 году умер.

С этого времени начал действовать запрет на материалы, связанные с творчеством Н. Е. Лансере. В 1957 году он был реабилитирован посмертно. В 1979 году появилась первая статья о Лансере в буклете, посвященном выставке в ЛОСА «100 лет со дня рождения Н. Е. Лансере». В 1985 году авторы Г. Оль и Н. Лансере выпустили монографию «Николай Евгеньевич Лансере». Правда, все упоминания о репрессивном периоде жизни и творчества были вычеркнуты, хотя в этот страшный период работа была единственным спасением от смерти. И вот впервые на маленьких листках плохой бумаги воскресают картины той жизни.

## „НЕКИЙ“ ХАЗИН

Об Александре Абрамовиче Хазине мы узнали еще школьниками из печально знаменитого постановления ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград». Тогда единственно знакомой для нас фамилией в нем была фамилия Зощенко. Анну Ахматову, также обвиненную в отрыве от народа, мы попросту не знали (так учили тогда в школах — без Достоевского, без Платонова, без Ахматовой и многих других).

Хазин был назван в этом постановлении «неким». Его сатирический фельетон «Возвращение Онегина», в котором пушкинский герой прогуливался по Ленинграду, был по нынешним временам абсолютно безобидным. Не коррупция, не проституция, не наркомания волновали героя, а мелкие неурядицы быта: кто-то нахамил ему, кто-то спер в трамвае его перчатки... Но тогдашнего главного идеолога А. А. Жданова возмутило и это, тем более что совсем недавно он был «хозяином» города и уехал с повышением в Москву, считая, что оставляет его в идеальном порядке. «Некий» Хазин был заклеямен, разоблачен и отлучен от литературы. Остается загадкой для литературных следоытов, каким чудом не пострадал при этом Аркадий Райкин, с блеском исполнявший на эстраде этот фельетон.

Мы учили в школе это постановление (вместо стихов Ахматовой), и сдавали его при поступлении в вуз (вместо романов Достоевского), и не ведали, что судьба через несколько лет сведет нас с этим «неким» Хазиним, который вопреки постановлению окажется одним из самых честных, талантливых и идейных людей, встреченных нами на жизненном пути.

Было это в Саду Отдыха, куда мы, начинающие эстрадные авторы, принесли свои творения тогдашним звездам эстрады — П. Рудакову и В. Нечаеву.

Звезды приняли нас запросто, на садовой скамейке. Вдруг на аллее появился приземистый, рано поседевший мужчина и направился прямо к той скамье, где мы разложили свои эстрадные опусы. По тому, как быстро и почтительно вскопили со скамьи звезды, мы поняли, что это не просто очередной эстрадный автор, пришедший к

ним на поклон. Он передал Рудакову и Нечаеву какие-то бумаги и, лукаво подмигнув нам, удалился со словами: «Не буду портить вам коммерцию!..»

— Балашов! — сказали Рудаков и Нечаев, глядя ему вслед.

— Кто, кто? — спросили мы.

— Ну, Хазин... который в постановлении... Пишет для нас интермедии...

Только потом мы узнали, что Хазин после постановления ЦК вынужден был некоторое время писать под псевдонимом, чтобы не раздражать чиновников от культуры. Впрочем, что тут удивительного, если знаменитый Михаил Зощенко многие годы не мог публиковать свои рассказы, а существовал на переводы с финского языка!..

Александр Абрамович Хазин (а наши встречи с ним впоследствии стали постоянными) оказался веселым, остроумным собеседником, что в его положении «человека из постановления» было делом непростым. Непринужденная, веселая обстановка царяла у него и в доме, где главенствовала его жена Тамара Вячеславовна Сезеневская, актриса Театра комедии. Вышла она за него замуж в те самые дни, когда он стал «неким» (поступок, заставляющий вспомнить жен-декабристок). Примечательно, что ближайшие друзья А. Хазина еще много лет после его смерти собирались отмечать его дни рождения. И это — в наше жестокое время, когда человека порою забывают на следующий день.

Гордимся, что рекомендацию о приеме в Союз писателей дал нам именно он. Подписывая ее, он лукаво усмехнулся: «А вы не боитесь, молодые люди, — ведь постановление обо мне еще не отменено?..»

Жил он в «писательском» доме на улице Братьев Васильевых, где внизу помещалось пошивочное ателье. Здесь некоторые нестандартные (по фигуре) писатели шили пальто и костюмы. Однажды, провожая его, мы пошутили: «Когда-нибудь этот дом украсит табличка: «Здесь шил и работал Хазин». Пошутив, мы как-то замаялись — шутка получилась с «гробовым» оттенком. Заметив наше смущение, Хазин сказал: «И меня эта пошивочная тоже наводит на грустные мыс-

ли. Когда я еще печатался под своей фамилией, один сверхбдительный редактор предложил 20 исправлений в моем стихотворном фельетоне из 16 строк, чтобы они устроили всех — и главного редактора, и его зама, и всю редколлегия. Знаете, что я ему сказал? — Есть только один костюм, который в пору толстому и тонкому, длинному и короткому. Но это — саван».

Хазин никогда не терял юмора и оптимизма. Едва только повеяло «оттепелью», он, битый-перебитый, организовал при Ленинградском Доме писателя сатирический альманах «Давайте не будем!», в чем ему активно помогали И. Меттер и Б. Рест. Этот альманах стал прародителем многочисленных «капустных» бригад, возникших впоследствии при Домах творчества. На его спектакли, в которых играли ведущие актеры Театра комедии, попасть было труднее, чем сейчас на Хазанова или Пугачеву. Счастливы рассказывали на следующий день о смелых остротах, о сценах, в которых раздельвались «под орех» некомпетентные руководители. Вспоминается прекрасная пародийная сцена «Фигаро здесь, Фигаро там». Все узнавали в ней высокопоставленного чиновника от культуры В. Пименова, которого перебрасывали с одного руководящего поста на другой. Очень смешным был мини-балет «Родная зябь», высмеивавший лакировочные сельские романы. Хлеб-соль на сельской свадьбе вручали не молодоженам, а секретарю райкома, вокруг которого и танцевали все действующие лица. Уморительно веселой была и сценка, в которой спорили между собой писатели и критики. Первые выходили с лукошками, напевая: «А мы прозу сеяли, сеяли...», а вторые, выступая на них, повторяли: «А мы прозу вытопчем, вытопчем!»

Мы уже писали о том, что волею судеб А. Хазин много работал для эстрады. Автор на эстраде, как правило, фигура безымянная — не только в силу своего бесправия, но и из-за удивительной похожести произведенных разных авторов.

А вот Хазина на эстраде нельзя было спутать ни с кем. Его сцены и интермедии были написаны настоящим литературным языком, без скидки на жанр, а многие фразы афористичны, крылаты: «Не поймите меня правильно...», «Партия учит нас, что газы при нагревании расширяются...» — так выражается «деятель», руководящий наукой.

Это все из программы «Волшебники живут рядом», написанной им для Аркадия Райкина. Какое-то время он (как впоследствии и М. Жванецкий) был завлитом в

театре. Райкин любил, чтобы не только волшебники, но и писатели были с ним рядом.

Авторитет Хазина на эстраде был очень высок. Его скетчей, интермедий, фельетонов добивались ведущие артисты эстрады, его назначали судить всевозможные конкурсы.

Однажды и мы попали с ним вместе в жюри какого-то эстрадного конкурса. В то время микрофоны не были еще в моде у певцов, а музыканты обходились без электроаппаратуры. И вот на сцену выходят музыканты, с головы до ног опутанные проводами. Они еще не успели подключить в электросеть свои инструменты, как Александр Абрамович громко, на весь зал, произнес: «Ансамбль имени ГОЭЛРО!»

Только не подумайте, что Хазин любил красоваться в жюри и президиумах — всякая суета претила его скромному нраву. Даже свое шестидесятилетие он отметил не так, как было принято раньше (да и теперь еще тоже), — с приветственными адресами от фабрик и заводов, от милиции и войск гарнизона. В этот день он просто не вышел из дома. Желающие отметить его юбилей поехали к нему домой без приглашения. В его небольшой двухкомнатной квартире звучали искренние здравицы в прозе и в стихах. Вот несколько строк из нашего поздравления:

Как ни пытался «некий» Жданов  
До срока сдать тебя в тираж,  
Не потерял, по нашим данным,  
Ни юмор ты и ни кураж.  
Универсален ты на диво —  
Театр, эстрада и экран,  
И, говорят, в твоих архивах  
Легит блистательный роман...

Две последние строки из этого поздравления имели в жизни продолжение. Спустя много лет, когда с полок стали доставать неразрешенные фильмы, а из ящиков писательских столов — запрещенные рукописи, открылся и архив Хазина. По просьбе его вдовы мы отредактировали и подготовили к печати тот самый роман, о котором упоминали в приветствии. «И. О. — Исполняющий обязанности» — так назывался он. Это была сатира в духе Ильфа и Петрова на нравы наших 40—50-х годов и на законодателей этих нравов, по чьей воле автор так и не увидел роман напечатанным при жизни. Вскоре он выходит в издательстве «Советский писатель», а недавно газета «Правда» поместила несколько глав из него с портретом.

О таком повороте событий Хазин не мог и мечтать. Он был сатириком, а не фантастом и не предвидел, что времена так изменятся...



## Писал и я веселые стихи...

## БАЛЛАДА О СЕБЕ

Я не был храбрым на войне,  
И при обстреле пулеметном  
Я не казался беззаботным,  
И неуютно было мне.  
Когда немецкий истребитель  
Шел в беспощадное пики,  
Бежал я в щель, в мою обитель,  
Ну, прямо скажем, — налегке.  
И так бы праздновал я труса,  
Не прикоснись к моей судьбе  
Тот незнакомый парень русый  
Из фронтового КГБ.  
Меня зазвал он в чью-то хату,  
Где не осталось старожил,  
И как простой солдат солдату  
Помочь победе предложил.  
Вдали гремела канонада,  
И смерть шагала средь живых,  
А он учил меня, как надо  
Искать предателя и гада  
Среди товарищей своих.  
И как смотреть за ними в оба  
И тайно в их вникать дела.  
И, словно нож, его учеба  
Мне в сердце юное вошла.  
И в этот миг, не в штурме армий  
И не в атаке штыковой,  
А здесь, на маленьком плацдарме,  
Решил принять я первый бой.  
И в этой старой, тихой хатке  
Солдатской славе послужить:  
Иль победить в жестокой схватке,  
Иль честно голову сложить...  
И грянул бой... А ночь сияла,  
И было все светло, как днем,  
И только честь моя стояла  
Под сокрушительным огнем.  
Но не последняя граната,  
Не интендантский пистолет  
Мои оружием были. Нет! —

Все то, чем я дышал когда-то,  
Отца и матери завет,  
И тех стихов прекрасных слово,  
И тех друзей достойный круг,  
И та порука из порук —  
Святая клятва Огарева...  
Уже на небеса легла  
Рассветных красок побежалость,  
А совесть все еще держалась  
И отбивалась как могла.  
Незримый бой. Простая хата.  
И тишь, и пальцы в табачке,  
Но я умру за вас, ребята,  
На этом страшном пятачке.  
И пусть сейчас один я в мире,  
Я знаю — в этот страшный миг  
Я буду нем, я буду Мцыри,  
Я вырву слабый свой язык.  
Ах, знали б вы тогда, ребята,  
О том, как трудно было мне  
Вести тот бой наедине,  
Пока он отступил, проклятый!..

.....  
Я не был храбрым на войне...

*Апрель — август 1973 г.*

— — —

Темнеет памятник Мицкевичу,  
Его гранитная колонна.  
А все стоит фигурка девичья,  
Все ждет кого-то затаенно.  
Сюда приходят на свидание  
И семиклассница и дама.  
И есть на это основание  
У основания Адама.  
Но там, где светятся фонарики,  
Где звезды чистые померкли,  
Бредут приезжие очкарики,  
Командированные клерки.

И в кулаке десятку комкая,  
Скрывая долгое томленье,  
Они с Прекрасной Незнакомкою  
Торгуют чудное мгновенье.  
Они ведут ее в гостиницу,  
Проводят в номер осторожно,  
Они из Харькова, из Винницы,  
Им без подруги невозможно.  
Я вас не осуждаю, граждане:  
Бухгалтеров иль капитанов.  
Но тех свиданий робких жажду я  
У памятников и фонтанов,  
У Пушкина и у Мицкевича,  
А где-то, может у Вийона,  
Где все стоит фигурка девичья,  
Все ждет кого-то затаенно...  
*10 июля 1972 г.*

— — —  
Бульвар. Оживлены аллеи.  
Хрестоматийные евреи  
Сидят совсем невдалеке.  
И ты их слышишь,  
Ты их видишь,  
Но говорят они на «идиш»,  
На непонятном языке.

Так почему ж, сквозь эти звуки,  
Я мамины увидел руки,  
Пустое бедное жилье.  
И вдруг, знакомое до дрожи,  
Ко мне, ко мне, касаясь кожи,  
Идет младенчество мое.

Идет с какой-то силой странной,  
Как будто тот язык гортанный  
Впервые понял я. И вот:  
Горит свеча. Перо за ухом.  
Отец склонился над грессбухом  
и «ойфен прыпычек» поет.

Поет отец мотив печальный,  
И смутный день первоначальный  
Восходит тихо надо мной.

И улыбается мой предок,  
Что я услышал напоследок  
Язык неведомый. Родной.

Что здесь, посередине Львова,  
Звучит измученное слово,  
Поет, картавит и дрожит,  
Забыв все горести и страхи...  
Но парень в вышитой рубаше  
Мне тихо объясняет: жид...

И встали и пошли евреи  
По тенью схваченной аллее,  
А там в ораторском броске,  
Не знавший страхов и сомнений,  
Стоит на камне светлый гений  
С известной кепочкой в руке.  
*10 июля 1972 г.*

— — —  
Писал и я веселые стихи,  
Слагая их легко и беззаботно,  
Не создавал бессмертные полотна  
Для вас, друзья: шуты и остряки.

И все, чем я был некогда богат,  
Что было мне дано для дальней дали,  
Вы жадными руками расхватили  
На тысячи площадок и эстрад.

Ах, почему не поспешил я,  
От вашей злой не убежал охоты?  
И вот на каламбуры и остроты  
Разорвана вся книга бытия.

Но сколько раз я в полутемный зал  
Входил тайком, садился где-то сзади,  
Пока артист великий на эстраде  
Моею мыслью весело дерзал.

Так пусть гремят другие имена,  
Пусть горький хлеб мне чаще доставался.  
Я счастлив был, что кто-то рассмеялся  
В безжалостные наши времена.

*Июль 1973 г., Таллинн*

# Премьера

ГАЗЕТА В ЖУРНАЛЕ

## СТАЛИНИЗМ В СУДЬБАХ ЛЮДЕЙ

Выставка  
в Государственном музее Великой Октябрьской социалистической революции.  
Май 1989 г. Автор выставки — Елена Костюшева

Наверное, впервые за многие годы в музей пошли «неорганизованные», одиночные посетители. Наверное, впервые с невероятной быстротой начала заполняться книга отзывов. Слишком уж неординарно событие: в Музее революции, десятилетия сообщавшем об Успехах, Достижениях и Победах, вдруг открылась выставка, посвященная самым позорным и трагическим событиям нашей истории, репрессиям периода сталинщины, войне государства против народа. О том, как эта война прошла по отдельным судьбам, рассказывает выставка. В витринах одного небольшого зала — не публиковавшиеся ранее документы, редкие фотографии, вещи.

Инженер Василий Иванович Болчис более тридцати лет хранил лагерный бушлат, шлем, боты, которые он носил в период ссылки в Норильск; теперь они стали музейным экспонатом. Как и коврик, который, находясь в лагере, вышила для своего сына Софья Михайловна Фирсова, кандидат экономических наук, арестованная 13 июля 1949 г. по обвинению в контрреволюционной деятельности. «Моему дорогомому мальчику» — вышита надпись на этом коврике. Вместе с родившимся в тюрьме сыном Софья Михайловна была отправлена в исправительно-трудовой лагерь в Коми АССР. С 1950 г. сын находился у родителей С. М. Фирсовой, освобожденной лишь в 1954 г. И рядом с ковриком письмо, которое узница отправила сыну: «Андрюша! Сыночек мой родной! Я тебя очень люблю и скоро к тебе приеду. Мне очень скучно без тебя. Очень хочу тебя видеть и обнять тебя. Помни маму, ты для нее самый дорогой на свете...»

А рядом стенды, посвященные А. И. Рыкову, Н. А. Вознесенскому, М. Н. Рютину, И. Ф. Кодацкому, Н. И. Вавилову. И тут же материалы о людях куда менее известных: крестьянине И. А. Соколове, арестованном в 1937-м и умершем в заключении... Заведующем гаражом типографии им. Котлякова В. М. Шокке, арестованном в феврале 1938 г. (умер в заключении)... Полковнике РККА А. В. Зарембе... Заместителе директора Ленинградского музея

революции П. И. Буткевиче... Людей, принадлежавших к различным социальным группам, сравняло беззаконие, сравняла машина, неутомимо перерабатывавшая людей в «лагерную пыль».

Метафорические изображения этой машины — в том же зале: плакат работы С. Игунова «Искореним шпионов и диверсантов, троцкистско-бухаринских агентов фашизма!», на котором мускулистая и неестественно красная рука душит мерзкую змею со свастикой вместо глаза; плакат В. Дени и Н. Долгорукова «Да здравствует НКВД, неуспынный страж революции, обнаженный меч пролетариата», изображающий этот самый меч, который перерубает многоголовую гидру с надписями на новоязе 1939 года.

Есть во всей выставке, даже в самом факте ее появления явный элемент покаяния самого музея, десятилетиями не желавшего знать о «большом терроре». Зловещие эти плакаты, взятые из фондов, бывшие музейные экспонаты, наверное занимавшие самые почетные места в залах (как и плакат «Великий Сталин — светоч коммунизма», подписанный в печать 4 октября 1952 года и изданный тиражом 300 тысяч экземпляров: монументальная фигура, усы, трубка, четырнадцатый том Ленина в руках: «СТАРШИЙ БРАТ СМОТРИ НА ТЕБЯ», если воспользоваться фразой Дж. Оруэлла), смотрят на новые стенды и витрины с фотографиями людей, объявленных диктатурой врагами народа, изменниками родины, контрреволюционерами, шпионами.

Алексей Викторович Кириллов (1903—1936) был журналистом, работал редактором в газетах «Смена», «Ленинградская правда», «Вечерняя красная газета». В 1934 г. был сослан вместе с семьей в Красноярский край. 6 октября 1936 г., на другой день после исключения из партии, опасаясь ареста и бед, которые могут обрушиться на семью, покончил самоубийством. В витрине — дневник ссыльного Кириллова.

Ядвига Иосифовна Верженская (Турчанович) (р. 1902) в 1926 г. окончила факультет общественных наук ЛГУ, в 1934—1936 гг. была студенткой Московской консерватории. В апреле 1938 г. была арестована как жена врага народа и сослана

на 10 лет в Красноярский край. В витрине лежат ее дирижерские палочки, с которыми она работала в лагерной художественной самодеятельности (1940—1948 гг.).

Алексей Викторович Заремба (1893—1956) в 1914 г. окончил военное училище, в 1919—1938 гг. служил в РККА, был автором многих работ по теории стрельбы, в 1938 г. стал полковником. 9 сентября 1938 г. арестован. Приговор — 8 лет лишения свободы. В 1946—1949 гг. работал в Ленинграде в конструкторском бюро. 13 июля 1949 г. вновь арестован, сослан без срока в Красноярский край, в 1954 г. освобожден. В витрине — личные вещи, которые были с Зарембой в лагере исылке: зеркало, очки, портсигар, шапка, железная миска с отбитой эмалью...

«Насушный хлеб и сух, и горек, но трижды сух и горек хлеб, надломленный тобой, историк, на конченном пире судьбы». Эти стихи репрессированного Б. Лившица можно поставить эпиграфом выставки.

Из книги отзывов: «Эта выставка — убедительное доказательство для шеховцовых и андреевых...» (подпись неразборчива).

«Выставка очень нужна, но в гораздо большем объеме. Предлагаю ее расширить и сделать постоянным разделом Музея революции» (А. Костерин, инженер).

«Я яростная, страстная Сталинизка! Очень жалко тов. Сталина, что Его так ужасно пачкают. За что же Сталина грязнят, за то, что он был преданным революционером... Я очень люблю Сталина!!!» (без подписи).

А ведь и эта безграмотная запись с тремя восклицательными знаками, за которыми — шум фанфар и «гремя огнем, сверкая блеском стали», и эта запись — тоже «сталинизм в судьбах людей», навсегда обманутых, конченых, распотаных абсолютизмом и уже не способных услышать одинокий голос человека: «Сыночек мой родной! Я тебя очень люблю...»

М. Золотонос

## ЗАВТРА ЖУРНАЛИСТСКОГО СОЮЗА

После вулканических содроганий ленинградских творческих союзов события в журналистском корпусе города и области могут показаться обыденными. Да, собрался на внеочередную конференцию. Да, избрали новый секретариат, в том числе и нового председателя правления... Кого сегодня удивишь кадровыми метаморфозами? И тем не менее на пленуме правления ленинградской журналистской организации, предварявшем внеочередную конференцию, каждый из участников этого совещания вдруг осознал, что произошло нечто невероятное: сам Андрей Константинович Варсобиин сложил полномочия главы правления и передал их поспешно организованному «временному правительству», объяснив свою отставку состоянием здоровья и чрезмерной загрузкой на посту редактора «Ленинградской правды». Правда же состояла в том, что более двадцати первичных журналистских организаций настоятельно потребовали коренных перемен в жизни Союза журналистов, выразив недоверие руководству Союза и «лично» Андрею Константиновичу. Конфликт, а точнее, протест глел давно и вот в жаркие летние дни вспыхнул со стихийной, но, кажется, очистительной силой — протест против неумения и нежелания защищать «низовые» организации, товарищей своих по цеху, против союзовской спячки, против формализма, поразившего практически все области деятельности Союза, против прессинга партийного руководства, по-прежнему считающего прессу своею вотчиной...

Говорилось и о путях к материальной независимости изданий, о том, что сейчас происходит, по сути, конфискация дохода редакционного коллектива в пользу того самого бюрократического — партийного и государственного — аппарата, который... Словом, выступления на эту тему и В. Колотова, и В. Лепетюхина, и многих других наметили конкретные возможности, например, выпуска газеты ленинградских журналистов, доход от которой пойдет на улучшение скудного социального обеспечения нынешних и завтрашних пенсионеров, на строительство Дома творчества журналистов и т. д. В том, что издательская деятельность — дело беспроигрышное, когда оно в руках самих журналистов, может убедить рождение дайджеста «24 часа». Ю. Кириллов привел такие цифры: «За неполных четыре месяца своего существования дайджест принес Ленинградскому СЖ не только известную популярность, но и сто с лишним тысяч рублей прибыли...» Правда, пока этот доход получен тем же путем, каким добывают пропитание кооператоры, перепродавая дефицит, но лиха беда начало...

Организация политического пресс-клуба с ежемесячным его выходом в прямой телевизионный эфир; создание юридической службы для обеспечения правовой защиты журналистов; разработка возможностей будущей плюралистической структуры ленинградских средств массовой информации; участие в подготовке и обсуждении долгожданного проекта Закона о печати — идей, планов предостаточно, чтобы за полгода меж внеочередной и очередной конференциями (состоит в январе 1990 года) основательно перестроить самый «нетворческий», но самый хлопотный, «чернорабочий» союз. А возглавляет эту работу вот уже полгода один из наиболее авторитетных журналистов Ленинграда, до недавнего времени заведующий ленинградским корпусом газеты «Известия», а ныне — народный депутат СССР, член Верховного Совета СССР Анатолий Степанович Ежелев. Чего добьется новая «команда», возглавившая Союз, покажет ближайшее будущее, но главное уже произошло — журналисты Ленинграда всех рангов и ведомств осознали себя единой силой, энергии которой достаточно для самого масштабного противостояния, для самых плодотворных воплощений.



**ЛЕОНАРД  
БЕРНСТАЙН  
В ЛЕНИНГРАДЕ**

## ОЧЕРЕДЬ НА ГИЛЬОТИНУ

**В** год двухсотлетия Великой французской революции Театр имени В. Ф. Комиссаржевской воплотил в жизнь свой давний замысел, осуществив постановку драмы Ромена Роллана «Робеспьер». Написанная в 1938 году пьеса завершала обширный драматургический цикл, в котором Роллан на протяжении десятилетий исследовал тему революции. Автор «Робеспьера», до конца жизни сохранивший антифашистскую, просоветскую направленность в своем творчестве, отнюдь не стремился к историческим аналогиям, обличающим сталинизм. Но мысль большого художника не могла ограничиться рамками исторического исследования, и поиски закономерностей судеб революций

возникали неизбежно: «Я видел то, что было искреннего в этих людях, губивших друг друга, я видел грозную судьбу революций. Так было не только в те времена. Так бывало и во все времена. И по мере сил я попытался это показать».

Авторы спектакля — режиссер Р. Агамирзян, художник И. Иванов, композитор С. Слонимский — изначально отказались от заманчивой возможности модернизировать концепцию драматурга, справедливо полагая, что уровень информированности зрительного зала сработает сам по себе. Трехцветье республиканского знамени и мелодия «Ça ira» доминируют в сценическом и музыкальном оформлении. И над всем господствует вос-

произведенная почти в натуральную величину гильотина на заднем плане.

Исполнитель заглавной роли Г. Корольчук акцентирует тему обреченности своего героя с самого начала. Вслушиваясь в предсмертные выкрики Дантона (М. Матвеев), этот Робеспьер не торжествует и не скорбит, а хладнокровно подсчитывает дни — сколько ему еще осталось. Голос Дантона будет еще не раз возникать на протяжении спектакля, так же как и воспоминания Робеспьера о встрече со старухой-крестьянкой (В. Быкова), чье разочарование в революции — тоже приговор якобинцам.

Запущенная (как единственная возможность спасти республику от смертельной опас-



## ВЭН КЛАЙБЕРН В ЛЕНИНГРАДЕ



Фоторепортаж В. Григоровича и Ю. Щенникова

ности) машина террора начинает работать сама на себя, требует все новых и новых жертв. В отличие от своих сподвижников, Робеспьер подходит к пониманию этой закономерности, и потому его участие в политической борьбе происходит почти по инерции. Борьба за власть перестала быть борьбой за сохранение завоеваний революции. Движущей силой в политике вместо революционного порыва становится инстинкт самосохранения. Для Робеспьера такая замена равнозначна политическому, а значит, и физическому самоубийству.

Зато те, кто идет на смену, наделены инстинктом самосохранения в полной мере. Таков Фуше — вдохновитель и организатор заговора против Робеспьера. В спектакле его роль в подготовке падения якобин-

цев, пожалуй, даже излишне подчеркнута. С. Ландграф изображает этакое прожженного политика, многоопытного, беспринципного интригана. Хотя на самом деле Фуше было тогда чуть за тридцать и его блестящая карьера умельца уцелеть при любой смене правительства еще только начиналась. Все хитроумные старания Фуше кажутся излишними, если учесть изначальную обреченность Робеспьера. Прозрения Робеспьера и интриги Фуше развиваются параллельно, и точка их пересечения в спектакле так и не найдена.

Народ представлен в спектакле двумя симметричными сценами зловеще-радостного танца, которые начинаются сразу, как только делает свое дело гильотина. «Свобода! Равенство! Братство!» — скандируют танцующие шепотом. А

ритм танцу задает размеренно падающий нож гильотины.

Тема Великой французской революции все чаще возникает в публицистике и искусстве наших дней. В этом смысле появление спектакля комиссар-железцев очень важно и своевременно.

Впрочем, все познается в сравнении. И если вспомнить новаторскую остроту театральной формы показанного на гастролях «Дойчес театра» спектакля «Смерть Дантона» Г. Бюхнера или головокружительную глубину психологического анализа в фильме Анджее Вайды «Дантон», то нельзя не признать, что «Робеспьер» попадает в один ряд с этими произведениями только благодаря общности тематики. Но это уже вопрос общего состояния нашего сценического искусства.

П. Машин 53



## «КОМУ ТАКОЕ СЧАСТЬЕ НУЖНО?»

«Васька». Пьеса С. Антонова и О. Данилова по повести С. Антонова. Ленинградский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. Постановка Д. Астрахана. Художник Э. Канелюш

Вряд ли когда-нибудь смогут примириться в нашем сознании два лика одной эпохи. Один — светлый, лирико-героический и песенно-романтический, занечатленный в тех давних и долгое время милых сердцу фильмах, которые лишь теперь кажутся насквозь парадными и живыми. И другой — судорожный, задыхающийся от страха и ненависти, пронизанный горечью и безверием...

Когда Ленинградский ТЮЗ взялся перенести на сцену повесть С. Антонова «Васька», у театра не было намерения обязательно влиться в злободневное русло разоблачений культа личности, рассчитаться с тем фанфарным патриотизмом, которому пришлось в свое время отдать немало. Молодой режиссер Дмитрий Астрахан, художник Эмиль Канелюш и группа актеров театра в своей работе попытались отразить именно «двоеличие» эпохи. Весело, а порой и не очень весело подтрунивая над бодрыми призывами и кличками, театр стремится обнаружить, как подобный лозунговый стиль жизни может искалечить любую душу, к каким реальным последствиям приведет.

Пытаясь сохранить в спектакле ту ясность и чистоту дыхания, которой наполнена повесть С. Антонова, создатели спектакля уже самим зрительным решением его воссоздают образ варварского, идеально отлаженного механизма эпохи. Этот механизм готов подмять под себя, уничтожить любые самые чистые, самые естественные проявления человеческих чувств.

Лязгают с грохотом вагонетки и тачки, снуют вверх-вниз кабина подъемника, раздвигаются и замыкаются створки, отсекая пространство сцены от внешнего мира. А выше — помост-трибуна для начальства и башня с красной звездой, увенчивающая подъемник. Слово могучий указующий перст, направляющий всю суестьливую, кропотливую жизнь к конечной цели, в наше светленькое будущее, в необъятные дали, поглотившие тысячи судеб...

А вот вдруг мелькнет неожиданно иной, весело-ироничный взгляд на мир. Так утопический сон девушки Васьки представляет собой полуиллюзорную-полуреальную картину, наполненную атрибутами эпохи. Румяный белокурый добрый молодец с балалайкой, выводок детей, алая подушка — знак роскоши... Вот оно, наше славное коммунистическое «завтра», во имя которого можно не падать себя и оправдывать все самое страшное вокруг.

Замедленная пантомима: гимнасты осеняют счастливые семейство серпом и молотом. Ненавистного и жестокого шантажиста Осипа расстреливают из винтовок прямо на глазах у Васьки,

при этом командир почтительно отдает ей «под козырек». Наконец, наверху простирается огромный кумачовый транспарант: «Васька, ты не враг!». Эта веселенькая и вместе с тем мрачноватая картина в духе некоего лубочного «соц-арта» (если прибегать к новейшим определениям) в своем роде ключевая для спектакля. Она наиболее точно передает тот воздух эпохи, то сознание, в котором смешиваются абсолютно несоединимые вещи и понятия.

Васька — «лишенка», дочь раскулаченных, бежавшая в город на строительство метро и живущая в страхе перед разоблачением, — как еще иначе она может представлять себе торжество справедливости? В той Ваське, что создана молодой актрисой А. Введенской, — смешной и неуклюжей, угловатой и трогательно-косноязычной, проступает неистребимое правдоискательство. В чем оно? В попытке понять истоки своей вины? Не только и не столько в этом.

Васька не особенно задается вопросом, в чем, собственно, ее вина, она принимает эту вину как данность. А прийти к правде для нее означает получить прощение, очиститься от клейма, обрести некую гармонию между собственной многострадальной долей и великим общим делом. Это мы уже знаем, что незначем искать подлинную правду там, где она никогда и не почевала. Васька же мечется в ее поисках, натывается всюду на глухую стену.

Но в итоге — первая, робкая попытка прозрения. Рухнув на колени и воздев руки в луче прожектора, Васька взывает: «Господи, если все это ради счастья, то кому такое счастье нужно?»

Но не остановить фабрику по производству «светлого будущего». Здесь вечно правят лозунговый пафос, кличи и рапортования. Здесь вдохновение сливается с ложью, а главное — что ложь эту никто не замечает или замечать не желает. Только что рабочие трудились не покладая рук, а теперь в ожидании первого прораба страны Кагановича начинается игра в энтузиазм. Взмах руки — и грохочет стройка, беспорядочно

носятся люди с тачками, имитируя вдохновенный труд. Репетиция. Еще раз, взмах — и...

Похоже, здесь все и каждый впитали в себя «двоедичие» эпохи, срослись с ним. К примеру, Лобода (И. Шибанов) — сдержанный, но выразительный резонер своего времени, глашатай определенной «философии», суть которой в принятии навязанных правил существования. Раз «погорев» сам, Лобода запасся осторожностью с лихвой — он никогда не заступит за Ваську...

А чистый, мужественный и младенчески-наивный Митя (А. Красавин) — комсомоль-

ский вожак 30-х? Вера в то, что в этой жизни можно отыскать истинную справедливость, неизбежно приведет его шаг за шагом к предательству. Что уж тогда говорить о верноподданных, хватких слугах режима вроде начальника отдела кадров Бибикова (В. Тодоров) или о славных его «трубадурах» — таких, как напичканный газетной трескотней корреспондент Гоша (В. Дьяченко).

Как быть, если даже самые честные ломаются, если жизнь обрекает их на измену человечности?

И все же, повторимся, в спектакле нет «черной» безыс-

ходности. От страха он переходит к иронии, от патетики — к добродушному юмору, от высокого страстного накала — к бытовым зарисовкам. Можно поставить, наверное, режиссеру в вину как «повествовательность», не дающую раскрыться заложенному в центральных актерских образах лиризму, так и «размытость» жанра, вроде бы снижающую остроту разговора. Можно вспомнить о специфике тюзовского зрителя, которому не так давно прошлое преподносилось исключительно в набатном духе...

Максим Максимов

## ПОСТИГАЯ ТРАДИЦИЮ

Сегодня симптоматичен повышенный интерес к древнерусскому художественному наследию. Ансамбль старинной русской музыки под руководством В. Копыловой возрождает голос Древней Руси.

Старинные песнопения в исполнении ансамбля впервые прозвучали в 1976 году, когда по расшифровкам А. Н. Кручининой публика познакомилась с музыкой «Русских страстей» начала XVII века. «В церковных напевах, так тесно связанных с античностью, — писал крупнейший русский мыслитель П. А. Флоренский, — мы имеем высокое искусство, может быть, и даже вероятно, высшее искусство, сравнимое в области инструментальной разве только с Бахом».

Ансамбль В. Копыловой стремится стать центром своеобразного духовного сообщества, объединяя известных литературоведов и историков культуры, музыковедов-медиевистов (А. М. Панченко, Н. А. Герасимова-Персидская, В. В. Протопопов, Е. Л. Бурилина, И. В. Ефимова, Н. С. Серегина, А. М. Ратькова). К 1000-летию крещения Руси был подготовлен цикл музыкально-литературных вечеров «Византия и Древняя Русь».

Одухотворяя нравственные смыслы-формулы литургических песнопений, блестяще исполняя многоголосные композиции русского хорового барокко, музыку Петровской эпохи, духовные сочинения композиторов XIX—XX веков, хор дарит слушателям сопричастность красоте, ее животворящей силе.

Подлинность музыкально-духовного общения с ушедшими эпохами создается дирижером, успешно сочетающим в себе качества чуткого музыканта и пытливого ученого-исследователя. Это ансамбль высокопрофессиональных певцов-солистов, неизменно восхищающих слушателей своим мастерством. В эмоциональной памяти остаются жить голоса Геннадия Беззубенкова, Лидии Клименко, Жанны Полевцовой.

Наряду с лучшими хорами города коллектив восстанавливает в сознании представление о художественной сущности хорового искусства.

Преодолевается отождествление хора с музыкальной формой массово-политического плаката, искусственное ограничение его социальной роли музыкально-публицистической функцией.

Выступление ансамбля на фестивале искусств «Белые ночи», состоявшееся 23 июня этого года, стало для ленинградцев еще одним открытием. Зазвучала музыка древнего Новгорода: песнопения литургии Иоанна Златоуста в реконструкции А. М. Ратьковой. Впервые расшифровка большой композиции была произведена по беспометным рукописям начала XVII века. Украсили композицию многоголосные расшифровки произведений XVII века М. В. Брамникова.

Во втором отделении концерта исполнялась Литургия П. Г. Чеснокова, незнакомая ленинградским слушателям. Иные по музыкальному языку, вокальной манере хоры композитора XX века составили неразделимое целое с древнерусской литургией. «Литургия всех научает любви, которая есть связь всего общества; сокровенная пружина всего, стройно движущего жизнь всеобщую» (Н. В. Гоголь).

Каждая эпоха воспринимает искусство прошлого сквозь призму своих ожиданий, встречаясь с ним в ином историческом, социальном, идеологическом контексте. При этом культурное наследие включается в современность не путем зеркального отражения-восприятия, а благодаря ценностно значимому освоению. Приобщаясь к наследию Древней Руси, современник учится жить в земной жизни и думать о вечности.

Совместная работа ансамбля В. Копыловой и А. Ратьковой вызвала глубокий интерес и благодарность слушателей. Был сделан еще один шаг на пути творческого поиска музыкальной выразительности, завещанной Древней Русью.

«Отечественная история в древнерусских песнопениях» — так называется цикл концертов, который задуман для исполнения под сводами Казанского собора.

Г. Скотникова,  
кандидат педагогических наук 55

## НАБОКОВСКИЙ ВЕЧЕР

В доме Набоковых чтили традицию семейных торжеств. Помните? «...Редко садилось меньше двенадцати человек за стол, а в дни именин и рождений бывало по крайней мере втрое больше... Из Батова в тарантасах и шарабанах приезжали Набоковы, Лярские, Рауши, из Рождествена — Василий Иванович... из Дружноселья — Витгенштейны, из Митюшина — Пыхачевы...» — так отмечали семейные праздники в усадебном доме под Гатчиной, в Выре, в давние годы детства и юности писателя.

За те десятилетия, что прошли со времен тарантасов, шарабанов и всего дворянского быта, исчезали один за другим дома и усадьбы соседей и родственников Набоковых. Не сохранилось и выское поместье. Но время пощадило деревянный дом в Рождествене, построенный в первой трети XIX столетия на крутом берегу речки Грязной. Владимир Набоков бывал здесь у своего дяди Василия Ивановича Рукавишникова, а после его смерти в 1916 году получил его в наследство.

Вопреки известным обстоятельствам, которые мы, дабы не повторять многих своих современников, обозначили здесь

расплывчатым понятием «время», сохранился не только дом (кстати, в довольно плачевном виде) — живет и сама память о Набокове, для которого эта земля была чем-то предельно живым и неотделимым, как собственная душа. Эта память сыграла немаловажную роль в спасении совхозного музея в Рождествене, когда кому-то показалось вдруг, что в условиях поголовной грамотности и «поголовного» хозрасчета он не нужен. Она, эта память, собрала 22 апреля — в день 90-летия писателя — ученых, поклонников его творчества в Рождественском историко-литературном и мемориальном музее — так называется он с тех недавних пор, когда был взят «под крыло» Управлением культуры Леноблсполкома.

О творчестве писателя в контексте взаимоотношений русской и европейской культур говорила доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Н. К. Телетова. Набокову —

переводчику Л. Карролла посвятила свое выступление редактор Ленинградского отделения издательства «Художественная литература» П. И. Толстая. О влиянии на личность писателя его отца говорил литературовед А. А. Долинин. В старинном доме прозвучали стихи и проза Набокова и голос самого писателя, сохранный магнитофонной записью.

Сотрудниками музея, закрытого для проведения реставрационных работ и создания новой экспозиции, была подготовлена временная выставка фотографий и книг писателя, материалов, связанных с историей дома.

Вечер носил благотворительный характер, собранные средства поступили в фонд восстановления рождественской усадьбы. Однако возможность внести свой вклад доступна всем желающим и сегодня: в Дзержинском отделении жилищнобанка Ленинграда открыт расчетный счет № 14000142343 МФО 171047. На переводе не забудьте сделать пометку: «На восстановление усадьбы Набокова».

**М. Шубина**

*(Гонорар за эту публикацию передается в фонд музея.)*

## Поэзия ФИОРДОВ

Выставки современного искусства городов-побратимов Ленинграда традиционно проходят в Музее этнографии народов СССР.

Одна из них открылась в мае и познакомила с культурой и искусством области Нурланд. Эта область является частью Норвегии и простирается на тысячу километров с севера на юг по побережью. Население области равняется 240 000 человек.

Выставка «Искусство области Нурланд» носила камерный характер. На ней были представлены тридцать пять произведений современного изобразительного искусства, двадцать

одна иллюстрация художника Карла Эрика Гарра к книгам Гамсуна, сами романы Кнута Гамсуна, изданные на норвежском и русском языках.

Работы современных художников, в основном абстрактные, разнообразны по технике исполнения. Пер Алдд, например, экспонировал работу «Осень» (масло), Бенгт Оне — «Маленькую ферму» (акварель). Были и рисунки — Ивар Диллан «Демократия», фотографии — Альф Едгар «Четыре голубые птицы» и даже резьба по дереву — Дагфинн Бакке «Раннее утро».

Рисункам и литографиям Гарра присущ тяжелый, почти библейский стиль, прекрасно гармонирующий с петоропливым стилем романов Гамсуна.

Романы Кнута Гамсуна не являются неожиданностью для ленинградского читателя. Писатель — лауреат Нобелевской

премии, к его книгам писали вступительные статьи Алесандра Коллонтай и Максим Горький. По случаю семидесятилетия в 1929 году Гамсун был избран почетным членом Московского художественного театра. По подчетам норвежских книгоиздателей, в тридцатые годы в нашей стране было продано самое большое число его книг — больше, чем во всех европейских странах вместе взятых.

Художественная выставка «Искусство области Нурланд» впервые состоялась в Ленинграде. Экспозиция ее была не слишком велика. Тем не менее она сумела дать впечатление об искусстве и культуре этой области Норвегии. И конечно, дала повод надеяться на новые контакты между норвежскими и ленинградскими художниками.

**В. Спиридонов**

# СОКРОВИЩА ОСОБОЙ КЛАДОВОЙ

**В**первые за все время существования этого хранилища открылась выставка «Сокровища Особой кладовой Музея этнографии народов СССР».

Цель выставки — показать характер ювелирного искусства, общие и специфические черты типов, форм, приемов декорировки народных украшений и ювелирных изделий из драгоценных металлов, камней, жемчуга.

В экспозиции представлено около тысячи предметов из различных регионов СССР. В основном это изделия народных мастеров второй половины XIX и начала XX века.

Выставка не только дополняет постоянные экспозиции музея. Она дает представление о декоративно-прикладном искусстве тех народов, которые не были представлены в музее постоянно: евреев, татар, греков, курдов, айсоров, каракалпаков и некоторых других.

Впервые показаны коллекции еврейских культовых предметов из серебра. Это сосуды для благовоний, ханукальные лампы, употреблявшиеся во время праздников, пасхальные бокалы для торы. Здесь же можно увидеть ювелирные изделия эстонцев и латышей, украшения народов Поволжья и Приуралья, Сибири, Средней Азии и Казахстана, Кавказа и Крыма. Украинские ювелирные изделия, например, представлены коллекциями традиционных нагрудных женских украшений — дукачей и гетманской булавой семнадцатого века. А русские — головными уборами северных и центральных губерний России, жемчужными серьгами, пуговицами, нагрудными цепями. В отдельную группу выделены votивные предметы (дары богам) из серебра.

**«Зеленая Тара» — божество ламаистского пантеона. Конец XVIII — начало XIX века. Фото Ю. Щеникова**



Анна Владимировна Ратникова, старший научный сотрудник, хранитель фонда, рассказывает:

— Наши предметы дают представление о ювелирном искусстве народа, провинций, а в Эрмитаже экспонируются предметы декоративно-прикладного искусства богатых горожан.

— Когда была создана Особая кладовая музея?

— В 1907—1908 годах было принято решение о создании в музее хранилища для предметов из драгоценных металлов и драгоценных камней. Помещение, где они должны были храниться, получили название «комната-сейф». Задачи этой комнаты определялись как исключительно охранные. Предметы, собранные здесь, принадлежали к разряду особо контролируемых вещей. В силу сложности хранения никогда не выставлялись. Заранее оговоренная ценность предметов определила и направление коллекции. Преимущественно собирались отдельные вещи. Цельным коллекциям попасть в Особую кладовую оказалось невозможно. Исключение составили дары отдельным персонам и приобретения от частных лиц: предметы коллекций Н. Л. Шабельской, Ф. Н. Плюшкина и некоторых других.

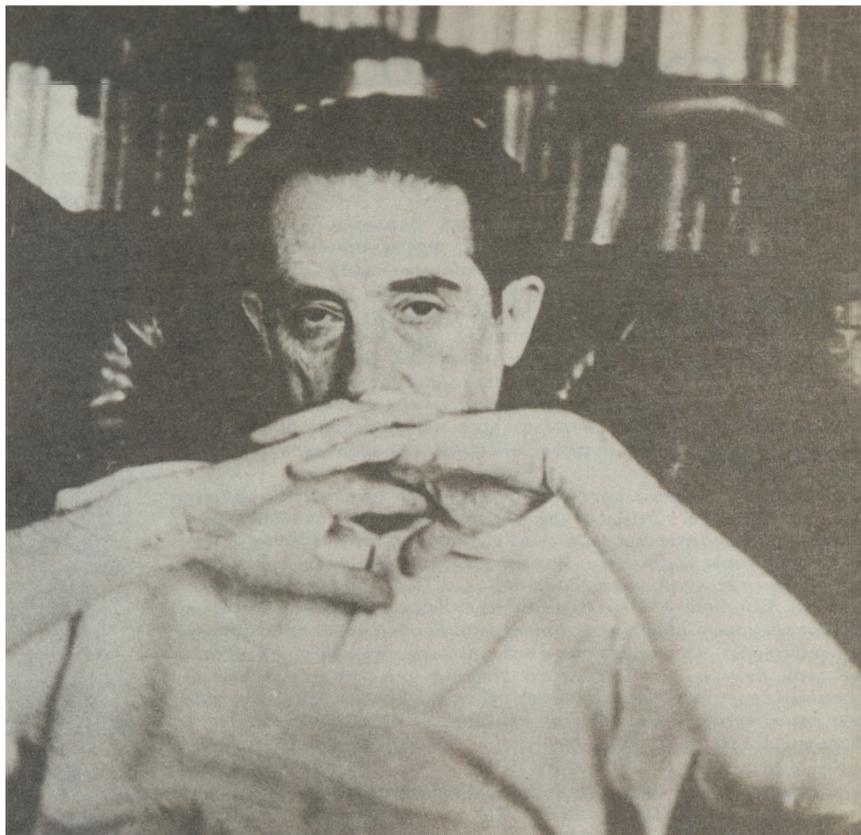
— Что послужило источниками для коллекции Особой кладовой?

— Предметы из коллекции императорской фамилии поступили из Эрмитажа в двадцатые годы. Часть вещей была подарена коллекционерами, часть приобретена. Некоторые предметы появились в результате научных экспедиций, в которых участвуют сотрудники музея.

— Какой характер в дальнейшем будет иметь экспозиция?

— У нее будет статус постоянной выставки. Планируем периодически ее обновлять.

**В. Иваннен**



# ОЗВУЧАНИЕ

При издании книги Григория Михайловича Козинцева «Глубокий экран» (М., «Искусство», 1971) уже из верстки были изъяты фрагмент о просмотре Сталиным фильма «Юность Максима» и целиком глава «Озвучание», посвященная тяжким временам тридцатых — пятидесятых годов (начиная с запрещения снимать уже запущенный в производство фильм «Карл Маркс» и кончая «Белинским»).

Многочисленные записи в рабочих тетрадях Козинцева отражают его мучительную борьбу за сохранение первоначального текста, совпавшую по времени с напряженной работой над фильмом «Король Лир». Книга была издана предельно малым тиражом, как считал сам Козинцев — «в наказание за строптивость». И еще до выхода «Глубокого экрана» в свет он продолжил работу над книгой, надеясь на второе издание, куда он во что бы то ни стало хотел включить выброшенные из верстки куски и для которого он писал новые фрагменты, частично перерабатывал старые.

Значительная часть подготовительных материалов ко второму изданию опубликована в I томе собрания сочинений Г. М. Козинцева, вышедшем в 1982 году. Однако и тогда удалось напечатать не все.

Первый из предлагаемых вниманию читателей неопубликованных фрагментов взят из хранящейся в архиве Козинцева верстки и представляет собой начало главы «Озвучание». Второй и третий фрагменты написаны для второго издания и печатаются по рукописям.

Как бы я хотел выбросить из песни это слово! Но как его выбросишь? Молчание ведь тоже по-своему говорит: оно может явиться и знаком согласия.

Хочется сразу же признаться: во многом, бесспорно, была моя собственная вина. Я оказался тугодумом, не мог понять, что были задачи не под силу, брался за дела, крах которых в искусстве тогда являлся неизбежным.

Недобрый период в нашей работе начался сразу же по окончании «Выборгской стороны». После трилогии о Максиме мы с Траубергом потратили три года на сценарий о Карле Марксе. Мы замахнулись на спор с памятниками. И какими!.. Борьбу с помпезным, риторическим изображением революции, начатую трилогией о Максиме, хотелось продолжить и на еще более сложном материале. Главным предметом нашего интереса стал человеческий характер, обстоятельства жизни, нелегкая судьба. Эстетические вкусы самого Маркса, казалось нам, поддерживали то, что мы собирались сделать. Маркс, как известно, не отдавал предпочтения сочинениям «с тенденцией», с «рупором идей» в искусстве. Как бы он сам высмеял изображение своей жизни в выпяченном стиле официальных исторических полотен — он, весело утверждавший, что «один только Лаунс со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые». В его семье был культ Шекспира; месяцами Мавр (как называли его близкие) сочинял для детей фантастическую сказку с продолжением. Какие только чудеса не случились с Гансом Рекле! В «Исповеди» (пусть и шуточно) Маркс написал как любимое изречение: «Ничто человеческое мне не чуждо», как самый прекрасный девиз: «Подвергай все сомнению».

Ему была отлично известна не только дорога в круглый читальный зал Британского музея, но и к унылому дому в сырых кварталах Сохо, где три тусклых золотых шара висели над входом в ссудную кассу.

Ю. Н. Тынянов одобрил наши планы. Он согласился и сам принять участие в работе: написать окончательный вариант диалога. В то время Юрий Николаевич переводил «Германию», и я получил в подарок «полнометражного Гейне», так гласила надпись.

Тогда же мне подарили «Воспоминания о Марксе». «В смутные дни, когда рождался сценарий», — написал на первой странице редактор издания профессор М. Зоркий, наш консультант по фильму, умный и образованный человек.

В его комнате я часто встречал девочку; Зоркий — комсомолец первых лет революции — назвал свою дочь Энергией, так воевали тогда с реакционным обычаем заимствовать имена из святцев. Теперь она, Нея Зоркая, — историк нашего кино, талантливый серьезный исследователь.

Полным ходом шла подготовка к съемкам. Эскизы декораций переводились в чертежи, плановый отдел калькулировал смету; в гримерной расчесывали львиные гривы волос; ассистенты охотились на улице за типажами «буршей», «биржевиков», «блужников». Уже начались репетиции: Маркса играл М. Штраух, Энгельса — Н. Черкасов. Актеров увлекала работа. Музыку должен был писать Д. Шостакович.

В сентябре 1940 года нас неожиданно вызвали в Москву; телеграмма была срочной, выехать следовало в тот же вечер.

А. А. Жданов, перелистывая сценарий, испещренный пометками синим карандашом (сделанными, как нам тогда казалось, зрителем, о котором я писал в прошлой главе<sup>1</sup>), объяснил нам, что сцены нищеты принижают образ величайшего корифея науки, основоположника научного коммунизма; история любви несущественна: Женни фон Вестфален была не возлюбленной, а боевой подругой автора «Капитала»; не играет роли, что дома его называли Мавром; дети умирали не только у создателя Первого Интернационала... Для чего уделять всему этому внимание, придавать значение?

Вернувшись домой, я сразу же записал основные положения. Теперь я воспроизвожу их по записи.

— Вы хотите показать Маркса-человека,— сказал в заключение Андрей Александрович,— а нам нужен фильм о Марксе-вожде.

Он вытер платком пот с лица — разбор длился полтора часа без перерыва. Ответить на критику мы не смогли. А. А. Жданов попрощался. Формой разговора был монолог.

Видимо, и время, отведенное нам, истекло: в приемной мы встретили Леонида Максимовича Леонова — его очередь была следующей.

Существо речи А. А. Жданова заключалось, конечно, не в буквальных определениях. Но установка, как принято выражаться, была дана: каким должен быть человек на экране. Если это великий человек, то, как ни странно, ему нужно перестать быть человеком. И уж совсем не важно, каким он являлся в действительности. Показать его должно таким, каким ему следует существовать в сознании зрителей. Первые правила эстетики историко-биографических картин — жанра, через несколько лет господствующего на экране,— уже намечались.

А. А. Жданов хорошо знал материал. Так же хорошо он знал (заранее) и фильм, который должно снять. Наш сценарий, естественно, на такой фильм не походил, именно потому, что он был нашим. «Наше» нужно было убрать, заменить «правильным». Замечания и указания даны; выполнены они, конечно, должны быть в художественной форме, это уже дело художников.

Если Маяковский писал: «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», то нам был предложен маршрут по точной карте: обозначен путь следования, узловые станции, где и на сколько следует останавливаться.

Мы тогда ровно ничего не поняли, считали, что дело может быть спасено переделками. Однако основание труда, сам наш замысел противоречили тому, что от нас требовалось.

Не знаю, каким получился бы фильм, если бы мы и дальше работали, как умели, развивали то, что задумали. Может быть, имело смысл поверить нам вместе с Черкасовым, Штраухом, Шостаковичем, что на экране не будет бессмыслицы и пошлости?.. Трудно сказать. Результаты в искусстве предугадать нельзя, особенно в кино. Может быть, и наш фильм стал бы неудачей. Все возможно. Но одно для меня несомненно: фильм, снятый по предъявленным требованиям, был бы бездушным, начисто лишенным живого содержания. Хорошо, что мы не сняли такой фильм. Жаль, что несколько других (с такой же предысторией) пришлось довести до конца. Но об этом речь еще впереди.

А пока в безрезультатном труде проходило время. И какое время. Шли последние мирные месяцы. Когда мы поехали в Западную Украину, чтобы выбрать место для съемки немецкого города — родины Маркса (надежда на постановку еще не утратилась), я впервые увидел картину, которую никак не мог себе представить в реальности. Река делила город пополам. Я остановился у берега: на другой стороне виднелась безлюдная улица; с балконов домов свисали большие флаги с черной свастикой. Был отличный день, светило солнце. По пустынной улице четким военным шагом прошел отряд в серо-зеленой форме.

Все это происходило вблизи, совсем рядом.

⟨Начало 1960-х гг.⟩

## II

В это время неожиданно была объявлена девальвация. Вернее, полной неожиданности не было: за день до обнародования указа по городу пошли слухи. И разом улицу охватило безумие. Люди мчались, перебегая из лавки в лавку. Но купить уже было нечего. Кто-то волок запыленную пальму, видимо, из пивной; тащили чучело медведя с подносом в руке (из входа в ресторан?). Опустели

прилавки всех магазинов. Больше не существовало ничего — хотя бы самого никчемного, бесполезного, бессмысленно дорогого.

Торговая сеть расплзлась, истлела. Была пустота и безработные продавцы и кассирши.

И вдруг я увидел чудо. Странный мираж появился перед глазами: в лавке писателей на полке стояло несколько книг. Они были подобны утесу, о который разбиваются волны. Десятка два книг — единственный товар, который никто не хотел купить даже на обесцененные деньги, — чернели среди пустых шкафов и стеллажей.

Никто даже в этот день мании приобретения не купил ни экземпляра из пачки. На корешках переплетов светилось заглавие золотыми буквами: «За высокую идейность в советской литературе».

В доме Ильи Григорьевича Эренбурга, где я тогда проводил мрачайшие дни, ожидая очередного обсуждения художественным советом материала «Белинского», не действовал лифт. Пудовкин взбежал на седьмой этаж и сразу же из передней, еще не отдышавшись, заговорил:

— Это был вовсе не мой доклад. Мне просто дали его прочитать. Я же только читал его.

Накануне утром по пути в Кинокомитет (я шел туда, как на допрос, где, бесправный, я буду стоять перед следователем, бессильный объяснить, что я ни в чем не виноват) я прочитал в газете, расклеенной на улице, об очередном вечере борьбы с космополитизмом. На этот раз собрание было на «Мосфильме», докладчиком — Пудовкин. Лживые, гнусные слова о моих товарищах, да и обо мне на этот раз произнес он.

Когда я раздевался в гардеробе, навстречу бросился с радостным лицом Пудовкин, видимо, он собирался расцеловаться со мной.

— Ну, знаешь, Всеволод, — решительно остановил я его, — это уж, пожалуй, чересчур...

Я пошел дальше, не пожав протянутой руки.

Мне не показалось тогда, что это могло быть ему хоть чем-то неприятным. Он был преуспевающим, ни в какие списки он (еще!) не попал. И видимо, такое положение ничуть его не тяготило...

Художественный совет под председательством Л. Ф. Ильичева навел порядок в кинематографии. В него вошли виднейшие деятели литературы и искусства. Многих из них я хорошо знал. Некоторые хлебнули в свое время горя, но теперь — до следующей картины — это были именно те люди, деятельность которых считалась отвечающей высоким задачам, возложенным на искусство.

Совету отвели зал на втором этаже. Налево от лестничной площадки по дороге на следующий этаж находился узкий коридор, отгороженный колоннами. Здесь наш брат ожидал решения судьбы. В начале заседания нас в зал не пускали. Обычно разговор о сценарии или фильме (если они были не первыми в повестке) уже шел, когда секретарша быстро выходила из комнаты и шептала: «Ваш вопрос». И мы торопливо, с замиранием сердца открывали дверь: кто-то уже высказывался о нашей работе.

Вспоминается чеховское определение: доктора приглашают, фельдшера зовут. Нас звали.

— Товарищ Эйзенштейн, ваш вопрос.

— Товарищ Козинцев, скорее, уже обсуждают.

По моде, введенной Большаковым, имена и отчества были отменены. Кажется, только Чиаурели, Пырьев и Александров обладали правом называться по именам.

— Товарищ Пудовкин, просят в зал...

Характер обсуждения я уже привел<sup>2</sup>. Мне хотелось бы только рассказать о начале и конце этих заседаний.

После бессонной ночи, понимая, что труд окажется бессмысленным новыми поправками и переделками, что заставят вставлять тексты, которые нельзя вставить в художественное произведение, что будет вырезано самое тебе дорогое, я ходил взад и вперед по мраморному коридорчику, казавшемуся мне предбанником, прихожей к помещению, где оборудована дыба. По лестнице неторопливо поднимались те, от которых зависела моя судьба. Я отходил к колонне, чтобы не здороваться с теми, кого знал, кого прежде мог считать равным и мне. Теперь они были Заведующими.

Им только казалось, что они критиковали: их слова мало что значили. Решение было подготовлено заранее, Ильичев давал члену совета, назначенному докладчиком, установку, и тот пересказывал ее своими словами. Ермилов оснащал речь литературными примерами, иронией, приемами опытного оратора. Композитор Захаров делал это грубее. Заславский — фельетонист «Правды» — по-своему...

Когда они все поднимались вверх, до меня доносились обрывки разговоров. Я ожидал этих заседаний не раз и уверен, что ни в тематике, ни в характере речей я не ошибусь.

— Это просто ужас, в Москве нельзя найти запасных частей к «Кадиляку»!..

— А все-таки, что ни говорите, в этом американском фильме есть потешные места.

— А что сегодня покажут?

— В такие дни все же можно жить только за городом.

Они проходили мимо нас, сквозь нас, люди другого мира, другой жизни.

После заседания, где объясняли нам, какой должна быть советская кинематография, и после того, как секретарша вручала им в конвертах гонорар, — их еще премировали.

Чем? Американским фильмом из тех, что объявлялись порочными.

— Почему вы ввели какую-то немецкую музыку? — грубо спросил меня композитор Захаров, автор популярной песенки «И кто его знает».

Смотрели только несколько сцен — материал съемок; чтобы немые сцены не шли в безмолвии, я подложил музыку из моей прошлой картины.

— Это не немецкая музыка, — пробую я оправдаться, — сочинение Шостаковича.

— А я повторяю, немецкая музыка, — оборвал меня Захаров. — Прошу обратить внимание членов художественного совета на то, что когда нужно вставить какую-нибудь музыку, то режиссер находит не русскую песню, а какую-нибудь... — Тут Захаров помолчал и добавил: — Опять повторяю: немецкую музыку.

### III

Есть главы в этой книге, дававшиеся мне с особенным трудом. Я множество раз переделывал написанное; чувство неудовлетворенности вызывалось тем, что слова не определяли основного в явлении или человеке, о котором шла речь, что слова, обозначающие в наши дни определенные явления, в пору моей юности значили совсем другое. Право, уже пора выпустить словарь.

Одними из наиболее трудных страниц оказались как раз эти. А человек, образ которого мне хотелось бы передать, был отлично знаком: годами мы встречались ежедневно, вместе трудились, и оценка его жизни и работы несомненна. С этого и началось: впервые, после многих лет молчания, когда и само имя человека, так много сделавшего для нашей кинематографии, было позабыто, об Адриане Пиотровском можно написать. Имя его было реабилитировано. И естественно, прежде всего следовало рассказать о мере его вклада. Ведь во многом благодаря Пиотровскому был поставлен «Депутат Балтики», его труд

жил и в «Чапаеве», «Юности Максима», почти во всех картинах «Ленфильма». И еще сегодня имя его с признательностью произносится многими кинематографистами. В этом случае (очевидно, уж очень велика была его помощь) нет места неблагодарности. И когда несколько лет назад я опубликовал (вместе с другими режиссерами) статью-воспоминание о Пиотровском, только об этом — признательность — и шла речь<sup>3</sup>.

Разумеется, все мы старались передать читателям и особенность образа человека, в котором такими отчетливыми были черты интеллигента, с первых дней революции отдавшего ей свое сердце. Но я не могу перепечатать в книге эту статью. И дело не в том, что вспомнилось (когда еще больше ушли в прошлое годы) что-то иное, плохое и мне кажется нечестным скрыть и эту сторону.

Нет, сложность совсем иная. Понятия о нужном и бесполезном, верном и ошибочном, сам словарь эпохи быстро меняются, и часто трудно, обращаясь к давним делам, открыть сделанное человеком добро под словами, значащими теперь уже совсем иное. И не только это. Иногда честный труд, самые добрые желания были отданы делам, лишённым смысла. Хороший, преданный делу человек отдавал свои душевные силы (а у него их было немало) вращению колеса, от которого не было привода. Ученый потворствовал невежеству, художник помогал умерщвлять искусство. И вся трудность рассказа об этом состояла в том, что Пиотровский искренне считал это необходимым. Он жил и трудился в сложном времени. И сам был человеком этого времени. И не только он. Такие же черты можно найти и у Мейерхольда, Эйзенштейна.

Трудно произнести это слово, но что поделаешь. Он был и приспособленцем. Отдавал жизнь, без тени желания выгоды (в любых смыслах слова), успеха по службе, славы. Величайший бескорыстник, не знавший цены денег, художник, трудившийся в большинстве случаев анонимно, безвозмездно отдававший свою авторскую работу другим, отдающий все силы труду, был в какой-то части приспособленцем. Происходил поразительный процесс: он начинал верить — так нужно.

А всей своей природой он не мог верить в необходимость такого искусства... Знаменитый «социальный заказ».

Сперва его давала Революция с большой буквы и с Христом впереди. Потом Христос отпал. Отпала и величественность обобщений. Представительствовал какой-нибудь тов. Большаков, который и спускал директивы вышестоящего Большакова<sup>4</sup>.

А Пиотровскому приходилось приспособлять к глупым требованиям то большое, что ему виделось.

Боюсь, что для него Христос в какой-то степени был впереди и товарища Шумяцкого<sup>5</sup>.

⟨1971—1973 гг.⟩

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Имеется в виду И. В. Сталин (см. Козинцев Г. М. Собрание сочинений. Л., 1982. Т. I. С. 343—344).

2. См. там же. С. 348.

3. Козинцев Г. М. На улице Красных Зорь // Искусство кино. 1962. № 12. С. 40—43. Перепечатано в сб. «Адриан Пиотровский: Театр. Кино. Жизнь» (Л., 1969. С. 288—292). В сильно переработанном виде этот текст был включен в «Глубокий экран» (Собр. соч. Т. I. С. 85—88).

4. Большаков И. Г. (1902—1980) — руководитель советской кинематографии с 1940-го по 1953 год.

5. Шумяцкий Б. З. (1886—1943) — руководитель советской кинематографии с 1930-го по 1938 год, когда он был репрессирован одновременно с А. И. Пиотровским. Шумяцкий — большевик с дореволюционным стажем, крупный партийный и государственный деятель был для Пиотровского, особенно в начале 30-х годов, безусловным авторитетом.

# ПИСЬМО БОРИСА ЛАВРЕНЕВА

*Гражданин редактор!*

*Не откажите дать место нижеследующему заявлению.*

*Ряд писательских смертей, последовавших одна за другой в течение короткого срока (Ширяевец, Кузнецов, Есенин, Соболев), привели меня к твердому убеждению, что это лишь начало развивающейся катастрофы, что роковой путь писателя в тех условиях жизни и творчества, какие существуют сегодня, неизбежно ведет к насильственному концу.*

*Жить и работать для создания новой культуры, сознавая себя в то же время едва терпимым в государстве парием, над которым волен безгранично и безнаказанно издеваться любой финотдельский Акакий Акакиевич, любой управдом, любой эксплуататор-издатель, жить в такой обстановке и творить «культуру» невыносимо тяжело, душно, страшно.*

*Выходов из этого Дантова ада только два: смерть или отказ от писательской работы. Будучи человеком твердой нервной организации и не желая добровольно сходить в могилу, я вынужден выбрать второй исход.*

*Настоящим довожу до сведения читателей, приветливо встречавших мои вещи, критиков, отмечавших их как подлинные побегии революционной культуры, и всех вообще граждан, что я покидаю писательскую работу впредь до того времени, пока в стране, созидающей культуру социализма, не научатся видеть в работниках этой культуры не ловцов бродячих собак или служителей культа (очевидно, культ смешивают с культурой), а людей и тружеников. Предпочитаю заняться «производительным» трудом и искупить преступное занятие литературой честным служением обществу в качестве счетовода.*

*С товарищеским приветом Борис Лавренев*

Все более явственно обозначившийся в середине 1920-х годов переход к системе жесткого контроля, запретов и репрессий не мог не вызвать в писательской среде ощущения тревоги, порой трагической безысходности. Конкретные причины у каждого из четырех названных в письме писателей, покончивших жизнь самоубийством, могли быть разные, но за ними, несомненно, просматривается и нечто общее. Все эти смерти относятся к короткому отрезку времени с весны 1924 (Александр Ширяевец) до весны 1926 года (Андрей Соболев). Немало деятелей культуры в этот период покинуло родину. Постепенно сложилась и «внутренняя эмиграция». Десятки писателей, отнюдь не преклонного возраста и не потерявшие творческих сил, хотя и не наложили на себя руки, но навсегда замолчали.

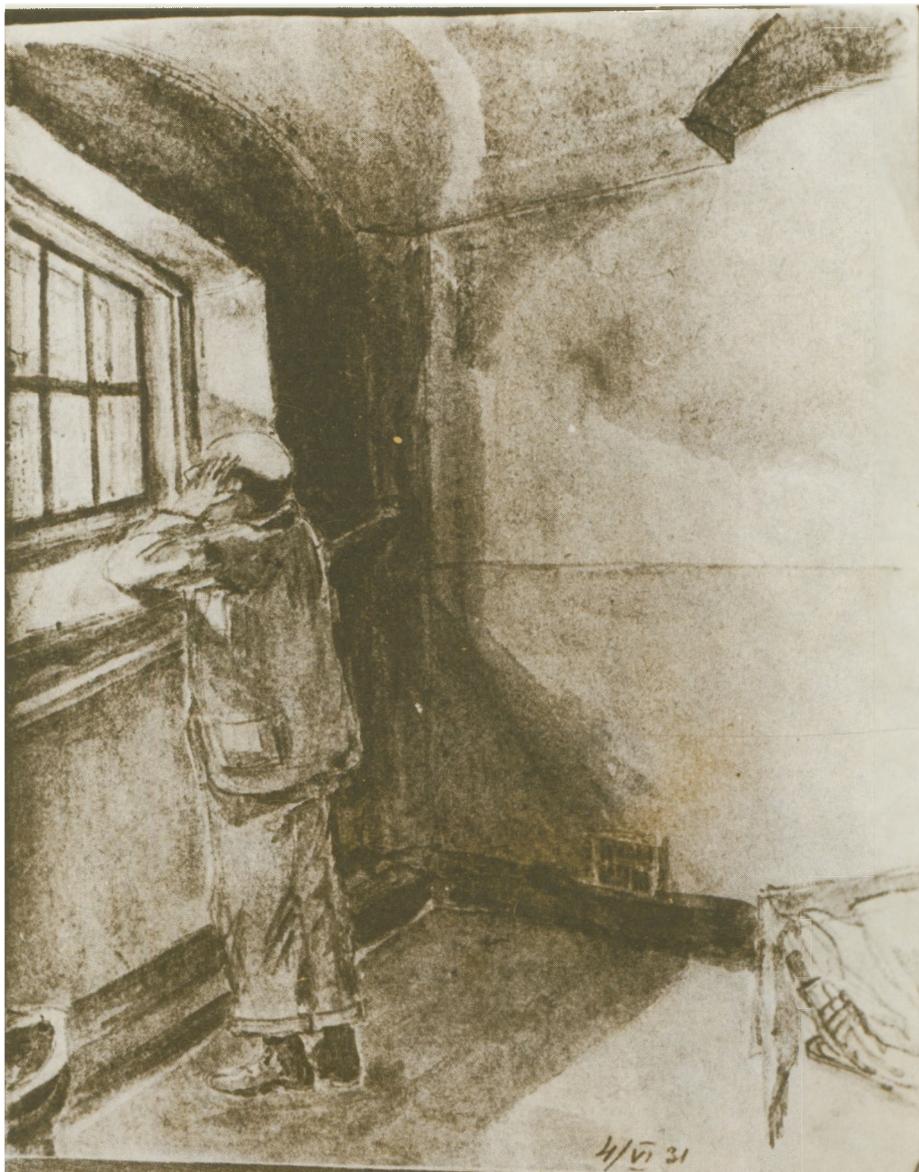
Борис Лавренев в середине 1920-х годов работал активно и плодотворно (в 1926 году написан «Сорок первый»). Тем не менее и его охватывают тяжелые и пророческие предчувствия, так или иначе выразившиеся в «Седьмом спутнике» (1927), в «Гравюре на дереве» (1928). Другое дело, что Лавренев, подобно многим писателям, художникам, композиторам, сумел приспособиться к новым обстоятельствам. Но то, что подобные усилия нанесли искусству огромный вред, тоже очевидно...

На конверте, в который вложено письмо, написано: «Здесь. Редакция «Красной газеты». Петру Ивановичу Чагину. От Б. А. Лавренива. Личное». Петр Иванович Чагин, знаменитый друг и покровитель Сергея Есенина, был редактором «Красной газеты» в 1926—1929 годах. Письма Лавренива (оно хранится у меня) Чагин, скорее всего, не получал. Конверт, по-видимому, не был заклеен, почтовых штемпелей и марки на нем нет.

Вопреки утверждению самого писателя, он был человеком нервным, импульсивным, как вспоминают хорошо знавшие его — не без стремления к внешним эффектам и в общем-то не очень последовательным. Вероятно, поэтому протест не прозвучал, о нем никто не узнал.

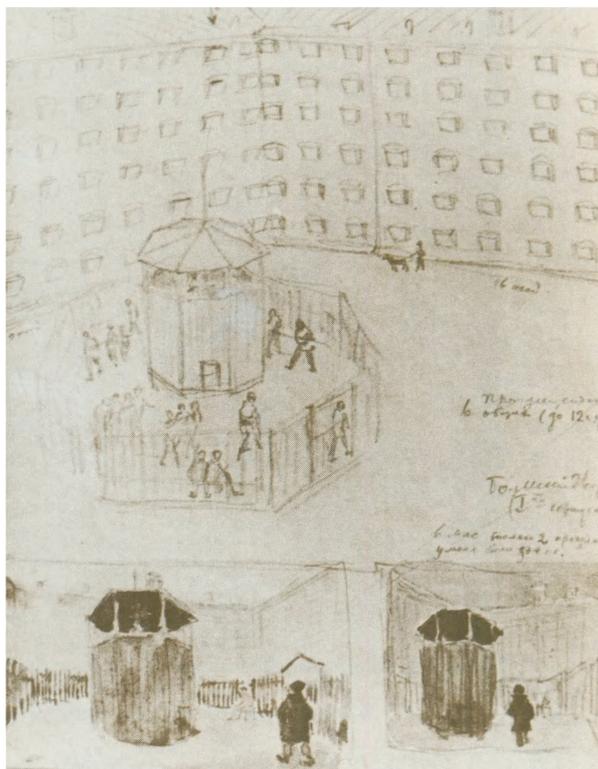
В этом и состоит для нас урок прошлого. Не молчать! Отстаивать свои принципы, свое достоинство, право на собственную, не искаженную никакими посторонними соображениями мысль! Иначе снова могут задуть ледяные ветры...

РИСУНКИ Н. Е. ЛАНСЕРЕ



В камере. Автопортрет. Рисунок из тюремного альбома. 1931

Заместитель начальника управления НКВД по Ленинграду И. В. Запорожец



Прогулка заключенных. Рисунок из тюремного альбома. 1931—1932

Портрет архитектора Б. К. Рериха. Рисунок из тюремного альбома. 1932



Охранник. Рисунок из тюремного альбома. 1931

Портрет К. Х. Шахта. Рисунок из тюремного альбома. 1932



Стража в комнате ожидания. Рисунок из тюремного альбома. 1932

# МИЛОСЕРДНАЯ ДЕТСКАЯ

Революционным и новаторским периодом в искусстве графики, высоким творческим экспериментом, завершившимся рождением детской книги, называют сегодня исследователи деятельность ленинградской (или лебедевской) школы книжных иллюстраторов 1920-х — начала 1930-х годов. Под руководством замечательного художника, смелого реформатора детских изданий В. В. Лебедева, возглавлявшего с 1924-го по 1933 год ленинградский отдел Детгиза, создавалась тогда советская книжка для детей. Известно, что участниками этого бурного художественного поиска были как соратники Лебедева — Н. А. Тырса, Н. Ф. Лапшин, В. М. Ермолаева, так и молодежь, порой только завершавшая образование, — А. Н. Самохвалов, А. Ф. Пахов, Ю. А. Васнецов, Е. И. Чарушин, В. И. Курдов, Т. В. Шишмарева, Э. А. Будогоский, и среди них — Е. В. Сафонова (1902—1980).

К Лебедеву, в ленинградскую редакцию Гиза, Елена Васильевна Сафонова пришла студенткой последнего курса живописного факультета Академии. С 1921 года она училась у К. С. Петрова-Водкина, высокий пietet к которому, как и многие другие, прошедшие его школу, пронесет через всю жизнь. Незадолго до своей кончины Сафонова вспоминала: «В 1921 году первый общий курс вел К. С. Петров-Водкин. С общего курса переходили на скульптурное, графическое или живописное отделения. Со мной на общем семестре занимались Е. И. Чарушин и Ю. А. Васнецов, перешедшие впоследствии в другие мастерские. Живописи Кузьма Сергеевич учил на основании «трехцветки». Уже на первом курсе ставил чатюрморты, которые мы писали

одним цветом — желтым, красным или синим. Помню задание: кусок мятой бумаги нужно было написать одним, например, ультрамарином. Сам Петров-Водкин чаще всего предпочитал синий, так как он дает наибольшее количество оттенков»<sup>1</sup>.

В 1926 году Сафонова защитила диплом по живописи, но сегодня судить о ее полотнах не представляется возможным, поскольку все работы погибли в блокадном Ленинграде, а в дальнейшем к маслу она практически не возвращалась. Свои творческие интересы Сафонова, изредка, правда, отвлекаясь на работу для театра (костюмы и декорации в содружестве с В. В. Дмитриевым, Б. Р. Эрдманом, Э. П. Гариным, В. И. Вайнонемом), сосредоточила на книжной иллюстрации. С середины 20-х годов и до последних лет жизни она оформляла детские книги. Именно в этой сфере творчества раскрылось ее дарование, особенности художнического видения.

Немаловажно, что к систематической работе над книгой она приступила под началом большого мастера В. В. Лебедева, которого она чрезвычайно ценила не только как художника, но и как редактора («очень толковый»). Свою роль сыграла и среда — на редкость талантливое содружество коллег, художников и писателей, с которыми она тесно сотрудничала в знаменитых ленинградских журналах для детей «Чиж» и «Еж». Первой книгой, предложенной ей для иллюстрирования Лебедевым, была повесть Л. Тыняновой «Рылеев», увидевшая свет в 1926 году<sup>2</sup>. К «Рылееву» Сафонова артистически тонко исполнила ряд сюжетных первых рисунков черной тушью. Одно из следующих заданий Лебедева — работа над «Озорной пробкой» Д. Хармса 65



Е. В. Сафонова.  
Фото. 1930-е гг.



Иллюстрация к книге Л. Тыняновой «Рылеев». Бумага, тушь, перо.  
1930. Собрание А. Лазуко. Публикуется впервые



Иллюстрация к книге Т. Габбе и З. Задунайской «Повар на весь город». Бумага, тушь, перо. 1934. Собрание А. Лазуко.  
66 Публикуется впервые



Иллюстрация к книге Л. Гинзбург «Агентство Пинкертона». Бумага, тушь, перо. 1931. Собрание А. Лазуко. Публикуется впервые

(книжка вышла в 1928-м, переиздана в 1929-м), рисунки к которой были опять перовыми. С этого эпизода и началась дружба Сафоновой с детскими писателями Д. Хармсом и А. Введенским, произведения которых она неоднократно будет оформлять.

Нельзя не обратить внимания, что рисунки ко многим книгам исполнены Сафоновой в излюбленной технике пером черной тушью. К этой редкой и непростой манере рисунка художница пришла отнюдь не случайно. Особенности ее она основательно постигала, еще будучи студенткой, под руководством Петрова-Водкина. Сафонова вспоминала: «Несколько учеников — Л. Самарина, И. Лапинер, Г. Эфрос, Р. Великанова и я — устроили на 4-й линии Васильевского острова мастерскую, где дополнительно занимались рисунком. Раз в неделю к нам приходил Кузьма Сергеевич, смотрел работы, ставил натюрморты. Одно из заданий — банка на наклонной плоскости (уровень воды не горизонтальный) и живое яблоко с Андреевского рынка, купленное вскладчину. Кто хотел, рисовал пером. Петров-Водкин считал, что рисунок пером дисциплинирует. И я пристрастилась рисовать пером так, что Кузьма Сергеевич говорил, что сделает из меня «перистку». Оценивая работы, он рассуждал об осевом построении, требовал, чтобы изображение держалось на листе и было крепко сделано»<sup>3</sup>. Сафоновой запомнилось, как Лапинер пригласил в группу К. С. Малевича и как всему, что говорил Малевич, с умным натиском, намеренно заостренно, даже задиристо, возразил Б. М. Эрбштейн, один из выпускников Петрова-Водкина по Академии художеств.

В изобразительной стилистике сюжетно-пространственных рисунков Сафонова не задается целью следовать системе своего великого учителя. Однако заметно тяготеет к четкой конструктивной форме, умеет ценить как плоскость, так и «белый» цвет листа, предпочитает в композициях «малую» глубину, слегка завышенную точку зрения и неожиданный ракурс, зачастую нарушает «правильность» перспективы, тем самым сообщая ту особую значимость изображаемому, когда оно воспринимается как целостный, художественно организованный по своим законам мир. Черно-белые рисунки Сафоновой органично входили в книгу, были в деликатном согласии с плоскостью белого листа и черным шрифтом. Вместе с тем графичные по своей природе изображения таили зерно своеобразной живописности — подвижный штрих

обогащал четкие формы и поверхности предметов мягким серебристым мерцанием, погружая их в световоздушную среду.

Создавая в ряде своих иллюстраций многофигурные сцены и обнаруживая при этом талант на редкость занимательного рассказчика (лебедевская школа исходила из конкретности детского мышления), Сафонова совершала умный и поэтически преобразующий натуру отбор. Благодаря свойствам своего видения художница умела находить в окружающем повод для неподдельного удивления. «Воспроизведение мира (...) через мир внутренний» (Гете) обогащалось присущими Сафоновой проникновенностью чувства в сочетании с мудрой благожелательностью. Поэтому, претворяя непосредственные жизненные впечатления, она выстраивала свои композиции по ритмическим законам, адекватным миру уравновешенному и по-доброму согласному. В ее рисунках для детей есть самое главное — им чужда обыденность, они поэтически познавательны, известное и привычное воспринимается в них непредвиденным и обновленным, неожиданно вновь узнаваемым. Примечательно, что и в книжке с изображением трудовых мотивов, будней, к примеру «Полтора разговора» Н. Григорьева (1934), книжки-картинки «Вокзал» (1930) и «Река» (1930) ее собственного сочинения, Сафонова умеет внести в рисунок ноту приподнятости и одновременно неподдельной доверительности, вовлекая тем самым ребенка в ощущение реальных ритмов большой жизни.

Позиция Сафоновой как художника и человека, очищенная и просветляющая серьезность ее добрых образов привлекли к ней внимание К. И. Чуковского. Он предложил ей иллюстрировать прозаический вариант своего «Доктора Айболита» (по Гью Лофтингу). Между писателем и художницей сложились отношения, объясняемые не только знакомством по ленинградскому Детгизу, но и близостью людей высокой образованности и особой чуткости к юмору. К этому моменту, правда, Сафоновой пришлось оставить родной город. После скитаний, жизни в Курске и Вологде в результате высылки из Ленинграда в 1932 году ряда представителей творческой интеллигенции (вместе с ней в Курск были высланы ее ближайшие друзья Б. М. Эрбштейн, А. И. Введенский, Д. И. Хармс, С. М. Гершов и др.) художница поселилась у родных в Москве. Вот одно из писем Чуковского Сафоновой периода создания ею листов к «Айболиту»: «Дорогая Е. В. Вы так чудесно пишете письма, что дико, почему Вы не 67



Эскиз обложки к книге Н. Олейникова «Как Совет с царем воевал». Бумага, гуашь, тушь. 1920-е гг.

Обложка книги А. Введенского «Путешествие в Крым»



Иллюстрация к книге К. И. Чуковского «Доктор Айболит». Бумага, тушь, перо. 1937



сочиняете романов <...> Давайте напишем продолжение Айболита вдвоем! Хотя я был и неправ во всех моих нападках на Вас, я рад, что я сделал их. Это дало мне возможность получить от Вас такой прелестный образец художественной прозы <...> 1-го апреля — я именинник. Сделайте старцу презент: изготовьте айболитные рисунки. Кстати об изяществе: а знаете ли Вы, что пр. Аввакум называл себя: «кiziaщный страдалец»? Ваш К. И.»<sup>4</sup>.

Сегодня самым известным художником «Доктора Айболита» является В. М. Конашевич, завершивший работу над книгой в начале 1950-х годов. Первое же пластическое прочтение знаменитой книги принадлежит Сафоновой. «Доктор Айболит» с рисунками Сафоновой был издан в 1936 году, а в 1939-м книжка, ставшая сегодня библиографической редкостью, выходила уже четвертым изданием. Самый сложный для художницы, как, впрочем, в будущем и для Конашевича, оказалось создание образа самого доктора. У Сафоновой он несколько моложе, чем у Конашевича. Ей он видится несуетливым, без резких движений, в пластике его плотной фигуры столько располагающей уютности, доброты и цельности, что верится в самоотверженную доверчивую любовь к Айболиту, как поведал нам Чуковский, всех зверей и птиц. В «айболитных» рисунках Сафонова выступила талантливой анималистом, наделив животных упругой грацией, одухотворив их горячим порывом борьбы за добро. Не обывательски натуралистичными, а светло и по-человечески чувствующими рисовала она животных и к сказкам Г.-Х. Андерсена («Гадкий утенок», 1936), братьев Grimm (1937), а также к книге Б. Житкова «Что я видел» (1939). В обращении к взрослому Житков писал: «Эта книга — о вещах <...> Читать ее ребенку надо по одной-две главы на раз. Пусть ребенок листает книгу, пусть рассматривает, изучает рисунки <...> Пусть читатель растет с ней и вырастает»<sup>5</sup>. Иллюстратором повествования, которого маленьким «должно хватить на год», Житков выбрал Сафонову. Рисовала она подробно, для притягательного и долгого рассматривания, вводила малышей в жизнь и приоб-

щала их к нравственному опыту.

В умении «видеть», самое обыденное претворять в поэтически значимое, пластически убедительно передать свое восхищение натурой — во всем этом сказалась большая внутренняя культура и незаурядность таланта Сафоновой. Профессиональная школа и влияние учителя — Петрова-Водкина — благоприятно суммировались в становлении и развитии творческого мира художницы с воздействием духовно-интеллектуальной атмосферы дома В. И. Сафонова, знаменитого дирижера, директора Московской консерватории, отца Елены Васильевны. Культ музыки в семье, литературы, живописи (две старшие сестры Сафоновой тоже обучались у Петрова-Водкина) рано погружал в мир поэтического вымысла, будил творческие силы и фантазию. Определяющим в выборе будущих художнических занятий для одаренной Лены Сафоновой стало общение с юными тогда, в 1916 году, Б. М. Эрбштейном и В. В. Дмитриевым, с которыми ее старшая сестра Варвара занималась у Петрова-Водкина в школе Е. Званцевой. В дальнейшей жизни их непростые, точнее сказать, тернистые судьбы будут тесно переплетены. Кстати, очевидно, в доме Сафоновых на Фурштадтской (ныне улица Петра Лаврова) Дмитриев и Эрбштейн ближе познакомились с В. Э. Мейерхольдом, ценившим сестер Сафоновых как пианисток, из которых Мария обрела мировую известность. Не менее важно, что деятельность отца, высокий интеллектуальный настрой окружения не только образовывали, формировали вкус, но и воспитывали душевную отзывчивость, чуткость, вдохновляли верой в красоту и значимость искусства. Думается, путь в детскую книгу, несущую добро и человечность, был не случаен, а естественно предопределен свойствами замечательной личности Е. В. Сафоновой.

Не только в искусстве, но и в жизненном плане столь же гармонично и всесторонне проявились эти черты ее как человека. Так свет ее милосердной души спасал, принимал на себя трагический крик художника Б. М. Эрбштейна, на много лет насильственно оторванного от творчества<sup>6</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Запись бесед А. К. Лазуко с Е. В. Сафоновой в 1975—1978 гг.

<sup>2</sup> До прихода к В. В. Лебедеву Е. В. Сафонова уже имела некоторый опыт иллюстратора. По рекомендации архитектора Н. Е. Лансере она оформила «Чашу» Э. Синклера для издательства «Петроград».

<sup>3</sup> Запись бесед с Е. В. Сафоновой.

<sup>4</sup> Письмо К. И. Чуковского к Е. В. Сафоновой находится в архиве И. К. Сафонова, сына художницы. Публикуется впервые.

<sup>5</sup> Борис Житков. Что я видел. Л.: Детская литература, 1939. С. 8.

<sup>6</sup> Публикацию писем Б. М. Эрбштейна к Е. В. Сафоновой см. ниже.

# ПИСЬМА ОТТРАДА

**Э**та публикация — своеобразное послесловие к теме сталинских репрессий. Мы часто забываем о том, что последствия лагерей, физические и моральные, сказывались на судьбах людей многие годы, и финал жизни порой предопределялся годами, проведенными за решеткой.

Трагизм послелагерного существования, о чем свидетельствуют эти письма, не уступал по силе и масштабам лагерным трагедиям.

Б. М. Эрбштейн (1901—1964) прожил, выйдя из лагеря, еще семнадцать лет, пять из них полностью реабилитированным, но точка, поставленная им 13 июля 1964 года в приволжском леске под Куйбышевом, когда он затянул на своей шее петлю, и весь его тяжкий и мучительный путь в этот лесок имели начала в прошлом: в 1932-м — первый арест и ссылка в Курск и в 1941-м — второй арест и лагерь в Краснойрском крае.

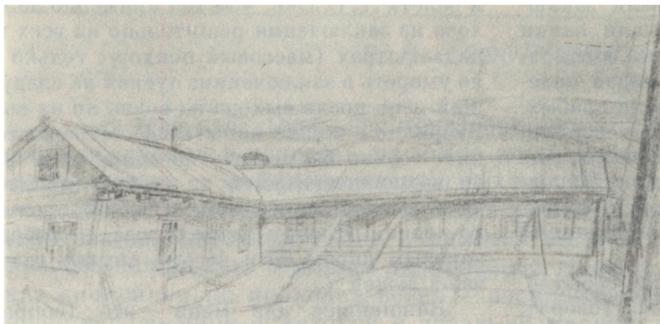
Кто он был, Борис Михайлович Эрбштейн? Один из самых популярных театральных художников Ленинграда 1920—1930-х годов, одаренный живописец и график, автор одного из лучших портретов М. Н. Тухачевского (к сожалению, не сохранившегося), друг Д. Д. Шостаковича, И. И. Соллертинского, Э. П. Гарина, В. В. Дмитриева, многих ведущих деятелей культуры тех лет, человек редкой активности и общительности, поразительного остроумия. «Профессиональный нищий», как он впоследствии называл себя, Б. М. Эрбштейн был выходцем из богатой петербургской семьи, с детства к нему были приставлены немец-гувернер и домашний учитель рисования — дальний родственник будущий академик И. И. Бродский.

Трудно понять, как в одно и то же время он мог быть студентом К. С. Петрова-Водкина в Петроградских государственных художественно-учебных мастерских (1918—

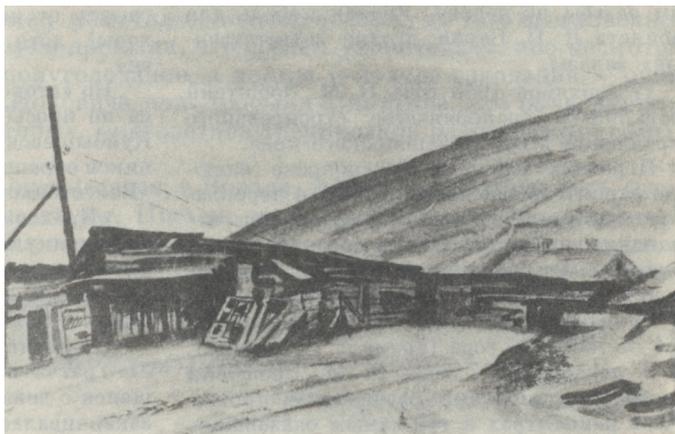
1923), учеником В. Э. Мейерхольда по Курсам мастерства сценических постановок (1918—1920), преподавателем художественных классов Балтфлота (1918—1919), ходить на Юденича (1919), быть матросом (1919—1920), студентом училища технической авиации (1920—1922), придумывать костюмы для выпускниц Театрального (ныне Хореографического) училища.

В 1932 году этот период жизни завершился — Эрбштейна арестовали «за антисоветскую агитацию и пропаганду», сослали в Курск. Потом были Борисоглебск, Петрозаводск, Саратов. В 1936-м он вернулся в Ленинград. Оформлял спектакли — в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова, Новом театре, Театре музыкальной комедии, Академическом Малом оперном театре, Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина.

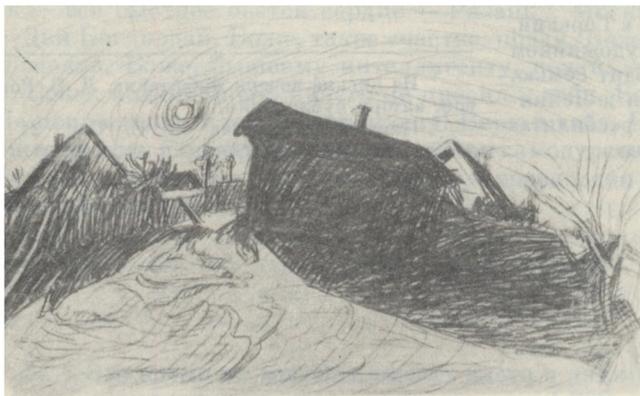
В сентябре 1941-го — вновь арест, обвинение в шпионаже. Чистейшее берлинское произношение да фамилия Эрбштейн не требовали подтверждения виновности. Везли арестованных в трюме баржи через Ладогу до Кобоны (этот путь описал Л. Разгон в «Непридуманном», опубликованном в журнале «Юность»), оттуда в товарных вагонах в Сибирь. На полустанках выбрасывали в чистое поле. Кто не замерзал, втискивался в небольшой барак, выстаивал ночь среди полуживых и умерших, влезал в эшелон, и так снова и снова, — тот доезжал до лагеря. Эрбштейну «повезло». Он доехал. В лагере работал на стройке. Чтобы получить пайку хлеба, нужно было добыть без всяких инструментов два килограмма гвоздей, разбирая старые постройки. В конце 1941-го чуть не умер от жестокой цинги, выпали все зубы, волосы, тело покрылось цинготными язвами. Впрочем, они появились еще раньше, в Ленинграде, когда пытали, стараясь добиться доказательств шпионской деятельности в пользу Германии. Язвы не заживали до са-



**Под Красноярском. Бумага, карандаш. 1940-е годы. Собрание А. Лазуко. Публикуется впервые**



**Здесь мы работаем. Бумага, акварель. 1940-е годы. Частное собрание. Публикуется впервые**



**Пейзаж. Бумага, карандаш. 1950-е годы. Собрание А. Лазуко. Публикуется впервые**

мой смерти. В лагере был жесточайший режим. По словам Б. М. Эрбштейна, «охранники за малейшее слово избивали заключенных — «врагов народа», лишали пайки хлеба. Зимой было особенно трудно, вымирали целые бараки. Кроме того, людей целенаправленно уничтожали, отбирали слабых, которые уже не могли работать, говорили, что переводят в другой лагерь, на самом деле выводили в сопки и расстреливали... Заключенных, которые выказывали малейшее неповиновение, расстреливали на месте, прямо во дворе лагеря или в бараке»<sup>1</sup>.

Видимо, в 1943-м произошло событие, определившее дальнейшую жизнь: говорят, что в изможденном каторжанине один из лагерных начальников признал любимого учителя по курсам Балтфлота, его перевели в живописный цех мебельной фабрики управления МВД, назначив заведовать цехом резьбы по дереву. Делали мебель для кабинета Л. П. Берия, другие «ответственные» заказы.

17 сентября 1946 года Б. М. Эрбштейн поступил в распоряжение строительного управления МВД Красноярского края.

Перечень работ в Красноярске включает строительство новых зданий и перепланировку старых, оформление интерьеров, исполнение плакатов, панно, роспись залов орнаментами, писание портретов политических деятелей и многое другое — более 15 пунктов в письме к Е. В. Сафоновой от 4—5 мая 1947 года (архив А. К. Лазуко).

В декабре 1947 года Б. М. Эрбштейн освободился, получив разрешение проживать в райцентрах и тем самым оказавшись замкнутым в круг театриков третьего пояса: Сталиногорск, Ворошиловск, Красный Луч, Кадиевка, Шахты — годы каторжной жизни и работы. Лишь в короткий сталиногорский период семья недолго была вместе.

В 1952 году с помощью Д. Д. Шостаковича Б. М. Эрбштейн переезжает в Горький, а в 1954-м — в Куйбышев, художником Театра оперы и балета, и переводит семью. Ему 53 года. Пытается вернуться в Ленинград, не получается. В 1958-м — реабилитация. В 1961-м выходит на пенсию.

Из письма молодому другу художнику-исполнителю Куйбышевского театра оперы и балета Л. Е. Окс: «За год примерно до выхода из заключения решительно на всех нападает страх (массовый психоз): только бы не умереть в заключении: пускай на следующий день после выхода на волю, но на воле. Вторично в жизни испытываю такое состояние: только бы дожить до воли, то есть — до возможности уйти из театра (любого), да и вообще со службы (любой), дожить до пенсии. Жажду «дара богов» — свободы, каковым даром боги весьма скудно одаривают людей (...)

Важнейшее для меня — это (вопреки миллионам препятствий) — ремесло художника (не театрального, конечно)...

Это первое. Второе — плавать на парходах, дизель-электроходах, теплоходах. Первое (ремесло) — «зубами» пытаюсь выгрызть от жизни крохами, второе (теплоходы), хотя и с трудом, все же дается легче»<sup>2</sup>.

Но «второе» не давалось. 24 июня 1963 года по просьбе Б. М. Эрбштейна правление Куйбышевского отделения Союза художников обращается в управление пароходства «Волготанкер»:

«Правление... просит разрешить поездку художнику Эрбштейну Б. М. по Волжскому бассейну для зарисовки и работы над произведениями к художественной зональной выставке «Большая Волга».

Отказали.

Третья и самая длинная ссылка, длившаяся с декабря 1947-го по июль 1964 года, заканчивалась. Это было одним из самых страшных изгнаний, одной из самых лютых пыток.

Б. М. Эрбштейн самолично прервал ее. 13 июля 1964 года, уехав на другой берег любимой им Волги, повесился.

<sup>1</sup> Из письма дочери Эрбштейна, Л. Б. Рожковой, автору публикации.

<sup>2</sup> Письмо Эрбштейна Л. Е. Окс, 21 окт. 1959 г. (архив Л. Е. Окс).

*Е. В. САФОНОВОЙ*

*16 августа 1947 г., Красноярск*

⟨...⟩ В «сей час» (один час ночи) одинокий сижу «на краю света» — улица Лассалья последняя в городе — от моего дома подымается гора, на горе часовня, а дальше пустота — миллионы квадратных километров Сибири, в общежитии почти пусто (слава Богу, большинство жильцов угнали), тишина, все спят, «одевшись» вшивой рванью, за окном темно — фонарей на киче<sup>1</sup> не полагается, льет дождь, превращая качинскую землю в непролазное грязное тесто, через щели жалкого барака спокойненько проходит ветер — воспроизведение с картины Топуридзе<sup>2</sup>, висящее передо мной, с которой я делаю громадную копию, от этого ветра колышется, осенью и скорым зимним холодом несет через щели — а удастся ли щели закрыть на зиму — сомневаюсь. Боюсь, боюсь, боюсь зимы, — а поделиться страхом не с кем — кроме часовни никого не люблю в Красноярске, а часовня не поймет моих жалоб — она выдержала более трехсот зим — выдержит и еще, и еще. ⟨...⟩

Письмо Володи<sup>3</sup> я наконец получил и, должен сказать, до того был взволнован этим письмом, что даже руки дрожали, что совсем удивительно, ибо несмотря на перенесенное длительное полуголодание, а иногда и полное голодание, — руки у меня тверды, как у Алеши Поповича или Добрыни Никитича, что объясняется, во-первых, трезвостью, а во-вторых, многолетней тренировкой работы этими самыми руками...

Итак, «руки дрожат» — оказывается, и Володя, и Москва, и вообще весь «старый мир» действительно существуют. Письма от Вас я как-то не воспринимаю, как письма из Москвы или «из старого мира», а как письма из Вашего сердца... но Володя, Москва, «старый мир» не воспоминание, не учебник истории, а существуют на самом деле — «это же» поразительно!

*Е. В. САФОНОВОЙ*

*17 августа 1947 г., Красноярск*

Слышу гудки паровоза — несмотря на дождь — чистый сибирский воздух четко доносит далекие гудки. Гудки терзают и явят мою душу — неужели наступит счастливый день, когда наконец для меня загудит паровоз, когда сегодня будет Красноярск, завтра Ачинск, послезавтра Новосибирск, а далее — Омск, Урал — Боже мой, «Россия»! (так сибиряки называют Европейскую часть СССР) — Свердловск — все быстрее бьется сердце — Рязань... Москва.

Дай Бог, подай, Боже, такое счастье, подай, Боже, старому беззубому цинготнику, подай, Боже, бывшему интеллигенту, подай! — Ну что тебе стоит! Не скупись, Боже, подай! Давно ничего не просил у тебя, Боже, — знаю тебя: черта с два у тебя испросишь! А теперь вот прошу! Верю в тебя, Боже, верю в твою безграничную жестокость и несправедливость, в твою самодурство и злобность, но будь оригинален «раз в жизни» — прояви Доброту, порази меня Добротой, удиви меня — подай мне Москву!

*Е. В. САФОНОВОЙ*

*28—29 сентября 1947 г.,  
Красноярск*

⟨...⟩ Это время не мог Вам писать часто и длинно, как до того, так как занят несколько каторжного характера трудом: за 1.200 рублей со своим материалом расписываю (на днях кончаю) девять стен кабин ресторана «Енисей» (возведен-

ных зимой по моим чертежам <sup>4)</sup> <...> На каждой стене пять орнаментов в семи тонах — почти все приходится делать от руки. Орнаменты мелки, и приходится их делать чрезвычайно тщательно, так как они находятся низко <...>

В общем кое-как свел концы с концами — сыт, долгов ноль рублей, ноль копеек, здоровье ничего, работоспособность выше всяких похвал (помимо «Енисея» я начал ряд новых и опять денежно невыгодных работ, кроме того исстрадался на огородах). Но на одежду не хватило. Удалось купить лишь хорошие легкие и непромокаемые ботинки (140 рублей). Остальное все самого наижалкого вида, а вместо белья такая гнилая рвань, что и тошно и мерзко.

Настроение, вернее, не настроение, под настроением подразумевается нечто неосознанное — так, мол, сам не знаю почему, а душевное состояние на основании трезвого учета и взвешивания действительного положения весьма скверное.

Мне совершенно ясно:

1) всех сил и времени может хватить в лучшем случае лишь на то, чтобы не испытывать голода;

2) сил и времени на то, чтобы скопить что-либо на одежду и на поездку в Москву и к Милочке, хватить не может. Поэтому нельзя сказать, чтобы уж очень наглое желание — после почти семи лет повидать Вас, дочь и двух-трех старых друзей — неведомо как могло бы осуществиться <sup>5)</sup>;

3) даже более мелкие желания — ощутить на расчесанном (от грязного тряпья) теле чистое новое белье или обладать матрасиком и одеялом — также едва ли осуществимы;

4) сил и времени на то, чтобы жить для того, для чего только и стоит жить, то есть для работы, соответствующей моим способностям и возможностям, также едва ли удастся найти. А по, к сожалению, малочисленным работам маслом и по сравнительно многочисленным рисункам я довольно высокого мнения о своих способностях и возможностях.

Итак-итого похоже на то, что:

а) свидание с Вами, дочерью и друзьями неосуществимо,

б) одеться, иметь постель и настоящую теплую комнату — невозможно,

в) заниматься чем-либо, кроме полумалярной работы, — невозможно.

Остается — в виде максимального величайшего достижения всей прожитой жизни некоторая, но и то не очень верная и прочная возможность быть относительно сытым.

Каждый человек живет надеждами. Если кто-либо говорит, что потерял надежду, то он врет, так как без надежды и десяти минут прожить невозможно. Действительно потерявший надежду обязательно уничтожается: либо кончает самоубийством, либо умирает от первого же насморка или поноса, либо попадает под трамвай, либо подавится костью от селедки, получит заражение крови и помрет.

Обладая исключительной способностью к чисто научному, прямо-таки химико-, физико-математическому анализу самого себя, могу Вам сообщить результаты этого анализа:

1) надежда у меня еще имеется, но уже в очень и очень небольшом количестве;

2) окончательная потеря надежды носила бы у меня несколько иной характер, чем у большинства других людей, — в этой потере не было бы ни грамма эмоциональности, вроде, например, отчаяния, опустошенности и т. д., а была бы лишь одна чистая математика  $5 - 3 - 2 = 0$ . Вот и все. При окончательной констатации полной бессмысленности дальнейшей надежды я бы решительно без всякой эмоции самоустранился. Это тем более легко, что... я достаточно близко к действительному положению установил, что такое жизнь и что такое смерть <...>

Короче говоря, — никаких серьезных возражений противу смерти я не имею, хотя за эти годы и полюбил (как всякий лишенный всех жизненных благ нищий) жизнь <...>

Если я не умру от какой-либо случайной болезни или меня не трахнет топором по морде какой-нибудь пьяный болван, — то «на повестке дня» вопрос о самоуничтожении будет мною поставлен лишь к осени будущего года и то лишь в том случае, если в моем положении за это время не произойдет никаких заметных улучшений<sup>6</sup> <...>

Согласно легенде, Иисус Христос совершил до смешного коротенький крестный путь — каких-нибудь парочку километров по расстоянию минут на 45 времени.

В этом смысле рекорды моего соплеменника мною биты с легкостью, а в конце концов, сколько можно бить эти рекорды? Да и к чему их бить?

Кстати, есть три вида смерти: 1) смерть героическая, 2) смерть похабная, 3) смерть нудная.

Писателишки и поэтишки по скудости воображения, поверхностности наблюдения и бедности личного опыта только о смерти героической и умели (и то глупо) пописывать.

Спокойно могу сказать, что я по личному опыту знаю все три вида смерти и могу заявить, что смерть героическая: а) наиболее легкая смерть, б) наименее психически интересная.

Наиболее интересная психологически — это смерть нудная.

Надеюсь, что буду иметь время как-нибудь изложить Вам учение о трех смертях. Самое героическое же заключается в том, что я все же написал Вам это длиннейшее письмо <...>

У меня появилось тайное желание: пускай помогут мне избавиться от, кажется, безнадежной моей жизни. Вот я иду ночью по глухой каче. Навстречу пьяная компания. Еще год тому назад я испытывал какой-то страх и пытался вернуться... Теперь же непреодолимо тянет меня к этой пьяной компании: тайная мечта толкает меня навстречу... а вдруг это избавители мои идут, избавители от крыс, мышей, клопов, блох, вшей, грязного рваного белья, жалкой одежды, качинской скользкой грязи, темноты болот, именуемых улицами, заготовок дров для топки, обязательного холода и сырости (зимой) моей конуры, малярных работ, одиночества, зря уходящего времени, втуне гибнущих способностей, протекающего ведра, дырявой кастрюли, жестких досок (вместо постели) — короче говоря, «в твоей (смерть) руке олива мира, а не губящая коса».

<...> Скребется проклятая крыса. У меня есть самодельное копые, которым я очень ловко убиваю крыс, но вот народились молодые крысы, и такие они быстрые и осторожные, что вот уже третий день, как никак не удастся мне убить их.

Хорошо, когда от всех неприятностей можно спрятаться в постель, но когда постель — это голые доски, на них рваный вытертый полушубок, на ногах стертые валенки, вместо подушки — рвань в куле, одеяло — старая, грязная шинель, все это, так сказать, «в соусе» из клопов (хотя, отодвинув от стены постель, я и уменьшаю их количество), тогда «нет хорошо», как говорят литовцы. Хорошо — это каша, превосходный сибирский (гораздо лучше «русского») белый хлеб (ситный) и сладкий свекольный напиток, который я сейчас «употребляю в пищу». Нет абсолютных огорчений — поешь — вот тебе и первая радость — что-то в этом роде написал Лев Николаевич в «Анне Карениной».

Хорошо, что пока еще есть что есть! Спасибо судьбе и за это. А вдруг опять нечего будет есть?! Последний смысл жизни исчезает.

Итого: «осени себя крестным знаменем, русский человек!» (из газеты «Земщина», 1915 года) <...>

*Е. В. САФОНОВОЙ*

*29 января 1950 г., Ворошиловск*

Милая Лена!

<...> Первого февраля театр (хотя этот театр вовсе и не театр) переезжает в Красный Луч.

Красный Луч... это вот что: город... в два раза меньше Ворошиловска (тысяч пятьдесят населения против ста с лишним в Ворошиловске). Красный Луч лежит на какой-то боковой ветке, так что прямого сообщения ни с одним настоящим городом он не имеет. Красный Луч — только шахтерский город, заводов там нет — значит, публика несравненно хуже ворошиловской, или как раньше говорили антрепренеры — не театральный город. В Красном Луче очень плохо с квартирами — очевидно, будут жить по несколько человек в комнате. В Красном Луче театр должен пробыть только два месяца (делать там нечего), а дальше неизвестно. В Красный Луч театр должен быть сослан (именно сослан) по двум причинам — во-первых, чтобы освободить Ворошиловск для наездов с целью «подработать» областного театра, во-вторых, так как в Ворошиловске сборы стали приближаться к нулю, исключительно по вине самого театра: за полсезона не поставлено ни одной настоящей премьеры, а то, что идет, уже всеми видено, перевидено, да идет все в таком виде и так, что даже такой исключительно нетребовательный зритель, как ворошиловский, уже понял, какое это убожество. Красный Луч славится кроме всего исключительной грязью, в чем не горсовет виноват, а особенно благоприятствующая грязь почва.

В убожестве театра никак нельзя винить актеров: бездомный, по полтора-два месяца не получающий зарплаты и суточных, не имеющий никаких корней и близких в городе, ни своих стен, которые «кормят», измерзнувший в открытом грузовике, не имеющий никакой надежды на то, чтобы когда-либо обрести свой дом, свой город, получить верный заработок, — такому актеру можно все простить, и требовать с него нечего.

Вот через два дня — в открытых грузовых машинах, многие с малыми детьми, совершенно без денег, люди потащутся по засыпанной снегом проселочной дороге за сто двадцать километров («Дай Бог часов за восемь доехать», — говорят шоферы), приедут без копейки, в новое место, непонятно куда — квартир еще нет и... в тот же день вечером будет спектакль.

⟨...⟩ Такие театрики не имеют никаких данных для существования вообще. Несмотря на кажущуюся жестокость — такие театрики надо просто закрыть: по крайней мере в будущем не будет умножаться количество бездомных несчастных бродяг ⟨...⟩

Плодить такие театрики — создавать самых наименее счастливых кочевников: кочевников даже без юрты и без верблюдов. Без всякого преувеличения — этот театрик стоит на самой низкой ступени в иерархии театров (не он один, а все такие театрики). Самая низкая ступень — это так называемые театры третьего пояса... Но есть ступень еще ниже: это театры третьего пояса, не имеющие никакой базы, то есть театры (и актеры), нигде не имеющие дома, значит, нигде не имеющие городских и партийных властей, которые обязаны бы были о них заботиться, театры, обреченные на вечное (пока они существуют) скитание, а этот театрик именно такой театрик — он стоит на ступени еще низшей, чем самая низкая ступень, поэтому и все работники такого театрика стоят на ступени еще низшей, чем самая низкая ступень социальной лестницы ⟨...⟩

Что такое одиночество, я впервые узнал только теперь и только здесь. Два месяца я говорю только о том, что относится к деятельности художника театра третьего пояса и ни одного слова о том, что относится ко мне — к Борису Эрбштейну. Время, потребное на произнесение слов, относящихся к деятельности художника театра третьего пояса, не превышает получаса в день (буквально). Принимая во внимание то, что я сплю не более пяти часов в сутки, — получается: 24 часа минус 5 часов (сон), минус 1/2 часа. Остается 18 часов 30 минут. И так — восемнадцать часов тридцать минут полного молчания ... в сутки.

⟨...⟩ У меня такое чувство, будто я не только ни с кем из людей ни слова не говорю, но не говорю ни с воздухом, ни с деревьями, ни с солнцем, ни с яркими малиновыми ночными облаками (освещенными заводом), ни с чистым белым сне-

гом, ни с белой булкой, ни с буханкой хлеба, даже ни со стаканом крепкого чая, даже ни с постелью, даже ни с горячей водой в бане. Единственно, с кем я еще охотно разговариваю, — это с папиросами и махоркой.

Спать ложиться я боюсь, время, когда еще не спишь, но уже и не бодрствуешь, — самое ужасное время: миллионы существующих реальностей не препятствуют тому, чтобы остаться наедине лишь с одной собственной совершенно истерзанной душой, а эта душа говорит одну лишь правду, и такую правду, которой вынести невозможно. Поэтому приходится сидеть до четырех, пяти часов утра: ждать, пока тело освободит меня от моей души, то есть доводить себя до такого телесного утомления, когда уже почти ничего нельзя чувствовать <...> Этот яд утомления — не метафора, а совершенно настоящий яд, не менее реально существующий, чем яд алкоголя, или кокаина, или опиума, только этот яд для меня доступен — он ни копейки не стоит <...>

*Е. В. САФОНОВОЙ*

*18 апреля 1951 г., Лисичанск*

<...> Живу на самом краю громадной балки: земля, размытая водами, обрывается чуть ли не на добрый Исаакиевский собор и вдается острыми клиньями точной формы носа сверхокеанского корабля в низину. Часть балки — грандиозная воронка точной формы кратера вулкана: выработанный угольный карьер (открытая разработка).

Далее долина и пологие горы — вид километров на двадцать пять. Вдали тысячи огоньков: шахтные поселки и строительство огромного завода.

Над самым обрывом висит смертельно опасный сортир, оборвешься (если по скользкому снегу пролетишь мимо него) и... яичница из человека готова. Ночью или когда пьян не хожу в этот сортир.

Поблизости — выработанная, брошенная шахта: в подъемном здании растащены окна и двери, ржавая клеть застыла не совсем дойдя до выхода, другая клеть должна быть внизу, а на ее месте — узкая черная дыра, ведущая в самый центр земного шара, а возможно, и насквозь, через весь земной шар. Кругом дыры, естественно, насрано.

Страшный покойник, великан — заброшенная шахта. Но в этом покойнике среди полуразрушенных мертвых (и, конечно, опять же засранных) строений, копров, терриконов еще теплится жизнь: ревет в маленьком домишке могучий вентилятор. В домике никого нет, вентилятор ревет «сам», то есть один, к электромотору подведен ток, и никто не находится рядом с мотором; посреди мертвой шахты в пустом доме ревет электромоторный вентилятор: гонит воздух по мертвому стволу, по брошенным штрекам к далеким шахтам.

Совсем недалеко — Дом культуры величиной с приличный московский театр. Дом культуры всегда полон, шумен, не без того чтобы пьян, но приятен шумной жизнью, избыточными буфетами.

Далее город — многие километры широких улиц, по которым ни пройти, ни проехать нельзя; улицы покрыты льдом и снегом, ухабами, выбоинами и вообще почти противотанковыми рвами. Тем не менее по этим улицам ходят спотыкающиеся и падающие пешеходы, едут часто опрокидывающиеся сани и, русское чудо!, со скоростью курьерского поезда мчатся сотни автомашин. Мчатся со смертельной опасностью (и для самих автомашин, и для пассажиров) <...>

<...> Нет, что ни говори, хорошо у нас на Донбассе! Может, кому и не нравится, но по мне «в самый раз». Хотел бы в Москву? Даже очень хотел бы. Но не долго. А потом «домой» на Донбасс!

Ох, если бы я только «дома» на Донбассе не убогой чепухой занимался, а настоящим делом: был бы, скажем, главным инженером какой-нибудь новейшей

шахты, или зав. рестораном, или строил бы богатейшие города, название которым еще даже не имеется, но которые уже существуют, в которых уже тысячи на три пропивают за столиком под Новый год или вечером седьмого ноября,

Ох, вообще, и еще раз вообще, и еще раз вообще — и хорошо и ох как тяжело, как тяжело мне «у Донбасси», Лена.

Может быть, так хорошо, как никогда в жизни не было, но и так тяжело, как тоже никогда в жизни не было.

Сталиногорск — не в счет: в Сталиногорске не тяжело мне было, а что-то другое: вроде как меня вообще не было. А сейчас, «у Донбасси», я годен на что угодно — от весьма хорошего до самого возмутительно безобразного. Я сейчас очень здоров, «чисто» телесно здоров: весьма многим мог бы морду своротить и ящичек, этак пудов на семь, могу поднять, но знаю и замечаю прекрасно, что какой-нибудь разрывчик сердца вероятен скоро или в голове самый «ответственный» сосудик в любое время, даже, возможно, в «сию минуту» лопнуть может.

Ну и черт с ним: просрал жизнь — чего мне бояться всяких там моих сердец, сосудиков, гаечек, винтиков, пленочек и перепоночек.

⟨...⟩ Да и что я разносился со своей жизнью? «Зря, зря...» Чего в этом особенного, что зря? Эка невидаль — «зря!» ⟨...⟩

### *Е. В. САФОНОВОЙ*

*14 апреля 1953 г.,  
Шахты Ростовской области*

⟨...⟩ Коротко о себе:

никогда за всю мою жизнь мне не приходилось столько работать, как этой зимой (до сего времени включительно. За пять месяцев — двадцать три ночи вовсе не ложился спать). Это не значит, что спал днем, — просто сутки и не одни (до пяти суток подряд) напролет. Ночей тридцать спал от двух до трех часов.

⟨...⟩ Невыносимо изведен был проживанием у «хозяек». Платишь деньги и «пытливо» вглядываешься в гнусную морду хозяйки: «а какое у дуры и стервы настроение?» Унизительно? и мучительно. Наконец не выдержал и переехал в помещение театра, заняв явочным порядком одну из «комнат отдыха».

Никогда за всю жизнь я не страдал так от холода, как в эту зиму (и до сих пор). У «хозяйки», у которой я жил, было очень мало угля — моя комната не отапливалась: 5—6 градусов и «все». Кроме того, стерва в 7—8 часов вечера ложилась спать (хотя... нигде не работает), всякое движение, свет, курение нарушали священный сон стервы, и я принужден был зимой вечерами и часто ночи напролет делать эскизы на застекленном балконе. Пухли и немели руки, в висках стучало, ног не чувствовал. В постели отогреться не удавалось: нечем мне как следует укрыться.

Театр сырой и холодный — согревался чаем и, ночью, прижимаясь спиной к отоплению. Сейчас не топят, а холодно (сегодня шел снег) — согреваюсь чаем и «травой». «Трава» — куски материи, обшитые мочалками (из «Вей, ветерок»). Эта «трава», естественно, на сцене лежит на полу. Сплю на перевернутой тумбочке с добавкой куска фанеры, опирающейся на стул. Всю зиму сплю не раздеваясь: три месяца у «хозяйки», два месяца в театре. Вид моей комнаты в театре весьма парадный — громадная комната, громадное окно, шелковые занавеси. Нелепое сочетание с «травой».

⟨...⟩ Более месяца изводим был вернувшейся малярией с поразительно частыми приступами с высокой температурой. Приходилось работать «невзирая». Было у меня направление в больницу. Мечтал о больнице, страстно мечтал. Какое было бы счастье хоть бы две недели побыть в больнице: ни тебе бессонных ночей, ни тебе скандалов, ни тебе вечного холода, ни тебе «травы». Спать! Спать! Спать!

И под одеялом, на настоящей подушке (а не на Вашем рюкзаке) и даже на простыне спать! Но не могу лечь в больницу: не могу себе позволить лишаться хоть временно грошиков.

Десять дней (от малярии) ужасно болела печень, желтый был, как китаец, рвало, ничего не мог есть — жил на одном Кагоре Донского Вино-Шампанского комбината — весьма «качественном». Теперь лечусь амбулаторно: глюкоза, стрихнин, мышьяк. Докторша сказала мне: «Ваше счастье, что у Вас сердце и легкие такие, как, дай Бог, в двадцать лет, а то бы давно уже Вы не выдержали бы такого нервного и физического истощения, как у Вас».

И, в самом деле, выгляжу я, особенно «раздевшись», не очень красиво, скелет ясно «просматривается» без всякого рентгена.

Материальное положение — ниже среднего. Всякие приработки давно кончились. Зоя больна и не работает, Милочку надо хотя бы как-то обеспечить в последний год школы. Средство одно: потуже поясом живот затянуть.

Указ — Вам, конечно, известный, сделал меня «полноценным» гражданином: Ленинград, Москва — все мне теперь доступно. Одно лишь недоступно: денег на поездку и, главное, на время, пока работу в приличном месте найдешь, — нет.

⟨...⟩ Никогда в жизни и нигде не был так одинок, как теперь в Шахтах. Зимой «по пьяной лавочке» написал очень глупое письмо. Забудьте. Вспомните: я часто бываю очень глупым, глупее всех, очень гнусным, гнуснее всех, но иногда бываю и умнее весьма многих, ибо приходится ходить мне по жизни, как по кораблику в сильный шторм: так качает и швыряет, что невозможно устоять на ногах, лечу то к одному борту, то к противоположному и пребольно о борта ударяюсь.

⟨...⟩ Сегодня за многие месяцы — первый свободный вечер — поэтому и пишу Вам наконец. Страшно холодно: сегодня шел снег. Как здесь полагается, отвратительно свистит ветер, через разбитые в сортирах стекла, через бесчисленные щели неоконченного здания — носится по театру все тот же ветер, стены «отходят» — проступает водой непросушенное (зимой сдавали) здание. На улице свехгробовая тишина: ни души. В театре выходной день. Раздирающая душу тишина. Обычные пьяные крики и музыка, весьма удачно подражающая ударам кирпичом по голове («Вечер отдыха молодежи» — так это называется, если верить афишам), сегодня отсутствуют. Пожалуй, без пьяных криков и кирпичной музыки еще хуже.

⟨...⟩ Тягостного, взбудного, мучительного «хватило» за эти месяцы. Теперь держу себя в руках, сжимаю сам себя с неменьшей силой, чем если бы медведь меня «облапал». Иначе было бы «ой, ой, ой!».

Это «сжатие» надо проводить во всем, во всех мелочах: ни окурочка нигде чтобы на полу, ни одной кисточки чтобы невымытой, ни одной бумажонки чтобы в не предназначенной для нее папке лежащей, ни одной бутылочки, стаканчика чтобы на подоконнике стоящим, ни одной лишней капли краски чтобы во время работы на пол не капнутой, несмотря ни на какую спешку. Ни одного лишнего человека чтобы во время работы в помещении болтающего⟨...⟩ — полная «Шуле дер Дойтчшен Реформиртер кирхенгемейнден»<sup>7</sup>. Вся эта «шуле» — необходима для пользы нервов. И опять же для пользы нервов иногда интермедии — ничем не лимитированный, самый фольклорный мат и родное русское пьяное безобразие. Так и поддерживаю регулярные рейсы по трассе: «Шуле» — «Мат» — «Пьяное безобразие» — «Мат» — «Шуле». Поддерживаю с точностью, которой может позавидовать любая авиалиния, любое управление жел-дор-транспорта.

⟨...⟩ Не ругайте меня, не мстите мне за все хлопоты, которые я причинил Вам. Уж не так долго осталось нам с Вами жить, чтобы ссориться: умрем и помирились не успели: на том свете будет как-то неудобно. Я уверен — попаду в рай — за одни пять месяцев дрожания от холода, за одни семь постановок, в изумительных условиях и чудесном человеческом антураже сделанных, — попаду. Вы — уверен — тоже попадете! Так что — встретимся. Не простите меня, не напишете — будет неудобно при встрече ⟨...⟩

Глубокоуважаемый Леонид Сергеевич!<sup>8</sup>

Вайнонен<sup>9</sup> передал мне, что видел Вас и говорил с Вами обо мне, что Вы еще помните меня и даже как будто добрым словом помянули. Поэтому-то и пишу Вам.

Сообщаю Вам краткие «данные» о себе:

1) в Сибири был около четырех лет главным на великолепной мебельной фабрике Главного управления лагерей МВД. Работали мы по специальным заказам. Наши изделия совсем не похожи на, скажем, Лендревтрест, а лишь немногим уступают, например, любым екатерининским или павловским мебельным красотам. Вышел я из этой фабрики, прибавив 15 килограмм в весе (буквально), и с прямотаки показательным здоровьем;

2) сразу же был приглашен в строительный отдел управления МВД в Красноярске. Работая в данном управлении, никаким ограничениям в жителях, конечно, не подвергался. Жил и в управлении вполне удовлетворительно. Сначала у нас были крупные архитектурные работы, затем срезали нам средства, и мне пришлось перейти на ремонт и перестройки зданий. Это мне не понравилось: я, мол, «творческий работник», а посему по самой своей природе должен «творить». Стремился я обратно в театр. Долго кланчил — наконец отпустили;

3) и тут-то я и влип: без управления стало действовать ограничение: в одних лишь «райцентрах» живи. Отсюда театрики так называемых «поясов», третьего и второго. А я ведь никогда раньше никаких театров, кроме ленинградских и московских, даже и в глаза не видал. Увидев же, волосы на себе рвал: зачем я ушел из управления МВД. Вы этих театриков не знаете. И хорошо, что не знаете. Скажу только, что обо всех Сибириях у меня остались очень хорошие воспоминания, а об этих театриках с самой, как говорят, «звериной» ненавистью вспоминаю:

4) все же некоторую пользу эти театрики за шесть лет мне принесли: более полусотни (точно) постановок, да еще самим выполняемых, некоторую лихость в работе дают;

5) в начале 1949 года после 19 постановок за полтора года да еще при заведовании и постановочной частью привели к неважным результатам: на полгода выбыл из строя;

6) а далее — привык: три года на Донбассе, где в Ростовской области работал без всякого для себя ущерба;

7) по амнистии стал наконец «полноценным» гражданином: любые города, Москва, Ленинград — все мне доступны;

8) сейчас нахожусь в Горьком. Сделал «Аиду» (эскизы декораций и костюмов) в здешней опере. Эскизы одобрены и даже более того. Кроме «Аиды» закончил эскизы одной постановки в здешнем театре «Комедии». Делаю сейчас вторую (постановку, там же). В опере делаю «Пана Воеводу» Римского-Корсакова.

Но все это меня «не греет». Я ведь не только ленинградец, но и петербуржец, даже «санкт-петербуржец»: тянет, тянет в Ленинград, «домой» (хотя слова «дом», «дома» даже и понимать я перестал).

Смело и даже нагло могу сказать: я нахожусь «в полной форме» в смысле работы, не только ничего не потерял, но и приобрел очень многое за эти годы.

Если бы Вы чем-либо пожелали способствовать моему возвращению на ленинградскую сцену — был бы Вам благодарен как никому никогда в жизни.

Я ничего у Вас не выпрашиваю — прошу только об одном: принять меня, взглянуть на кой-какие мои картинки и фотографии, поговорить со мной лично. Прошу только о том, чтобы Вы ответили мне и написали бы мне: приезжайте на несколько дней в Ленинград, увидимся, поговорим, а там — что Бог даст <...>

<sup>1</sup> Кича — тюрьма, неволя (жарг.). Встречающиеся в дальнейшем — «качинская земля», «кача», «качинская ... грязь» — местные обозначения, точное содержание которых автору публикации неизвестно. По Вл. Далю: «кача» — «кочевье, кочевка инородцев». Кроме того, недалеко от Красноярска лежит Качинская степь.

<sup>2</sup> Видимо, Топуридзе Валентин Багратович (род. в 1907 г.) — н. х. ГССР, д. ч. АХ СССР, лауреат Гос. премии СССР.

<sup>3</sup> Дмитриев Владимир Владимирович (1900—1948) — з. д. и. РСФСР, гл. художник МХАТ им. М. Горького, ближайший друг Б. М. Эрбштейна, его соученик по Курсам мастерства сценических постановок (1918—1919) и Петроградским гос. художественно-учебным мастерским (1918—1922). Б. М. Эрбштейн писал о нем: «(...) в театре у нас есть только один художник, а именно Володя, и притом весьма значительный художник, а все остальные вовсе и не художники, а так — «деятели искусств», не имеющие, строго говоря, к самому искусству никакого отношения, лишь один Володя, так сказать, купается в искусстве, а все остальные плывут, скажем, по морю искусства в пароходных шляпках и ни в какое соприкосновение с морем — искусством — не приходят, а лишь играют, допустим, в бильярд в пароходной бильярдной» (см. письмо Е. В. Сафоновой, 4—5 мая 1947 г. — архив А. К. Лазуко).

<sup>4</sup> В это же приблизительно время Б. М. Эрбштейн делает эскизы и чертежи клуба Малого и Большого магазинов МВД, пишет и исполняет

декорации к двум спектаклям, принимает участие в проектировании Красноярского театра оперы и балета и т. д.

<sup>5</sup> Дочь и жену он увидел в декабре 1947 года, приехав в Опочку (Псковская область).

<sup>6</sup> Дочь, Л. Б. Рожкова, пишет: «И прежде были попытки уйти от жизни (...) Там, в следственных тюрьмах, когда избитого бросали в застывшую отхожую яму, чтобы «пришел в себя на морозце» (циничная шутка тюремщиков). Но и там спасало упрямство, желание доказать, что ни в чем не виноват, что «я — сильнее палачей». Затем в лагере. Там спасла мысль, что должна все же восторжествовать справедливость и что «умирать в дерьме, обоганным, страшно». Затем в Сталиногорске, в маленькой, пропахшей клеем и красками театральной мастерской. Но там спас случай: оборвалась веревка, а через минуту в мастерскую вбежала дочь (...)» (из письма автору публикации). Сталиногорская попытка привела Б. М. Эрбштейна в больницу для душевнобольных под Ленинградом, где он находился полгода, с марта 1949 г.

<sup>7</sup> Церковно-приходская протестантская школа. «Шуле» — школа.

<sup>8</sup> Вивьен Леонид Сергеевич (1887—1966) — н. а. СССР, лауреат Гос. премии СССР, долгие годы главный режиссер Ленинградского акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Сотрудничество Эрбштейна с Вивьеном не состоялось.

<sup>9</sup> Вайнонен Василий Иванович (1901—1964) — з. а. РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, балетмейстер, друг юности Эрбштейна.

Предисловие, публикация,  
комментарии Л. С. Овзе

**Н. А. БЕРДЯЕВ**

# ХРИСТИАНСТВО И КЛАССОВАЯ БОРЬБА

## IV

**Реальная и формальная свобода.  
Человек, гражданин, производитель. Свобода и насилие**

Декларация прав человека и гражданина в сущности была очень мало внимательна к человеку. Образ гражданина заслонил для нее образ человека. Гражданин же был понят как существо политическое, и права его как права формальные. Поэтому декларация прав человека и гражданина легко могла превратиться в прикрытие интересов буржуазных классов и капиталистического строя. Кроме того, в буржуазно-либеральном мирозерцании права были оторваны от обязанностей и являлись выражением интересов и притязаний. Между тем как право не может быть оторвано от обязанности, право всегда предполагает обязанность, и в известном смысле право есть обязанность. Понятие права, не предполагающее обязанности, есть буржуазное понятие, и за ним скрыто классовое вождение. Для христианского сознания декларация прав получает существенно иной смысл, чем для идеологии буржуазно-либеральной и буржуазно-демократической. С христианской точки зрения абсолютные права имеет не гражданин, а человек как духовное существо, как свободный дух, который не может быть обращен в средство. И вместе с тем права человека неразрывно связаны с обязанностями человека. Сама свобода человека не есть притязание, а есть долг, не столько то, что он требует, сколько то, что от него требуют. Человек должен быть свободным. Этого требует и ждет от него Бог. Человек должен взять на себя тяготу свободы как совершеннолетний. Центр тяжести тут переносится с гражданина на человека. Понятие гражданина вторичное и подчиненное, оно принадлежит политическому обществу, которое прикрывает реальности и за которым не так легко обнаружить реальности. Понятие же человека принадлежит духовному плану. Человек есть прежде всего духовное, а не политическое существо, и его безусловные и неотъемлемые права коренятся в духовном мире, а не в изменчивом, непрочном, преходящем гражданско-политическом мире. Но декларация прав не может ограничиться декларацией прав человека как духовного существа, она должна быть низведена и в низшие и более подчинен-

ные сферы бытия. И вот за реальностью жизни духовной следует реальность жизни хозяйственной. Декларация прав в этой сфере есть декларация прав производителя, трудящегося. Понятие производителя принадлежит экономическому, а не политическому обществу. Это есть бесспорная сфера реальностей, серьезных и суровых, от которых зависит самая жизнь человека в земном плане. За духовными правами человека следуют экономические права производителя. Заменить права человека правами производителя предлагал Сен-Симон и потом по-другому Прудон. Это вытекает из понимания общества как прежде всего общества трудового. И действительно, производитель есть существо более реальное, чем гражданин. Так переходим мы в реальную сферу труда, труда, конечно, взятого во всех его иерархических ступенях, что не всегда признают социалисты. Но провозглашение экономических прав производителя, оторванное от провозглашения духовных прав человека, ведет к рабству человека, к порабощению его материальным миром и к качественному понижению уровня культуры. Аксиологически нужно установить такую иерархию ступеней и ценностей. Примат принадлежит духовному, потом следует экономическое и, в третью очередь, политическое как средство по отношению к экономическому. Лишь сознательное подчинение политики экономике при господстве духовного начала помешает политике быть фикцией, прикрывающей и маскирующей игру экономических интересов. Аксиологически нужно мыслить общество как духовно-экономическое, творчески-трудоовое при необходимом минимуме политики. Вампиризм самодовлеющей политики истощает человеческие общества, образуется фиктивное царство политики, не служащей жизни и жизненным интересам, а порабощающей себе жизнь. Необходима аскеза в отношении к политике и выявление реальных сфер духовной и хозяйственной жизни.

Этим определяется и наше отношение к классам. Нельзя доверять социальным последствиям гражданского и политического равенства, установившегося в буржуазных демократиях после упразднения сословий. Тут между формальным и реальным существует колоссальное несоответствие. Классовые экономические неравенства, проникающие весь быт, огромны при современном демократическом равенстве. Это только доказывает, насколько экономика реальнее и первичнее политики. Декларация прав в демократических обществах не углублена до провозглашения реальных экономических прав. Право собственности признается и охраняется, но право собственности имущих, а не право собственности или право на собственность неимущих и трудящихся. Обществом не признается самое реальное из прав — право на жизнь, ибо нет права на жизнь, если нет права на труд, если возможно такое чудовищное явление, как безработица в богатых обществах. Признается одинаковая формальная свобода всех людей, но свобода эта в жизни экономической приводит к тому, что люди дрожат за завтрашний день. Формальная свобода в жизни экономической ведет к тому, что люди обречены на голод и нищету при существовании огромных богатств. Несответствие между формальной и реальной свободой зависит от того, что в мире экономическом свобода определяется не формально, а материально, средствами и орудиями производства. Патетическая и риторическая защита свободы, которой буржуазные идеологи обычно бьют социализм, свидетельствует лишь о том, как можно злоупотреблять великим словом «свобода», сколь разнообразный смысл можно в него вкладывать. Есть известный анекдот о свободном извозчике, принадлежащий, кажется, Луи Блану. Богатый человек проходит мимо извозчика и спрашивает: «Извозчик, ты свободен?» Извозчик отвечает: «Свободен». «Да здравствует свобода!» — восклицает проходящий и идет дальше. Возможно и такое понимание слова «свобода». И это есть господствующее в капиталистическом обществе понимание. Этому пониманию нужно противопоставить реальное понимание свободы в социальной жизни. Свобода в жизни социальной должна давать каждому человеку реальную возможность не только

поддерживать свою жизнь, но и обнаруживать свою созидательную энергию, осуществлять свое призвание. Реальное понимание свободы требует такой организации общества, при которой каждому человеку дана материальная возможность труда и творчества. Это предполагает не упразднение только сословий, но упразднение классов и замену их профессиями. Общество, основанное на организации труда и творчества разных иерархических ступеней, т. е. реальной жизни, неизбежно предполагает нового типа корпорации, цехи как основные клетки общества. Но сам труд понимается иначе, чем его понимает марксизм и материалистический социализм, для которого существует лишь количество труда и не существует качество труда. Механическое равенство совершенно чуждо христианству, оно противоположно структуре бытия и направлено на разрушение бытия. Упразднение сословий и классов совсем не означает наступление такого механического равенства, равнения по низшему, т. е. отрицания всякой иерархии качеств. Наоборот, это будет означать выявление истинной иерархии качеств, реальной человеческой иерархии против условно-символической иерархии, связанной с сословным и классовым социальным положением людей. Тогда возможны будут оценки человека по тому, что он есть, а не по тому, что у него есть, т. е. оценки подлинно онтологические. Чтобы оценить красоту телесной формы человека, нужно человека раздеть. Только такое бессловное и бесклассовое общество трудовых профессий и творческих призваний будет обществом реальным, свободным от фикций и обманов. Христианское сознание требует выявления реальностей и освобождения от фикций и обманов, от ложных украшений. Вместе с тем это должно быть общество, в котором греховная похоть власти, порождающая вампиризм, фантасмагоризм и обман политики, будет доведена до минимума. Это не значит, что в новом обществе, которого мучительно ищет современный человек, исчезнет всякая аристократия, всякая иерархия качеств. Но аристократия рождения и аристократия денежная заменится аристократией качеств труда и творчества, аристократией дарования и призвания, т. е. истинно человеческой аристократией. В таком обществе свобода будет связана с любовью.

Классовый антагонизм и классовая борьба отравили душу людей страшными ядами — завистью, ненавистью, злобой. Отравлены и гибнут и души пролетариата и души буржуазии. Уже один этот факт, психологический и моральный, побуждает христианское сознание осудить классовое общество и самое существование классов. Могут, правда, сказать, что ненависть, злоба и зависть неистребимы, пока существует непобежденный грех, и будут во всяком обществе. Это, конечно, верно, и мы не мыслим в нашем греховном мире существования общества, в котором совсем отсутствовали бы эти греховные человеческие страсти. Но эта истина несколько не исключает возможности и даже обязанности ставить вопрос о том, при каком строе общества создаются условия более благоприятные, менее отравляющие души. Классовый антагонизм и классовая ненависть в современных обществах зашли так далеко, что иногда теряется надежда на возможность мирного преобразования общества. Слишком много динамика накопилось в современном обществе. Всякая целостность и единство утрачены. Не все происходит по Марксу, многое он совсем не предвидел. Но непримиримая классовая вражда осуществляет чаяния Маркса. Если мы, христиане, расходимся с Марксом в оценках, то совсем не потому, что готовы стать в борьбе классов на сторону буржуазных классов и капитализма, совсем не потому. Всякая классовая психология, подавляющая внутреннего духовного человека, парализующая христианскую совесть, дворянская, буржуазная или пролетарская, неприемлема для христианского сознания и осуждается им этически. Как уже было сказано, классовая психология, классовое сознание — греховны и есть выражение греха. Пролетариат социально прав в борьбе против буржуазии.

буржуазии и на зависти к культурному слою, совсем не есть психология мессии и освободителя человечества, это психология несчастья и унижения, стремящегося к компенсации. Спенсер как-то сказал, что невозможно из свинцовых инстинктов создать золотого поведения. Это бесспорная и элементарная истина. «Пролетарий» в марксовском смысле слова есть непременно человек озлобленный, завистливый, мстительный, всегда готовый к насилию. Именно таким хотя и видеть «пролетария» коммунисты, они проповедуют такого рода душевную структуру и вырабатывают ее посредством демагогии. Но как ждать нарождения нового, лучшего общества, новых, лучших, более человеческих отношений между людьми от такого рода свинцовых инстинктов, от такого неблагородного душевного устройства? «Пролетарий» в таком смысле совсем не тождествен рабочему. Рабочий может иметь иную душевную структуру и иные инстинкты, он может быть христианином и стремиться к более справедливому, более человечному социальному строю. Всякая ненависть человека к человеку и к целому классу, всегда состоящему из людей, греховна и подлежит осуждению. Но нужно помнить, что эта ненависть психологически естественно порождена тем высокомерием и тем презрением, которые существовали у господствующих классов, у дворянства и буржуазии к рабочему народу. Наступает час расплаты за рабство, за крепостное право. Старый грех порождает новый грех. И наиболее греховен тот, кто первый греховно определил свое отношение к другим людям. Злобная зависть в нашу эпоху стала социальным явлением, зависть не только к богатству, но и к культурности, к образованности, к знанию. Пусть это есть состояние греха. Но общество, в котором зависть стала социальным явлением, обречено на гибель. Не только пролетарское и социалистическое сознание, но и вообще современное более высокое нравственное сознание не выносит таких форм социального и экономического неравенства, которые в прежние времена нравственное сознание терпело. Теперь сами привилегированные, обладающие слишком большими богатствами при существовании рядом нужды и бедности, чувствуют себя неловко и не верят в прочность и справедливость строя жизни, наделившего их привилегированными благами. Изменяется самочувствие и самосознание самих привилегированных классов, более по Толстому, чем по Марксу. Они в очень неясной, конечно, форме ждуть разрешения социального вопроса. Наряду с этим существует и яростное буржуазное самоутверждение, все еще господствующее в мировой политике. Но изменение самочувствия и сознания имеет симптоматическое значение и свидетельствует о кризисе современного общества. Буржуазная идеология, буржуазная мораль не может уже переживаться патетически и вступает в период упадочный. Она перестает вдохновлять молодежь. Защищают свои интересы то стыдливо, то циничски, следуя своим инстинктам, но не верят уже в свою правду. Это значит, что данный тип общества, данный тип цивилизации умирает, что наступила революционная эпоха, которая может быть и очень длительной. Социальный вопрос, требующий преодоления капитализма, совсем не есть только вопрос улучшения экономического положения народных масс, это есть прежде всего вопрос психологический и моральный. Социализм может даже ухудшить экономическое положение, но, если он не будет материалистическим, он улучшит моральную атмосферу, сделает отношения людей более человеческими и братскими в нужде. Буржуазная психология и буржуазное сознание, как и пролетарская психология и пролетарское сознание, возникли на почве отпадения от христианства и упадка христианской духовности. Эта психология и это сознание для христианства неприемлемы, что бы ни говорили христиане, приспособившиеся к буржуазной эпохе, т. е. лжехристиане. Период первоначального накопления в Англии не может не вызвать ужаса в человеке, не потерпевшем христианской совести. Но пролетарий, который сам стремится стать буржуа и господином земли, духовно есть тот же буржуа, но в новом одеянии. Нужно посмотреть на его формы, сорвать одеяния. Это не есть новый человек, это

ветхий Адам, рабствующий самому себе. Красота душевная, как и красота телесная, свойственна лишь немногим людям. Коммунистический же атеизм «пролетариата» есть чисто буржуазная идеология, унаследованная от буржуазного просветительства.

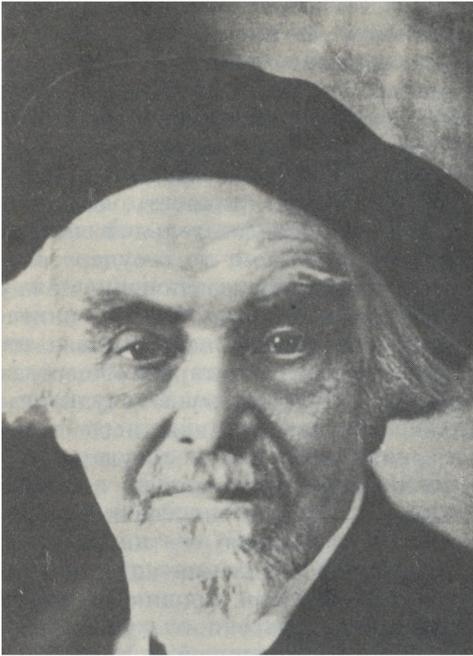
Христианство не принимает классовой ограниченности, классовой ненависти и злобы, отрицания человека, образа и подобия Божьего, в представителях другого класса, буржуазией пролетариата, пролетариатом буржуазии. Можно рационально отрицать буржуазный дух и буржуазную идеологию, бороться с буржуазным социальным строем. Но нельзя ненавидеть буржуа, который есть ведь человек, а не только буржуа, и обладает разнообразными свойствами. Есть психологический закон, в силу которого ненавидящий заражается свойствами предмета своей ненависти. Но было бы лицемерием отвергать с христианской точки зрения все формы классовой борьбы и брезгливо отворачиваться от нее, как от дела нечистого. Рабочие, униженные и эксплуатируемые в капиталистическом обществе, лишенные реальной свободы при предоставлении им обманчивой формальной свободы, должны бороться за улучшение своего социального положения, это есть не только их субъективный интерес, но и объективная правда. Рабочий борется не только за себя, но и за весь рабочий класс, и за общечеловеческую справедливость. Это есть классовая борьба против власти капитала. Буржуазный либерализм хотел бы изолировать рабочего, наделив его формальными правами атома, равного всякому атому. Но изолированный рабочий бессилён, он не может улучшить своего положения и положения своего класса. Только организованное объединение рабочих составляет силу. Только рабочие, объединенные в профессиональные союзы, в рабочие синдикаты, могут влиять на жизнь общества, могут увеличивать свой социальный вес. Английские тред-юнионы являются уже большой силой, определяющей собой и политическую жизнь страны. Право объединения рабочих в союзы и синдикаты является более или менее общепризнанным и есть уже некоторое ограничение индивидуализма и атомизма капиталистических обществ. Но самый невинный, казалось бы, профессиональный союз рабочих есть уже форма классовой борьбы с капиталистами. Ватикан официально признает профессиональные союзы рабочих и рекомендует образовывать католические рабочие союзы, но классовую борьбу он отрицает и осуждает\*. Это есть несомненное противоречие, ибо классовая борьба не означает непременно насилий и кровавых революций, она имеет и более мирные проявления. Отрицание права стачек рабочих на основании абсолютных принципов христианской морали есть ложь и неправда, есть нежелание и неспособность видеть реальных насилий, прикрытых правом и законностью, несоизмеримо больших, чем насилия стачек. Нормальная социально-экономическая жизнь общества может складываться лишь по принципу кооперации, она немыслима как столкновение и взаимодействие изолированных атомов. Капитализм сам давно уже перестал быть индивидуализмом и стал коллективизмом. Огромные тресты ничего общего не имеют с индивидуалистической экономикой. Но буржуазно-капиталистическая идеология хотела бы, чтобы рабочие были бессильными изолированными атомами, т. е. лишенными возможности вести классовую борьбу, в этом она полагает осуществление свободы личности и очень неохотно делает уступки социальному движению, охраняющему интересы рабочих. Реальной силой, ограничивающей власть капитала и перерождающей ткань буржуазного общества, является, конечно, не парламентская борьба социалистических партий, а рабочие синдикаты. Только социализм синдикалистического типа реален. И общество идет к выработке нового типа синдикалистического строя. Но Маркс, живший в совершенно другую эпоху и не знавший современной стадии в развитии капитализма и в развитии рабочего движения, совсем не возлагал надежд

на синдикализм. Де Ман справедливо противопоставляет марксизм синдикализму. Русский коммунизм ничего общего с синдикализмом не имеет, и в советском строе классовой борьбы рабочих не существует, рабочие бессильны перед государством. Коммунизм есть форма государственного капитализма. Он допускает лишь государственные профессиональные союзы. Общество целиком и без остатка превращено в государство. И потому государство может являться угнетателем и эксплуататором, оно может создать новые формы крепостного труда и превратить рабочих в крепостных. Общество целиком поглощает личность, само же общество целиком поглощено государством. Это ведет к последовательной системе тирании. В истории личность бывала угнетаема то обществом, то государством. Лоренц Штейн, который один из первых делает решительное различие между обществом и государством и открывает в обществе классовую борьбу, считает, что общество имеет естественную тенденцию к созданию неравенства, что кастовый строй был победой общества над государством, что в старых обществах именно общество, а не государство угнетало личность\*\*. Поэтому в государстве он хочет видеть защиту труда и трудящихся, государство для него стоит над классами. Но он не доходит до отождествления общества с государством, как это делает коммунизм. Для коммунистического сознания верховным центром, носителем разума и совести является социальный коллектив, не только сверхличный, но сверхобщественный. И потому для него главное не интересы и нужды трудящихся, а мощь и развитие коллектива, прославление коммунистического государства. Это заложено в пафосе силы, которым проникнут марксизм. Этому противопоставить нужно борьбу за право достойного существования, право на труд и трудовую собственность всякой трудящейся человеческой личности, на право не только производителя, но и потребителя. Последствия рационализации промышленности, обнаружившиеся особенно сильно в Америке, доказывают, что социальный вопрос сейчас есть прежде всего вопрос распределения и потребления, а не вопрос производства. Социальный вопрос есть также, конечно, вопрос техники, и именно головокружительные успехи техники, которых Маркс не предвидел, делают устаревшей марксистскую теорию борьбы классов. Но сама по себе техника, приведшая к рационализации, социального вопроса никогда не разрешит. Остается самый главный вопрос — вопрос отношения человека к человеку. Успехи техники и обостряют до крайности моральную и духовную сторону социального вопроса.

Было бы отвратительным лицемерием и ложью утверждать, что социальные улучшения могут наступать лишь в результате нравственного усовершенствования людей, и кричать о насилии и нарушении свободы по поводу всякого изменения социального строя. Существует социальная действительность, она есть реальность особого порядка, требующая от нас активного к себе отношения, социальных актов. Нужно сегодня подать голос за то или другое. Невозможно остаться нейтральным. Мы должны накормить голодного не только индивидуально, но и социально. И восставая против насилия, связанного с социальным изменением, вы становитесь на сторону насилия, связанного с сохранением существующего. Проблема свободы и насилия очень сложна. За кажущейся свободой может скрываться насилие, а кажущееся насилие может оказаться освобождением. Капиталистический строй сам есть прикрытое и замаскированное насилие, и потому есть бессознательный или сознательный обман думать, что его защитники, отстаивающие status quo, насилия не совершают, а совершают лишь те, которые борются против этого строя. Собственность в капиталистическом обществе, которая делается все более и более фиктивной и оторванной от реальностей, есть насилие и обездоление людей, и недопустимо утверждать, что общественное и государственное ограничение этой собственности и защита тру-

---

\*\* См. Lorenz von Stein. «Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich». Три тома. 87



**Н. А. Бердяев за два месяца до смерти. Философу семьдесят четыре года**



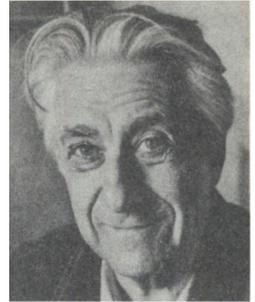
**Рядом с Н. А. Бердяевым стоят Б. Гротейзен, А. Койре и Д. С. Мирский**

довой собственности есть насилие, а охранение ее не есть насилие. За социальное реформирование обществ необходимо бороться. И всякий раз, когда боролись за социальную охрану труда женщин и детей, за уменьшение рабочего дня, за более справедливую налоговую систему, облагающую капитал, представители господствующих классов кричали о нарушении свободы, о насилии. И сейчас главный аргумент против социализма, что он нарушает свободу личности и совершает насилие. Необходимо вникнуть в проблему соотношений свободы и насилия. Тут многое воспринимается обманчиво. Защита свободы, т. е. бесспорной и несомненной величайшей ценности, может превратиться в консервативный принцип, поддерживающий существующее насилие, к которому привыкли. Свободу можно так понять и так ее защищать, что никакое движение, никакое изменение не будет возможно. Всякое движение, всякое изменение будет восприниматься как насилие. Человек, находящийся в материально привилегированном положении, склонен воспринять всякое движение, изменяющее и улучшающее социальный строй, как нарушение свободы и насилие. Уменьшение его доходов может быть им воспринято как насилие. Во время революции насилием кажется не только, когда вас сажают в тюрьму, лишают свободы слова, расстреливают, но и когда от вас отнимают какие-нибудь правовые или экономические привилегии. Но человек материально обездоленный и униженный будет, наоборот, воспринимать изменение и движение к переустройству общества как свободу, насилием же ему будет представляться сохранение того строя, в котором он несчастен и лишен материальных средств. В этом разница в оценке советского строя тем, кто раньше принадлежал к господствующим классам, и тем, кто раньше принадлежал к классам угнетенным. Нужно сказать, что изменение легко воспринимается как насилие, сохранение же неизменного положения часто воспринимается как свобода. Всякое передвижение есть уже в известном смысле насилие в матери-

альном мире. Когда я встаю и перехожу в другую комнату, чтобы с кем-нибудь поговорить, я совершаю ряд насильственных изменений в окружающем мире. Отодвигаю стул, насильственно открываю дверь, заставляю человека, находящегося в соседней комнате, обернуться ко мне и слушать, что я буду говорить. Когда я сидел на месте, окружающий меня мир как будто бы находился в состоянии свободы, не подвергался насилию. Свободу иногда понимают как «оставьте меня в покое». Из приведенного элементарного примера можно видеть, как сложна проблема свободы и насилия в социальной, особенно социально-материальной действительности. Даже рабство, очень длительное, к которому человек привык как к обыденному и необходимому состоянию, может восприниматься как свобода. И нужно изменение сознания, чтобы рабство пережить как непереносимое лишение свободы. В обществе капиталистическом все гораздо более завуалировано и восприятие свободы и насилия может быть совершенно обманчивым. Насилием люди часто называют нарушение привычного. Лишь в грубых случаях, когда вас расстреливают, сажают в тюрьму за ваши убеждения, лишают свободы передвижения, воспринимают как насилие то, что действительно и несомненно есть насилие. Но людям кажется насилием справедливое общественное и государственное мероприятие, отнимающее от них часть их избыточных материальных благ. Людям кажется насилием, когда они вследствие изменившихся условий принуждены работать. Но этого рода насилия могут быть вполне справедливы и освободительны для тех, которые несли непосильное бремя жизни. Когда человек лишен элементарных экономических прав и, не имея орудий производства, принужден продавать свой труд как товар, на каких угодно условиях, это уже есть насилие, и подобный строй есть строй, основанный на насилии. Если рабочий подвергается унижительному обращению и от него требуют непосильного труда под страхом лишения его работы и, значит, голода, но при этом труд его считается свободным и он свободен в любой день его оставить, то это есть страшное насилие над человеком, и свобода его призрачная. Если человеку предоставляется полная свобода исповедовать какие угодно убеждения и верования, но материальная жизнь его зависит от людей, требующих известного рода убеждений и верований, то это есть насилие и лишение свободы под страхом голода. Господствующее общественное мнение бывает иногда страшным насилием над личной совестью, оно может превратиться в настоящее гонение против тех или иных верований. Такому гонению «свободомыслящие» подвергают в современном обществе христиан. Когда с христианской точки зрения обсуждается вопрос о насилии и свободе в социальном изменении и реформировании общества, то нужна большая вдумчивость, необходимо быть зорким к сложной ситуации. Христианское сознание никак не может одобрить и санкционировать тех форм насилия и принуждения, которые практикуются русскими коммунистами, допускающими убийства, террор, лишение элементарных человеческих свобод, свободы совести и мысли, как способы создания нового общества. Но некоторые формы социального принуждения, без которых невозможно не только реальная свобода, но и материальное поддержание жизни людей обездоленных, христианское сознание может и должно одобрить, должно понять это как служение ближним. Реальная свобода в жизни материальной предполагает экономическое обеспечение жизни каждого человека, она предполагает социальный строй, в котором от всякого трудящегося для поддержания его жизни не могут требовать непосильного, унижительного или противного его совести. Поэтому невозможно совершенно отрицать классовой борьбы. Весь вопрос только в ее одухотворении, в подчинении борьбы высшему духовному началу, в преодолении ее греховной ярости и злобы.

*(Продолжение следует)*

# ОДНОГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ



О ГРАФИЧЕСКИХ ПОРТРЕТАХ ЮРИЯ АННЕНКОВА

**П**ауза может быть столь же насыщена значением и звучать так же сильно, как нота или слово. Тогда она — действенный прием выразительности. Особенно хорошо это знает графика, которая не в последнюю очередь есть искусство опускать, сокращать, недосказывать. Пропуск детали, тем паче немаловажной, — то же акцентирование, так сказать акцентирование наоборот.

Тут разгадка известного автопортрета Юрия Павловича Анненкова.<sup>1</sup>

Того, кто упустит из виду изложенные соображения (не слишком, впрочем, новые), рисунок способен привести в легкое замешательство. Как это: бородавка вот не забыта, а где же второй глаз? «Проигнорированный» глаз — озорство, конечно, эксцентриада, кунштюк.<sup>2</sup> Но не только. Это еще и сигнал смысла, способ иносказательной автохарактеристики: мол, нет нужды рисовать оба глаза, довольно и одного, коль скоро он так пронзителен, пристален, снайперски меток. Речь идет не о физическом, бытовом зрении, Анненков как раз был сильно близорук, вглядывался прищуренно: «ближе, ближе, почти вплотную» («когда он рисует, он лезет на натуру»).<sup>3</sup> Речь идет о художественной зоркости, а ею он был наделен в редкостной степени, даже, можно сказать, избыточно. Анненков — весь в парадоксах, и это один из них.

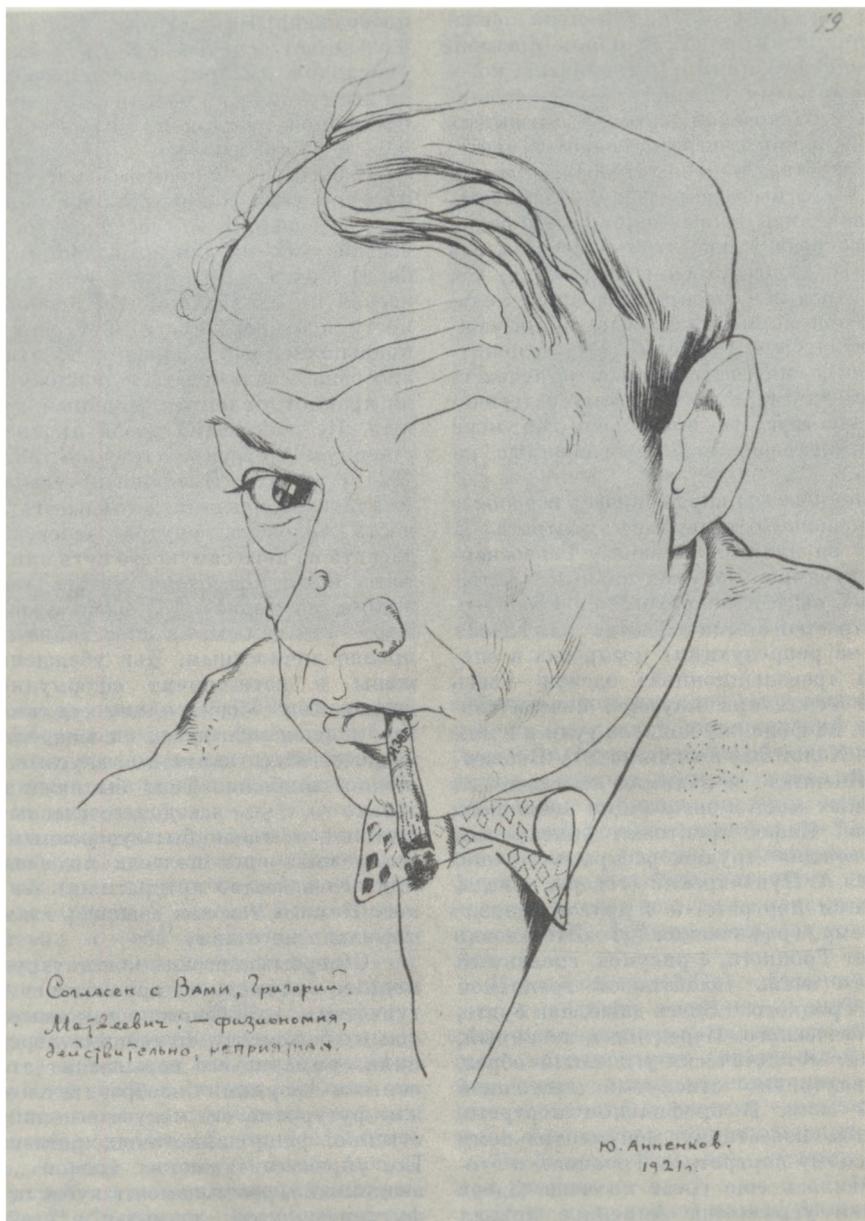
Недаром в представлении сегодняшнего исследователя образ его лишен цельности, он расщепляется, множится: «Может показаться, что существовало сразу несколько Анненковых». <sup>4</sup> Имеется в виду не разнообразие сфер творчества, в которых он — рисовальщик и живописец, иллюстратор, карикатурист, практик (сценограф и режиссер) и теоретик нового театра, литератор,

мемуарист — себя заявил. Имеется в виду иное: очевидная пестрота творческих (да, пожалуй, и жизнестроительных) ориентаций, которых он в разное время (а порой и одновременно) придерживался. Он был личностью непростой, с переплетением черт положительных и отрицательных — и злости, и суетности, и позерства, и вообще человечески неприятного проявлялось в нем довольно. И художником был таким же — неодинаковым. Употребляя расхожее словесное клише, сложным и противоречивым. Но кто из творческих людей не противоречив? Особенность Анненкова в том, что противоречивость, а лучше сказать, парадоксальность и была его природной органикой. Давным-давно и тем, кто писал о нем, и ему самому стали очевидны его «двойственность жизни, двойственность мироощущения — „раздвоение всю жизнь во мне было“». <sup>5</sup> Его искусство знало подъемы и провалы, революционную патетику и салонную пошлость, откровенное штукарство и пронзительные прозрения.

Выступив на рубеже двух исторических эпох, Анненков в советское искусство, начавшее процесс своего становления и собирания сил, вошел стремительно и с готовностью — и столь же готовно был им принят. Так по видимости. По существу же дело обстояло не совсем так просто.

Анненков воспринимался тогда как художник остросовременный. «В Вас концентрируется наша эпоха, Вы историчны — до фантастики: и Вы, и Ваши рисунки, и Ваш тулупчик, всё», — писал ему Корней Чуковский. <sup>6</sup> При всем том его отношения с временем, да и с самим собой, складывались весьма неоднозначно.

Был Анненков — чрезвычайно деятельный и очень заметный участник художест-



**Юрий Павлович Анненков (1889—1974).**  
**Автопортрет. Тушь, перо. 1921.**  
**С автографом публикуется впервые.**  
**Собр. М. Д. Ромма, Ленинград**

венной жизни первых лет Октября. Оформитель и режиссер широкомасштабных революционных празднеств, многолюдных площадных театрализованных действий, сценических постановок, азартно устремлявшийся к новациям крайней степени левизны.<sup>7</sup> Автор первых и до сих пор не превзойденных иллюстраций к «Двенадцати», которые в свое время признавались «конгениальными» блоковской поэме.<sup>8</sup> Создатель обширной серии портретов видных деятелей государства, партии, Красной Армии. Кстати, было бы несправедливо забывать, что они являлись одними из первых портретов такого рода у нас; хотя и создавались без особых художественных амбиций, но, получая массовое распространение, пользовались популярностью и выполняли важную политическую функцию. (В силу понятных причин они оказались весьма недолговечны безотносительно к своему эстетическому качеству. Их истребляли по мере того, как истреблялись изображенные на них лица.)

В Анненкове мы вправе видеть и родоначальника нашего культового портрета. В 1923 году он написал по заказу Реввоенсовета республики монументальный — четырьмя аршинами на три — портрет Л. Троцкого. «Вождь Красной армии и флота» (так гласит надпись на репродукции) позировал в специальной «революционной» одежде — весь в черной коже, при маузере, повелительный жест, на фоне клубящихся тучи и в них аэроплан. Холст был послан на XIV Венецианскую Биеннале и занимал там одно из центральных мест в экспозиции советского павильона.<sup>9</sup> Пафос трактовки Анненковым образа «вождя» трудно раскрыть лучше, чем сделал А. Луначарский (говоря, правда, не о данном портрете, а о другом, параллельном ему, графическом<sup>10</sup>): «Это словно не портрет Троцкого, а рисунок, сделанный с какой-то очень талантливой гранитной статуи т. Троцкого. ...Здесь даже, как будто, мало человеческого. Перед нами чеканный, гранитный, металлически-угловатый образ, притом внутренне стиснутый настоящей судорогой воли. В профильном портрете, родственном известному монументальному анненковскому портрету т. Троцкого, к этому прибавилась еще гроза на челе. Здесь т. Троцкий угрожающ. Анненков придал т. Троцкому люциферовские черты». Далее нарком просвещения словно спохватывается: «Я, конечно, оставляю целиком на ответственности художника такую характеристику т. Троцкого. Я ведь здесь не его характеризую, а стараюсь передать на словах трактовку его Анненковым».<sup>11</sup>

Был и другой Анненков — модный, в зените славы мэтр, портретировавший заодно и нуворишей только что начавшегося нэпа: «нэпманы и нэпманши были готовы заплачивать что угодно, чтобы добиться чести быть изображенными „самим Анненковым“».<sup>12</sup> Только вот если он, так уж и быть, к ним снисходил, им приходилось довольствоваться его технически безупречной, но ледяной, бездушной маэстрией. Большегс им, впрочем, и не требовалось.

И был еще Анненков — мастер портретного рисунка концептуального, программного. Делаемого без оглядки на внешние воздействия, ни для кого, кроме самого себя. И людей своего круга — из среды творческой интеллигенции. На полной искренности и откровенности. Тут он куда реже преисполненный уважения почитатель или способный залюбоваться поклонник, нежели иронист и скептик, желчный и язвительный. Не обходящий своей иронией и собственную персону (тот же автопортрет 1921 года). Вьедливый наблюдатель. Аналитик, умеющий заглядывать за внешность человека, внутрь человека и извлекать из него самую его суть или, как уже тогда было подмечено, давать «экстракты из лиц, из людей».<sup>13</sup> С особым взглядом на мир — тем самым, на диво цепким. И своенравно личностным. Чьи убеждения выражены в категорично сформулированной декларации: «Думать, что художник, работая, должен задуматься о совпадении своего творчества с чьими-то вкусами, — совершенно ошибочно. Если бы люди говорили только то, с чем заведомо согласны их собеседники, то можно быть уверенными, что не более чем через полгода подобных идилий человечество превратилось бы в Великого Немого, так как говорить стало бы решительно не о чем».<sup>14</sup>

«С первых шагов, — констатирует современник, — Анненкова привыкли считать футуристом»<sup>15</sup>. Добавим: в том смысле, в каком по ведомству футуризма нередко числили суммарно все порывавшее с традиционными формами изобразительности. Но для футуризма его искусство слишком умственно, рационалистично, логизированно. Его упрекали также в «самом „отпете“ академизме, „рядящемся в кубистические и футуристические лохмотья“»,<sup>16</sup> обнаруживали у него «каллиграфический экспрессионизм»,<sup>17</sup> «левый салон»,<sup>18</sup> усматривали в эстетизме, эффектничании, эксцентрике чуть ли не главные его качества, доминирующие над всеми остальными.<sup>19</sup> Думается, настала пора заново, повнимательнее, свежими глазами приглядеться к этому художнику, яв-



В. Э. Мейерхольд. Карандаш. 1922.  
Собр. Б. Н. Васильева, Ленинград



Н. Н. Евреинов. Карандаш. 1920

лявшемуся, несомненно, одной из значительных фигур в искусстве своего времени. К сожалению, здесь нет места для большего, нежели краткие предварительные соображения на сей счет.

Как ни разноречивы приведенные только что определения, доля истины заключена в каждом из них. Анненков действительно был и эксцентричен, и склонен к эстетизму. Он примерял к себе различные модели, предлагаемые тогдашним авангардом, ни на одной из них не остановившись окончательно: экспрессионизм, кубизм, кубофутуризм, конструктивизм, вплоть до беспредметничества в тех или иных его модификациях — «все побывали тут». Если же задаться вопросом о глубинных истоках анненковской родословной, придется оглянуться в сторону мирискуснической традиции русской художественной культуры. Там видятся его корни — несмотря на то, что в «Мире искусства» он выставлялся единственный раз, уже на самом излете этого объединения, и что, динамичный искатель новизны, своим искусством стоял к «мирискусничеству» в отчетливой оппозиции. Решительный расчет с мирискуснической традицией как безнадежно изжившей

себя при одновременной генетической связи с нею — очередной анненковский парадокс (впрочем, типологически сближающий его с рядом мастеров того же поколения). Пожизненная верность рисунку, эстетизация линейной формы, специфичная для любых ответвлений модерна, изощренный графизм — все это свидетельствует, насколько крепко сидели в нем гены мирискусничества, пусть и трансформировавшиеся до неузнаваемости.

Кто же он тогда? Он — Анненков. Повторимся: ходячий парадокс, у которого вторичность органична, эклектизм оборачивается плодоносящим творческим принципом, причудливое переплетение разнородных тенденций и систем, «левых» и «правых», прорастает индивидуальным стилем.

Особенно в том, что касается портретной графики.

Один из критиков назвал Анненкова «не имеющим себе равных среди современных рисовальщиков».<sup>20</sup> Критик, признаться, несколько увлекся, но надо подчеркнуть, что Анненкову и в самом деле принадлежит далеко не последнее место в той блестящей плеяде именно рисовальщиков, которой гордится искусство рассматриваемой поры.

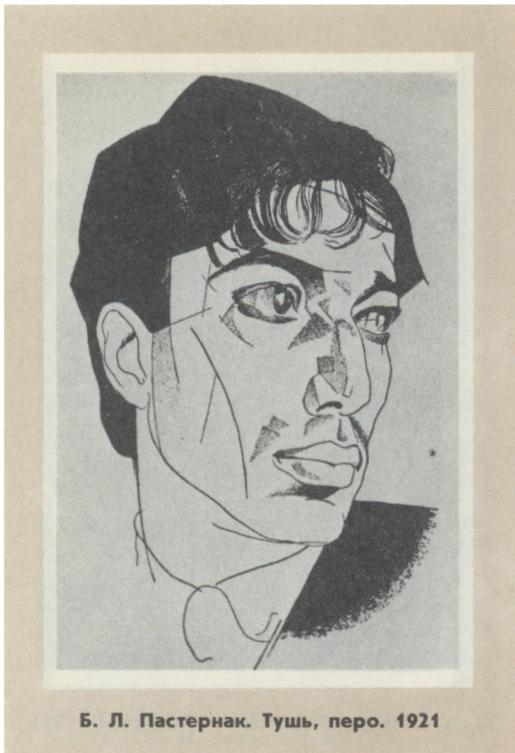


Артур Лурье. Тушь, перо. 1917. ГРМ

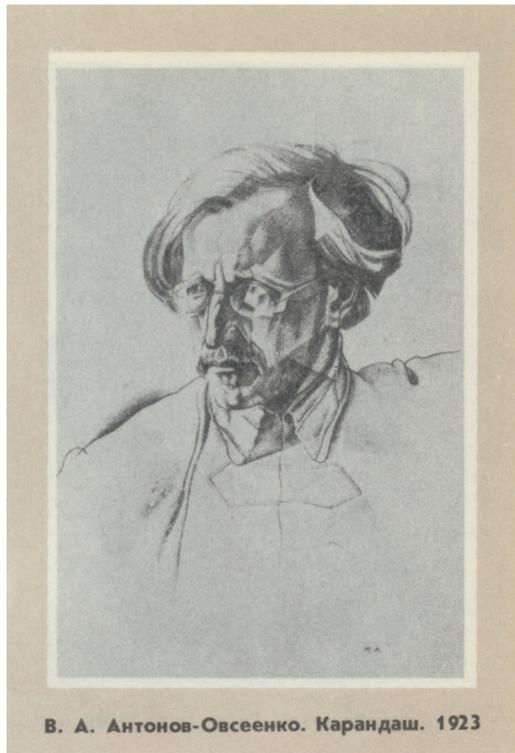
При всей множественности занятий он действительно прежде всего график, что называется, божьей милостью. Он и мыслит в категориях графики, и уверенно владеет ее богатым арсеналом, с равной легкостью исполняя портреты в различнейших рисовальных техниках, виртуозно манипулируя фактурами, вариациями линии, штриховки, пятна, искусно обыгрывая коллажные включения в рисуночную ткань. Обладая превосходным умением рисовать по-академически крепко, четко, обстоятельно, он в то же время охотно прибегает к заимствованной у кубизма деформации, выражающейся в изломах и сдвигах форм, их огранке, когда легкой, скорее для декора, когда более энергичной (а то и вовсе обходится без нее). Тут он, кстати, не одинок: мы знаем целый ряд художников тех лет, достаточно назвать, скажем, Натана Альтмана или Валентину Ходасевич, чьему искусству кубизм как творческий метод оставался внеположен, «кубизация» же формы, как и у Анненкова, знаменовала собой не столько переход в кубистическую веру, сколько стремление таким вот не самым сложным путем приобщиться к художественной современности, использовать возможности нового

острого способа активизации зрительского восприятия.

Анненковские портреты могут быть то почти плакатно масштабны и зрелищны, то альбомно камерны. Могут совмещать кубистическую деформацию и пространственные сдвиги с вполне натуралистическими элементами изображения, подобно портретам М. Соколовской (1921) и Георгия Иванова (1921). Могут быть заэстетизированы до салонности, как первый из названных, или нарочито вульгарны, как второй, где буквально выпирают из поверхности листа акцентированные красным цветом чувственные губы. Антиэстетичное и натуралистическое может возобладать, и тогда возникает рисунок «Александр Блок в гробу» (1921), где лицо покойника, неузнаваемо изменившееся, обросшее щетиной, исполнено такой безысходной жути, что по сравнению с ним даже страшный «Хлебников на смертном одре» П. Митурича способен показаться чуть ли не благостно-умиротворенным: «...это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого пахнущего тлением лица нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо...» (Е. Замятин).<sup>21</sup>



Б. Л. Пастернак. Тушь, перо. 1921



В. А. Антонов-Овсеенко. Карандаш. 1923

В иных случаях в портрет вводятся эпатажные детали или, напротив, столь же эпатажно «пропускается» то, без чего, казалось бы, обойтись никак нельзя: чтобы взглянуть окрест себя, человеку бывает вполне достаточно, как мы убедились, одного-единственного глаза (прием, повторенный не раз, например в портрете В. Ходасевича, 1921), его фигуру бороздят геометризованные сколы и сдвиги, а по лбу, словно по неживой поверхности, ползет сонная зимняя муха (портрет А. Ремизова, 1920)...

Кафкианская фантазмагория? Нет, несколько. Скорее хитрая шарада на тему осколков разбитого вдребезги.

Вот почему Анненков часто идет еще дальше в построении другого, альтернативного мира, где напрочь отвергнут повседневный визуальный опыт. Изображение дробится, раскалывается на составные части, которые художник перетасовывает и монтирует друг с другом не по законам зримой реальности, а по собственному произволу, сопрягая далековатые значения, разновременные и разнопространственные элементы. В прихотливую композиционную структуру оказывается включен и человек,

чей образ в этом странном мире, в свою очередь, остранный, заострен до гротеска.

Таков обернувшийся сущим ребусом, подлежащим разгадыванию по частям, портрет композитора Артура Лурье (1917), где, согласно известному принципу сценического искусства, главного персонажа играет его окружение — рассыпанные повсюду околичности, призванные иллюстрировать пронизанную флюидами творчества атмосферу, в которую он погружен. Мелькают стремительно набросанные то ломкими, то струящимися перовыми линиями почти игрушечные фигурки, детальки, эпизодики, буквы, а сам портретируемый (если это можно назвать портретированием) как будто не слишком и претендует на внимание зрителя, от которого эффект монтажа требует не вживания в образ (какое уж там вживание), а лишь мысленной расшифровки вызываемых этими маргиналиями ассоциаций. Зритель приглашается художником к интеллектуальной игре, а модель остается, вроде бы, и ни при чем, поскольку ускользает и от того, и от другого.

Чуть позже, развиваясь и углубляясь, тема серьезнеет, прием наполняется иным звучанием — напряженным, тревожащим.



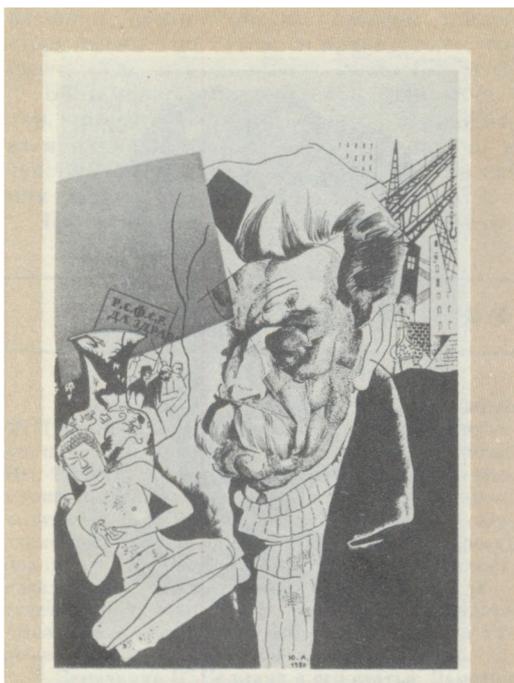
А. М. Ремизов. Тушь, перо. 1920



О. А. Глебова-Судейкина. Тушь, перо. 1921

В портрете Максима Горького (1920) слом истории проходит прямо по человеку. Анненков эксцентричным приемом делает антиномию «с одной стороны... с другой стороны» в буквальном смысле слова зримой: одна половина лица тщательно оттушевана густым мелким штрихом, который сообщает избыточную осязательность каждой выпуклости и складке формы, в другой половине лица эта моделировка сведена на нет, объем исчезает в белом поле листа, развеществляется до голый линейной обводки контура. Центральная фигура опять-таки окружена фрагментарными изображениями, чья функция чисто знаковая, — они должны вызвать у зрителя те или иные ассоциативные представления: по одну сторону — кирпичные брандмауэры и фабричные краны (пролетарский писатель), у их подножья — церковные луковки (Русь уходящая); по другую — митингующая толпа, вскинутая рука уличного вития, патруль красногвардейцев под флагом «Р.С.Ф.С.Р. да здрав...» (стихия революции); острый кумачово-алый четырехугольник беспредметный (смысл его, надо полагать, в данном цветовом акценте, и только). И наконец, на самом переднем плане, крупно — изваяние

Будды и китайская ваза с драконами, — как это понимать? Намек на духовно-нравственные искания писателя, сопутствующие интересом к вековой мудрости восточных верований, или напоминание о его коллекционерстве, в котором он пытался найти убежище от душевной смуты? Во всяком случае, подобные аллюзии, по-видимому, входили в намерения художника, они едва ли не ключевые в той характеристике Горького, которая складывается из суммы этих разрозненных знаковых элементов наподобие мозаики. Или чего-то вроде пасьянса: сойдется, не сойдется? Сошлось. Перед нами Максим Горький не хрестоматийный, отнюдь не «буревестник» и не «сокол», а человек, застигнутый в один из кризисных моментов его биографии. Можно лишь догадываться о том состоянии духа, в котором он пребывает, потрясенный, свергнутый в тягостные сомнения. Мы не видим его глаз, скрытых набрякшими веками, — он весь ушел в себя и словно страшится оглянуться вокруг, сознавая себя в ответе за происходящее и страдая от своего бессилия что-либо изменить, защитить, предотвратить. Горький первых лет революции. Горький периода «Несвоевременных мыслей».<sup>22</sup>



А. М. Горький. Тушь, перо. 1920  
Музей А. М. Горького, Москва



В. Ф. Ходасевич. Тушь, перо. 1921.

Уж если Горького поверг в смятение разразившийся социально-исторический катаклизм, что говорить о других. В том числе о самом Анненкове. Здесь источник запрограммированных в нем и его творчестве противоречий. Это было понято давно. «Иногда весь мир человеческий кажется художнику — несобранным, распыленным, разбросанным», — констатировал в свое время внимательный критик и уточнил едва ли не наиболее существенное: «Эксцентричность анненковской графики насквозь пронитана духом современности — разорванной в клочья эпохи войн, мировых катастроф и революций».<sup>23</sup>

Вот откуда общее впечатление ее острой диссонансности. Усугубляя это впечатление, преобладающую тональность анненковской портретной графики прорезают подчас интонации иного порядка. Совсем другие эмоциональные ноты звучат в героизированном, почти трагедийном портрете Анны Ахматовой (1921), чьи чеканные черты вновь кажутся рисованными не с живой модели, а с торжественного изваяния. Так же в портрете В. Антонова-Овсеенко (1923), имевшем поначалу, надо полагать, чисто документирующую задачу, но далеко ее пере-

решем: жесткая пластика граненых форм, сильный диагональный разворот плеч, резкое движение головы с откинутыми волосами — все работает на неоднозначный, осязимо драматизированный образ, в котором слышится эхо суровой романтики времени его создания и событий, в центре которых стоял этот человек, один из железной когорты первых комиссаров Октября. Точно так же и официальный портрет А. В. Луначарского (1923) обходится без всякой казенной парадности (тогда официальное и парадное еще не стали синонимами), и нарком тут не только государственный деятель, но и крупная личность, явственно импонирующая автору рисунка.

Портретов с выраженным эмоционально положительным отношением к модели у Анненкова не так уж мало. Однако в них только одна из его сторон, и преобладающая ли?

«Случай Анненкова» симптоматичен для путей (скорее, перепутий) некоторой части тогдашней художественной интеллигенции.

В новую послеоктябрьскую действительность художники входили по-разному. Скажем, мирискусники — неспешно и осмотри-

тельно, находя способы вписаться в нее и плодотворно работать в ней. Так называемые левые — бурно ее приемля, порываясь немедленно рушить и строить своими руками. Крупнейшие из здравствовавших тогда — К. Петров-Водкин и П. Филонов — истово верили в святую правду революции. Анненков служил революции с полной отдачей, но никак не мог расстаться с горьким скепсисом. Его мировоззрению недоставало устойчивости, творческому сознанию — цельности. И его искусство вполне обходилось без веры и любви. В итоге именно неверие в правоту времени и вытолкнуло его в эмиграцию, где ему предстояло жить работой в театре и кино, книжной графикой и портретами, которые он рисовал и писал теперь, увы, гораздо хуже, чем прежде, выставлял абстрактную живопись лучшего толка и абстрактные же конструкции из дерева и металла — и изредка ностальгически возвращаться памятью к дням молодых «левачеств», когда он с упоением красил в «революционные» цвета деревья в сквере на театральной площади.

Ему удалось избежать участи Великого Немого, какая и впрямь грозила нашему искусству, но личным спасением это не стало. Известия о зарубежном периоде его жизни, к сожалению, скудны и не складываются в связную картину, однако, насколько можно судить, на чужбине его искусство постепенно теряло себя, хирело, как случалось вне родины со многими.<sup>24</sup> Видимо, наиболее ценное из того, что ему там удалось создать, — интереснейшая, если даже и не все там в порядке по части достоверности, книга воспоминаний, изданная на русском языке двумя томами в Нью-Йорке в 1966 году.<sup>25</sup>

Чтобы понять отъезд Анненкова, нужно знать еще одно обстоятельство, по всей вероятности сыгравшее свою роль в его судьбе.

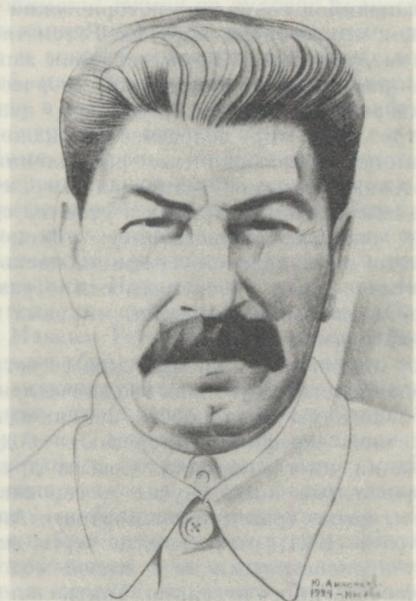
Незадолго до того художнику был заказан портрет И. В. Сталина. Состоялся один сеанс, рисунок художник унес в папке, объяснив, что это нечто пока предварительное. И больше не вернулся.

Остальное предоставляется додумывать нам самим.

«Портрет Сталина это диагноз», — написал близкий к художнику французский критик в предисловии к его мемуарной книге.<sup>26</sup> Не случайно портрет никогда не экспонировался и не воспроизводился.<sup>27</sup> Нет, нет, он свободен от малейшего преувеличения, от какого-либо тенденциозного подчеркивания. Он абсолютно объективен. Но и невероятно прозорлив. Поражает, как прочитано художником это лицо, лицо существа коварного и безжалостного. Как удалось портретисту при



Л. Д. Троцкий. Карандаш. 1923



И. В. Сталин. Карандаш. 1924.  
Публикуется впервые. ГРМ

внешнем беспристрастии сделать тайное столь явным. Как сумел он провидеть то, что будет. Ведь шел еще всего лишь 1924 год.

Быть может, это мы теперь, задним числом, примысливаем к портрету, опрокидываем на него наше сегодняшнее знание и чувство? Ничуть: сказанное заложено в самом рисунке.

Позволительно предположить: именно от-

сюда исходил побудительный толчок, заставивший автора рисунка принять решение. Единственной встрече, единственного сеанса, единственного взгляда в это лицо оказалась достаточно. Сработал инстинкт самосохранения.

Способность предощущения, предугадывания, пусть безотчетного, свойственна художникам, не правда ли?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автопортрет (тушь, перо, 1921. Собрание М. Д. Ромма в Ленинграде) печатался неоднократно, начиная с книги: Юрий Анненков. Портреты. Пг., 1922 (далее сокращенно: Портреты). Но воспроизводился без имеющейся на нем надписи: «Согласен с Вами, Григорий Матвеевич: — физиономия, действительно, неприятная». Адресат надписи Г. М. Ромм (1885—1960) — журналист, издательский и театральный деятель, тогда — директор руководимого К. Марджановым театра «Вольная комедия», где Анненков заведовал художественно-постановочной частью.

<sup>2</sup> Замечание Б. Бермана в его статье: Заметки о Юрии Анненкове // Искусство. 1985. № 2. С. 36 (далее сокращенно: Берман). Анненков носил в левом глазу монокль, но дело, разумеется, вовсе не в этом.

<sup>3</sup> Свидетельство М. А. Бабенчикова. В его эссе: Юрий Анненков: Портреты. С. 88 (далее сокращенно: Бабенчиков).

<sup>4</sup> Берман. С. 37.

<sup>5</sup> Бабенчиков. С. 69.

<sup>6</sup> Письмо от 23 декабря 1921. Опубликовано: Сродни совести. Из писем К. И. Чуковского // Литературное обозрение. 1982. № 4. С. 105.

<sup>7</sup> Вот небезынтересный отрывок из позднейшего (1960-е годы) письма С. М. Алянского Анненкову в Париж: «Помните, я приехал в Москву <...> и застал Вас на площади Большого театра в скверике за странным занятием. Вы раскрашивали деревья сквера из пожарного брандспойта самыми яркими красками. Помню, вокруг сквера стояла большая толпа и с опаской и любопытством смотрела на Вашу работу. <...> Почти все сходились на том, что Вы сбегали из сумасшедшего дома». (Опубликовано: Белов С. В. Что подарила память... // Литературное обозрение. 1986. № 10. С. 111.)

<sup>8</sup> Сидоров А. А. Русская графика за годы революции. М., 1923. С. 38.

<sup>9</sup> Куда потом делся портрет и существует ли сейчас — неизвестно. Автор же его, сопровождавший свое произведение за границу, там тогда и остался.

<sup>10</sup> Воспроизведение в издании: Юрий Анненков. 17 портретов. Л., 1926.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966 (далее сокращенно: Анненков). Т. 2. С. 290.

<sup>12</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 244.

<sup>13</sup> Замятин Е. О синтетизме. — В кн.: Портреты. С. 40.

<sup>14</sup> Анненков Т. 2. С. 215.

<sup>15</sup> Бабенчиков. С. 97.

<sup>16</sup> Воинов В. В. Выставка «Мир искусства» // Среди коллекционеров. 1922. № 7/8. С. 82.

<sup>17</sup> Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Leipzig, 1953, B. 1, S. 55.

<sup>18</sup> На пример: Сидоров А. Петр Вильямс. М., 1980. С. 9.

<sup>19</sup> Берман. С. 35—36, 37.

<sup>20</sup> Бабенчиков. С. 111.

<sup>21</sup> В кн.: Портреты. С. 40.

<sup>22</sup> Отметим попутно, насколько сходно видели тогдашнего Горького Анненков и (почти одновременно) Луначарский. Последний говорил откровенно в докладе на юбилее писателя: Горький, «предчувствовавший надвигающуюся бурю революции», когда она наконец стала явью, «боится поверить в нее и несколько ошеломленный и напуганный остается до самого последнего времени. Он работает с неутомимой энергией на поприще культуры и просвещения в рядах Советской власти; но он не пишет, он мечется от одного настроения к другому; моменты он поддается удрученному унынию от жестокостей, неминуемых в эпоху гражданской войны; моментами он разжигается восторгом перед творческой работой, посвященной пролетарской революции. Его рука не знает, к какой лире протянуться: к скорбной лире или радостной...» (К юбилею Максима Горького // Известия. 1919. 28 марта).

<sup>23</sup> Бабенчиков. С. 87, 111.

<sup>24</sup> К. А. Сомов следующим образом отозвался об увиденных им на одной из парижских выставок работах Анненкова: «Что сделалось с последним. Он был талантлив и курьезен, хотя и очень неприятен, а теперь просто стал *merde'oï*» (дерьмом.— франц.). — В кн.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 346.

<sup>25</sup> См. примеч. 11.

<sup>26</sup> Georges W. Hommage à Georges Annenkov. — В кн.: Анненков. Т. 1. С. 18.

<sup>27</sup> Рисунок (карандаш, 1924) находится в фонде советской графики Государственного Русского музея.

# ПЕРЕСТРОИЩИК ИЗ ПЯТОГО ВЕКА

(«Лягушки» Аристофана в постановке Л. Стукалова)

**Н**ынешняя театральная жизнь не балует нас удачами, тем более — при постановке классики. В 80-е годы не сочетается почему-то классика с всеобщей политизацией репертуара. И вдруг в тот момент, когда не ожидаешь получить удовольствие в ДК пищевой промышленности от случайно подобранного ансамбля, от возобновленного спустя восемь лет спектакля, — вдруг удовольствие получаешь.

Удивляться я начал прежде всего скромной сценографии Киры Добряковой. Мы живем в период «черного театра». Черный бархат, серые стены — привычный колорит. На площадке Дома культуры — совсем иное: лазурное средиземноморское небо, античный портик, шест, увитый зеленью с южными плодами. А посередине сцены большой барабан. Ощущение солнечности, правда, нарушилось с появлением актеров. Вот вышел какой-то длинный, в кедах и грузинской кепке, несколько женщин в традиционном сегодняшнем женском наряде — тренировочных штанах. Рабочая компания. И тут появился корифей. Сразу видно, что корифей. Весомо, с достоинством поклонился, пожал руку актерам, проверил тамтам и начал...

Мерные, маршевые ритмы барабана, звучание каких-то дуделок и трещоток, строгие лица актеров напоминали о древних ритуалах. В пении маленького хора, его незатейливом аккомпанементе слышалось что-то знакомое, древнегреческое-древнегреческое. Язык непонятен — только ухо вычленило имена Эвтерпы, Мельпомены, Талии. Что-то у них, похоже, просили: то ли успеха, то ли нового театра.

Разумеется, режиссер Лев Стукалов не пытался реконструировать архаичный, обрядовый театр. Да это и невозможно. Более того, раб Ксанфий (К. Датешидзе) как бы специально транспонирует приподнятую старинную стихотворную речь на язык прозы и обыденности. Тем не менее дух античности, дух свободного, философского смеха передать удалось. Я не причисляю себя к знатокам классической филоло-

гии, поэтому с некоторым трепетом позвал на следующее представление человека, хорошо знающего Аристофана в подлиннике. Пусть проверит мои ощущения. «Да, это он, Аристофан», — подтвердил суровый филолог, не обращая внимания на целые вставные эпизоды, купюры и современные остроты. Ведь Аристофан писал «капустник» — не будем и мы педантами.

«Философский смех» — сочетание несколько странное. «Не бывает такого! — утверждают поклонники легкой комедии. — Либо смех, либо философия». Бывает, уверяю вас. Весь первый и особенно второй акт я смеялся со зрителями, в одном месте даже до слез. Рискованные «фаллические» шутки никуда не исчезли, хотя не производят ощущения пошлости, как в современной бытовой комедии. Но смех не мешает увидеть философский смысл спектакля. О чем же он рассказывает? Отнюдь не только о путешествии Диониса, покровителя искусств, в преисподнюю — Дионис решил вернуть на землю истинную драматическую поэзию. Что нам Дионис? Что нам преисподняя? Спектакль намного шире конкретного сюжета. По сути, он — об извечной двойственности, конфликтности мира. Если бы я не боялся показаться излишне наукообразным, я бы сказал: о диалектике. Ах, как нам неприятна диалектика! Как мы упрямы в своей односторонности! «Лягушки» — пьеса и спектакль именно о безысходных дискуссиях и о том болоте пошлости, самоудовлетворенности, которое подстерегает каждую из дискутирующих сторон.

Раб Ксанфий и бог Дионис, трагические поэты Еврипид и Эсхил, персонажи трагедии, постоянно находятся в конфликте и в то же время взаимосвязаны, как бы скованы одной цепью. Собственно, всю первую половину представления идет явный и неявный спор Ксанфия и Диониса: кто из них на самом деле — раб, а кто — человек в высшем смысле, то есть бог (вспомните державинское: «Я — раб, я — царь, я — червь, я — бог»). И герой К. Датешидзе (раб) и герой В. Курашкина (Дионис) поворачиваются

то одной, то другой стороной своей натуры. Поначалу кажется: перед нами традиционный дуэт ловкого, хитроумного слуги с глупым и тщеславным хозяином. Но потом оказывается не все так просто. Конечно, Ксанфий носит поклажу и тем приятен нашему демократическому сознанию. Дионис, вроде бы, тунеядец. Однако вскоре мы замечаем, что раб не столько тяготируется, сколько кокетничает своим рабством, выставляет напоказ «натруженное» плечо, жалуется на печень, томно вздыхает, заставляет себя уговаривать. Да, Дионис глуповат и трусоват, но разве приятнее от этого лакейские привычки Ксанфия: подсмотреть в щелку, позубоскалить о хозяине за его спиной? При случае раб с удовольствием накинет львиную шкуру героя и пойдет срывать цветы «божественного» удовольствия. Наконец, во втором действии привратник царства мертвых, Эак, устроит им обоим серию «страшных» испытаний для определения истинного бога. Что только не предпринимает старый, недалекий Эак (А. Романцов): и гвозди вбивает в ноги, и палец откусывает, и глаз у Диониса вынимает (естественно, все это в плане условной пантомимы) — подлинное божество ему не угадать. В уморительно смешной сцене пыток оба состязателя держатся достойно. Урок эпизода нам понятен: или бог не слышит божествен, или раб не всегда бывает рабом. От обмена ролями ничего не меняется.

Я не случайно употребил слово «урок». Как и всякая античная пьеса, «Лягушки» достаточно дидактичны. «Победителем будет тот, кто внимает советам поэта», — внушают зрителю в прологе. Впрочем, можно «внимать» только тогда, когда рассказанное нас задает. Комедия была бы зевотной скучной, если бы ограничивалась уровнем философского, умозрительного спора, не ассоциировалась с сегодняшней нравственно-политической ситуацией. «Лягушки» злободневны «до неприличия».

Публика раздражается смехом после публицистического, обличительного монолога потому, что Аристофан с его подлинным текстом выглядит поэтом-перестройщиком из «Московских новостей» или «Огонька». И спор Еврипида с Эсхилом воспринимается как параллель дискуссий между почитателями, скажем, Л. Петрушевской и А. Корнейчука. Эсхил стоит на позициях сталинистского искусства: оно-де должно «поднимать» сограждан боевыми звуками, подлые язвы жизни надо скрыть, повествовать же следует о прекрасном, учить на идеалах. Претензии Эсхила к Еврипиду напоминают высказывания сегодняшних военачальников старой закалки, возмущенных публикациями о неуставных отношениях в армии: «Ты весь мир обучил преколовить полководцам и старшим». Еврипид, в свою очередь, называет себя демократом, гордится тем, что впервые заговорил о простом,

ввел в поэзию здравый смысл, не побоялся открыть жестокую правду.

Самое интересное в этой сценической дискуссии — наблюдать, как борется с Аристофаном и с самим собой Лев Стукалов. Симпатии Аристофана были исторически на стороне Эсхила. Именно его, по пьесе, Дионис взял с собой на землю. Наш современник Стукалов, оставаясь верным автору в остальном, склоняется, скорее, на сторону Еврипида. Режиссер стремится быть объективным, и в этой попытке объективности — главное отличие «Лягушек» от других публицистических спектаклей Ленинграда и Москвы. Стукалов дополняет аристофановский текст двумя большими фрагментами из трагедии Эсхила «Семеро против Фив» и трагедии Еврипида «Ипполит», чтобы мы могли без подсказки судить об этических и эстетических позициях «дуэлянтов». Однако он невольно подгибывает своему фавориту, Еврипиду. В изображении эсхилловской трагедии больше иронии, отстраненности. Эсхилу, например, нужен мегафон для создания мощного звука с эхом, так что вспоминаются парады на Красной и Дворцовой площадях. В эсхилловской эстетике (по Стукалову) важно не столько слово, сколько единый ритм, общность, возгласы в нужных местах и воздевание рук. Монументальное, массовое искусство! Еврипид как персонаж, конечно, мелковат, смешон своей суетливостью и болтливостью.

Его героиня, Федра, надо признать, не может служить объектом подражания для старшеклассниц. Все же в ней есть человеческое тепло, искренность, однозначность. Она нам ближе и понятнее.

Впрочем, в финале Стукалов «хватает себя за руку» и приводит нас к выводу о необходимости, как мы теперь говорим, «плюрализма», о бессмыслице крайностей. Крайности — две стороны одной медали. «Медали» человеческого тщеславия, неспособности услышать здравые доводы соперника. Главный же комизм происходящего состоит в том, что идея единства и борьбы противоположностей воплощается с помощью фигуры актера-лицедея. А. Романцов играет двух драматургов сразу. Вот он стоит на одной стороне набычившимся, рычащим Эсхилом с нечесаными лохмами, а еще через секунду выбегает на другую половину площадки таким невзрачным фертиком, с детской непосредственностью ждущим похвалы. Две личности актера рвутся в драку... с самим собой. Трансформации Романцова заставляют вспомнить об искусстве молодого А. Райкина, хотя артист БДТ обходится без масок, вернее, строит маску лишь из своей мимики и пластики. Романцов играет не только конкурентов, он играет противоположности состояний, противоположности характера одного лица. Интересно наблюдать, как страж Аида, Эак, в момент пе-

реходит от полного самоуничтожения к полному самовосхищению.

«Лягушки», оставаясь в рамках режиссерского театра с его жесткой концепцией и обилием режиссерских находок, являются одновременно спектаклем, демонстрирующим всемогущество актера. Актер может изобразить за две минуты чуть ли не все подвиги Геракла, стать покойником с пустыми глазницами и движениями гальванизированного трупа, превратиться в женщину типа Карменситы, раздвоиться, расцветвиться... Все может, и в этом залог бессмертия театра. «Покуда жив еще актер, покуда зритель верит в небылицы, спор о правде и лжи будет длиться» — поется в финальной песенке Д. Запольского — Ф. Буранова.

Более того, если уж мы заговорили о театральной природе спектакля, что редко удается критику (хоть бы до смысла добратся!), он замечателен примиренностью еще двух противоположностей: условного и жизнеподобного театра. Признаться, мы устали от грубости и неорганичности так называемых «праздников театральнойности». Клоунада, любимая в цирке, на драматической сцене чаще всего раздражает. В стукаловской же постановке нет противоречия между сугубой условностью и естественностью существования актера. Старый, как мир, цирковой трюк с падающим телом и попытками его удержать в устойчивом положении уживается с предельно обыденной речью. К. Датешидзе, лежа на полу, поддерживает одной ногой падающего Диониса — Курашкина и в такой эксцентрической позе ведет доверительную беседу со

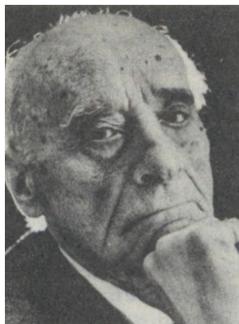
зрителем. Мы любим порассуждать о необходимости импровизации в театре, но только в «Лягушках» я увидел зримый ее образец.

И все-таки «Лягушки» — постановка кризисного времени. Она размышляет об усталости мира. Устал Геракл рассказывать про свои подвиги, устал Эак различать подлинник и подделку, устал Дионис судить искусство. Устал, наконец, актер веселить публику и призывать на головы нечестивых властителей грома и молнии. В середине второго акта Стукаловым запланирована «зона импровизации». Корифей останавливает действие и обращается к публике с вопросами: «Не устали вы от публицистики?», «Может, пропустим обличительный монолог?» Ему, актеру, обидно сознавать свое всемогущество и свое бессилие: ведь с начала пятого века он мечет грома и молнии, а на поверку изменилось не многое. Чему уж тут радоваться, когда Аристофан по-прежнему злободневен!

Собственно, силу и бессилие такого рода комическо-публицистическо-импровизационному действию может придать только зритель конкретного представления. Актер постоянно обращается к зрителю за поддержкой. И если в зале ничего не слышали про Геракла, Еврипида и Эсхила, если зал будет стойко молчать в ответ на призывы лицедея, — смех завянет и вы разочарованно уйдете домой. А актер? У актера нет другого выхода, как снова лицедействовать, взывать и пытаться сдвинуть положение в мире и зале с мертвой точки.

**Е. Соколинский**

Михаил  
Друскин



## ПАРАДОКС и его ПОСЛЕДСТВИЯ

Текст пушкинского «Бориса Годунова» завершается фразой, ставшей крылатой: «Народ безмолвствует». Это не сценическая ремарка, а итоговый смысл трагедии. Афористически краткая, фраза имеет большой диапазон значений: народ может безмолвствовать и от страха за свою участь, и охватенный ужасом перед грядущим, и от безразличия, и потому, что не волен высказать свое отношение к происходящему.

Когда на десятилетиями практиковавшихся у нас «праздничных молебнах» (выражение А. Н. Яковлева) бурные аплодисменты переходили в овацию и все вставали, народ, несмотря на высокие шумовые децибелы, фактически безмолвствовал. Он безмолвствовал и тогда, когда единодушно вздымал руки при любых голосованиях, в любой аудитории, по любым поводам. Народ безмолвствовал и тогда, когда от его имени, якобы ради его блага, уничтожались миллионы людей, в их числе лучшие представители народа, а он, по указке временщиков, глумился над ними — над мучениками, безвинно приговоренными к физической или моральной смерти.

Искусство рассматривалось как привоной ремень политики. Ремень то затягивался туго, то ослаблялся. Авторитарная власть не доверяла творческой интеллигенции: она, мол, лишена коллективистского сознания, присущего рабочему классу или колхозному крестьянству, интеллигент — неисправимый индивидуалист, претендующий на право высказывать собственное мнение. Позднее слово «интеллигенция» спротождилось эпитетом «трудолая», и интеллектуальный труд приравнивался к труду физи-

ческому. Ученых тогда — и впредь — стали называть работниками науки. Затем утвердилось словосочетание «народная интеллигенция». Среди деятелей искусства обнаружили и «антинародных» — модернистов, формалистов, космополитов.

Неукоснительно действовала практика пряника и кнута: одних одаривали наградами, званиями (чинопочитание у нас в чести!), других поучали, наказывали, отлучали. «Кнутом» являлись постановления и редакционные статьи в официальной прессе. В них примелькались, как стершиеся монеты, привычные, но столь же расплывчатые понятия, как партийность, идейность, народность. Произнесенные подряд, они весьма напоминали триединую уваровскую формулу «самодержавие — православие — народность». Примечательно дословное совпадение последнего члена этой формулы.

В узком понимании «народность» — это «простонародное», т. е. то, что доступно, согласно давнишнему лексикону, восприятию «низших сословий» общества. Одновременно это и пассивно воспроизводимый этнографизм в обрисовке внешних признаков, обычаев, нравов, языковых диалектов, музыкальных наречий и т. п. В высоком понимании «народность» — воплощение в искусстве целостной «идеи народа» как движущей силы истории или как «духа нации», закрепленной в традиции ее культуры. При такой обобщенной трактовке «идея» (выражаемое) и «дух» (специфичность выражения) представляли тесно спаянными.

В практике недавних времен, иногда и поныне, обуженное понимание народности в музыке тормозило развитие советского искусства. Директива идеологов разных рангов гласила: композиторское творчество должно быть близко народу, а чтобы быть близким, ему следует опираться прежде всего на художественное богатство, накопленное в музыке народом той национальности, к которой принадлежит данный композитор. Положение, казалось бы, бесспорное, но из-за своей ограничительной императивности оно перекрывало доступ к иным, общечеловеческим ценностям, без приобщения к которым немислим всесторонний, а не однобокий рост национальной культуры.

Деспотическая власть пыталась преградить путь и к художественным исканиям современности, задержать их распространение, загнать в подполье. Но предотвратить органический рост культуры никому не под силу: раньше или позже сокрытое становится явным, приобретает всеобщее значение и естественный ход развития выпрямляется, чему свидетелями являемся сегодня.

Подспорьем для ограничительного понимания народности в музыке служила ненароком высказанная М. И. Глинкой фраза, которая так часто печатно и устно цитировалась, что любой музыкант-профессионал помнит ее наизусть: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Фраза не авторизована — воссоздана по памяти А. Н. Серовым. Была ли она произнесена как дифирамб народному творчеству, либо в полемическом задоре, когда Михаил Иванович парировал чье-то неловкое суждение, либо, наконец, с ироническим оттенком для ради самоуничижения («мы... только аранжируем»)? Не знаем также, что предшествовало этой фразе и что за ней следовало.

Серов обнаружил ее в статье 1861 года «Музыка южно-русских песен»<sup>1</sup>. Он указывал, между прочим, что украинские фольклорные напевы «всем складом своим далеки от музыки искусственной, сочиненной...»<sup>2</sup>. Восхищаясь их красотой, Серов — не совсем к месту — сослался на глинкинскую фразу. Непонятно, однако, почему, придавая ей такое большое значение, он не привел ее в статье «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке», за год до того опубликованной (статья автором не завершена). Нет этих слов и в серовском «Некрологическом очерке» памяти композитора (1857).

В «Воспоминаниях» приведен ряд ценных соображений Глинки. Серов отмечает: «...Эти беседы не имели характера каких-либо ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были *мимолетные заметки* (выделено мною. — М. Д.) ... В большие рассуждения об искусстве он не пускался...»<sup>3</sup>. Далее мемуарист пишет (прошу обратить внимание на последующие слова!): «К парадоксальности мнений Глинки невозможно было привыкнуть. Он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда»<sup>4</sup>.

Итак, перед нами один из глинкинских парадоксов. Возможны два варианта его толкования.

**В а р и а н т 1.** Употребив выражение «аранжируем», Глинка воспользовался музыкально-техническим термином, означающим переложение-обработку. Так, симфонически развив народные напевы, он поступил в «Фантазии для оркестра на темы двух русских песен», которая сокращенно именуется «Капаринской». По глинкинским следам Балакирев написал Увертюру на три русские темы, а вслед за ним создавали аналогичные произведения другие отечественные композиторы — несть им числа! В этот ряд вписываются сочинения на песенно-танцевальные темы других народов —

например, испанские у Глинки или Римско-Корсакова. В том же ряду — Венгерские рапсодии Листа, его же Испанская рапсодия, Венгерские танцы Брамса, Славянские танцы Дворжак и т. д. Такова обычная, с давних пор существовавшая, композиторская практика, и с этой точки зрения смысл парадокса Глинки легко объясним. Но почему резко выражен? Предположим (без гипотез здесь не обойтись!), что во время беседы кто-то сказал, что с мелодикой народной песни можно своевольно обращаться, а Михаил Иванович в запальчивости возразил: «...мы только аранжируем». Смысл реплики ясен: надлежит, по его мнению, вслушаться и вдуматься в строй и в склад народной музыки, а не обрабатывать фольклорный напев в чужеродной, несвойственной ему манере. Подобная практика была весьма распространена до Глинки, и в его времена, и позднее. Запальчивый тон Глинки понятен, но не ясно, что им подразумевалось под «аранжировкой»: этому термину в русской речи, тем более среди музыкантов, придавалось сугубо ограничительное значение.

**В а р и а н т 2.** Глинка выразился метафорически, и ему случайно подвернулось это слово. Имел же он в виду иное: композиторское творчество (по Серову, «искусственное, сделанное...») должно исходить из народного («естественного») музыкального языка. В советском музыкознании принято говорить, что такова эстетическая платформа Глинки<sup>5</sup>. Иные музыковеды утверждают даже, что это его творческое кредо<sup>6</sup>. Мне представляются такие характеристики преувеличенными.

Приписываемая Глинке формулировка звучит лозунгово и плохо согласуется с его обычной лексикой, если судить по переписке и автобиографическим «Запискам». Да и сам Серов отмечал (см. выше), что Михаил Иванович избегал в беседах всего «методического», докторального, поучающего.

Возникают возражения и по существу. Эстетическая платформа либо творческое кредо требуют более широкого охвата явлений. Никто до Глинки не сумел столь глубоко проникнуть в суть и дух русского народного мелоса. Но он осуществил это во всеоружии мастерства, выработав его на основе общеевропейского опыта. Он знал старинных полифонистов, многое усвоил от итальянского оперного пения, от немецкой теоретической мысли (от К. Мейера до Э. Дена), преклонялся перед Бетховеном («Фиделио» почитал лучшей оперой в мире), восхищался Берлиозом. Он, подобно Пушкину, являлся сторонником «русской европейско-

сти» — открытой, а не изоляционистски обособленной, замкнутой отечественной культуры. Не забудем далее, что в свои поздние годы Михаил Иванович мечтал «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». (Вот, кстати, образец глинкинской фразеологии — как он отличается от формульной схемы лозунга!)

Глинка жил в Петербурге в нелегких условиях — при засилии придворных композиторов-иностранцев. Ему приходилось отстаивать честь и достоинство русского музыканта. В таких обстоятельствах, само собой, из уст его могло сорваться сердитое слово в адрес чужеземцев. Адресатами таких выпадов могли быть отдельные лица (например, Мейербер), даже сословия (сравним известное: «... кучера дельнее господ»), но никак не искусство Запада в целом.

При предлагаемой корректировке мысль Глинки, зафиксированная Серовым, не может вызвать возражений. Исток каждой национальной школы — в народной музыке устной традиции, согласно терминологическому уточнению Б. В. Асафьева. Однако по ходу культурного развития возможны различные претворения этого источника, как и разных исторически сложившихся его слоев (к одним принимал Римский-Корсаков, к иным Чайковский, к другим Стравинский). Различна также степень приближения к нему. Бывает, что адаптация определенных черт народной музыки непосредственна и легко обнаружима, но бывает и так, что связь с фольклором является отражением не самой народной музыки, а одной из сторон стилевых ее претворений в данной культуре. Опосредование многоступенчато: в цепи отражений возникает все большее отдаление от первоисточка и при возрастающей степени «отражения отраженного» фольклорные приметы становятся едва уловимыми — они не прослушиваются, например, в музыке Скрябина. Однако из-за этого его музыка не является ущербной — ее художественная ценность бесспорна. Или возьмем близкий нам пример: у Прокофьева явственнее проступают своеобразно преломленные обороты русской музыкальной речи, чем у Шостаковича, но разве это дает основание признать его творчество более «народным», нежели творчество Дмитрия Дмитриевича? Следовательно, абсолютизация глинкинского парадокса может привести к ложным, опасным выводам, что и довелось нам пережить не в столь отдаленные времена.

Как же надлежит относиться к глинкинской фразе?

Прежде всего, она воспроизведена, вопреки нередким утверждениям, не «по све-

жим следам», а позднее, после смерти Глинки, по памяти. Далее: по моему глубокому убеждению (доказать это, естественно, не могу) фраза произнесена по-французски, а Серов, отредактировав, дал ее вольный перевод. Прежде чем обратиться к обоснованию гипотезы, напомним, что в беседах Михаил Иванович часто перемежал русскую речь с французской (см., в частности, серовские «Воспоминания»). Так было, полагаю, и на сей раз.

Вчитываясь внимательнее в текст фразы Глинки, обнаруживаешь два неловких оборота: во-первых, почему композиторов он именует художниками и, во-вторых, почему их приравнивает к аранжировщикам?

Первый вопрос не столь существен — ведь и Чайковский, и Мусоргский называли себя позднее художниками! Но, быть может, ответ на вопрос не лишен исторического интереса.

У композиторов XVIII века (скажем, приблизительно до зрелости Моцарта) еще сохранились реликты сословно-цеховой замкнутости. Они соревновались в ремесленной сноровке, и высшим признанием их заслуг считалось присвоение им звания придворного музыканта (*Hofcompositeur* в австро-немецких землях). Бехтовен, как и во многом другом, отринул эту традицию. В новых общественных условиях романтический XIX век «служилому человеку» противопоставил образ свободного художника — артиста. Берлиоз в «Фантастической симфонии», аллегорически намекая на личные переживания, обозначил ее содержание как «эпизоды из жизни артиста», а Гуно набросок своей автобиографии озаглавил «Мемуары артиста». Французское *l'artiste* соответствует русскому «художник». Возможно, что, переходя на французский, Глинка пользовался этим выражением, но по-русски естественнее звучало бы «мы, композиторы...»

Второй пункт требует более подробного освещения.

Мне неизвестно, применялся ли расширительно в обиходе русской речи начальных десятилетий XIX века глагол «аранжировать». В мои молодые годы, помню, по старинке говаривали аранжировать — в смысле устроить, организовать — гастроль, поездку и т. п. То же значение сохранил этот галлицизм в современном немецком языке. Во французском же глагол *aranger* имеет не менее десяти значений. В Толковом словаре Даля, современника Глинки, приведено восемь: устроить, учредить, *урядить, развести, прибрать, привести в порядок* (выделено мною. — М. Д.), расположить, подобрать.

Парадокс тем и примечателен, что в нем

осуществляется игра смысловыми значениями слов. По-русски «аранжировать» звучит однозначно, по-французски полисемантически. Вероятно, это и привлекло Глинку к столь непривычному слову в контексте его «мимо-летней заметки», если воспользоваться определением Серова. (Повторяю «заметки», а не исповедальное «кредо»!) Из вариантов русского перевода глагола *aranger*, предложенных В. Далем, акцент мог быть сделан на тех, которые мною подчеркнуты. Начальная посылка не вызывает сомнений, а вывод, исходя из многозначности французского глагола, можно так пояснить: усвоив особенности отечественной народной музыки, следует их далее развить («развести»), привести в порядок («урядить») в соответствии с общеευропейскими нормами современного музыкального языка. Иначе говоря — снова воспользуюсь терминологией Серова — народная музыка из «естественного» плана переводится в план «искусственный», т. е. «узми законного брака» связывается с общеевропейским опытом профессионального («художественного», композиторского) творчества. Откуда же взялось неоднократно упомянутое выше словечко «только», объяснить не могу. Для заострения мысли? Или добавлено Серовым? Кто знает...

Наши догматики об этом не задумывались. Они воспользовались глинкинской фразой как партийным лозунгом, который не терпит ни комментариев, ни тем паче корректив. Если бы знал А. Н. Серов, сколько бед он нанес нашей культуре эвентуальной «ретушировкой» этой фразы!

Основная беда вызвана предельно упрощенной трактовкой народности: предписывалась прямая, непосредственная связь с фольклором, а конкретнее — с народной песенностью. «Мало клятвенных заверений, что все вы за народную музыку, — говорил Жданов в 1948 году, обращаясь к композиторам на совещании в ЦК. — Если это так, то почему в ваших музыкальных произведениях так мало использованы народные мелодии?»<sup>7</sup> Не имея ни малейшего представления о неизбывности обновления средств образно-смысловой выразительности, Жданов призывал ограничиваться эстетическими нормами классики XIX века: «Если это «эпигонство», — заявил он, — не зазорно быть таким эпигоном!»<sup>8</sup> В таких профессионально безграмотных речах, постановлениях, журнально-газетных статьях поучали, как нерадивых школьников, гениев музыкального искусства XX столетия С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича, выдающихся мастеров — замечательных педагогов Н. Я. Мясковского и В. Я. Шебалина, высо-

кодаровитого, самобытного Арама Хачатуряна. Горько и стыдно вспомнить об этом, особенно о сатанинском разгуле во второй половине 40-х и в начале 50-х годов.

(Рассказывали — сам факт не подлежит сомнению, возможны лишь различия в деталях, — что С. С. Прокофьев, отказавший вопреки уещиваниям Б. В. Асафьева выступить с покаянной речью на I съезде композиторов СССР, отправил жалобу В. М. Молотову, особоуполномоченному в Политбюро по вопросам музыки. Сергей Сергеевич писал, что все его произведения, ныне осужденные как формалистические, были в свое время приняты Комитетом по делам искусств. Если он, Прокофьев, ошибался, избрал неверный путь, то виноват в этом прежде всего председатель Комитета М. Б. Храпченко, который одобрял эти произведения, рекомендовал к печати и к исполнению. Прокофьев далее добавлял, что он готов исправиться, если ему конкретно будет указано, в чем он ошибался. Ответа на письмо, разумеется, не последовало. Но был иной, реальный результат: запрет постановки оперы «Повесть о настоящем человеке» после предварительного ее просмотра в ленинградском Кировском театре, а за год до того — еще один запрет: на спектакль второй части дилогии «Война и мир» в Малом оперном театре.)

Естественно, все это делалось по указке или с ведома Сталина — инициатора печально-известной статьи «Сумбур вместо музыки», где впервые в столь резких выражениях обосновывался тезис об «антинародном формализме». «Антинародному» противопоставлялось «народное». Эталон народности — полупрофессиональные эстрадно-этнографические ансамбли песни и пляски. Они выступали и на регулярно проводившихся в Москве декадах братских республик, и на любых праздничных концертах, которыми завершались торжественные заседания. Количество ансамблей множилось. Были среди них и получше, и похуже, но в музыкальном отношении все они весьма примитивны. Некогда Чайковский резко критиковал деятельность популярной в то время хоровой капеллы Агренева-Славянского, псевдонародной, стилизованно-театрализованной (ее осуждали и Римский-Корсаков и Балакирев). По сути, ансамбли песни и пляски продолжали ту же традицию, и по радио, телевидению пропагандировалось не подлинно народное творчество, а эстрадные подделки. Это вредно сказалось на избирательной способности эстетического восприятия массовой аудитории: прививалось дурновкусие — пристрастие к развлекательной зрелищности ложно понятого этнографизма. В сборных программах праздничных концертов песенно-танцевальных ансамблям отводилась первенствующая роль — так продолжается, к сожалению, и поныне, — а истинному музыкальному искусству, народному, классическому, современному, путь на эстраду преграждался (за исключением, быть может, отдельных номеров, преимущественно хореографических, где — опять же — качеству музыки не уделялось должного внимания). Что же сетовать теперь на падение интереса широких масс слушателей к «серьезной», условно говоря, «филармонической» музыке? Пожинаем плоды прочно угнездившейся ждановской трактовки народности вку-

не с яростной ретроградной борьбой против всего личного, оригинального, своеобразного. Утверждалось же то, что Достоевский определил как «mundирность мысли».

Предвзятые теоретические установки наложили отпечаток и на критику, и на науку. На основании того же ограничительного толкования народности музыковедам вменялось в обязанность выискивать в рассматриваемых произведениях приметы отечественного фольклора, и чем больше удавалось их обнаружить, тем выше — в совокупности с иными художественными признаками — расценивалось данное произведение или творчество композитора в целом. Причем по ждановской директиве изыскивали прежде всего параллели с народными напевами, их интонационным складом. Правда, в поле зрения более вдумчивых исследователей включались и другие факторы — ритмика, ладовые обороты, полифонические приемы, сонористика, орфоэпия и т. д. Однако сохранялась исходная предпосылка, согласно которой догматически устанавливалась ценностная шкала, ориентированная на приоритет фольклорного начала.

Ныне иные времена, и шкала ценностей теперь другая — общечеловеческая. Однако пережитки прежней методологической предпосылки еще живучи.

Уже указывалось, что связь с народным творчеством бывает и прямой, и опосредованной, а посему наличие или отсутствие такой связи не может являться аксиологической категорией. Культура многорядна. На разных исторических этапах взаимодействие этих рядов переменчиво: одни начинают главенствовать, другие отступают на второй план либо заменяются иными рядами и т. д. Это живой процесс, не поддающийся регламентации. Музыкальное творчество — один из компонентов культуры, и вне общего ее контекста оно не может быть целостно рассмотрено. Это имеет отношение, в частности, и к проблеме народности. В музыке она по-разному трактовалась и в разных странах, и в различные эпохи, но обычно в зависимости от общекультурного контекста — от того, как она решалась в философии, религии, литературе и смежных видах искусства.

Сегодня рост национального самосознания вызвал небывалый интерес к прошлому страны — далекому и недавнему, к культурным памятникам старины, к отечественной религиозной мысли, к хоровой, для церковного обихода сотворенной, музыке и т. п.

Тем самым расширяется, делается объемнее понятие «народность».

Искусство принадлежит народу — положение бесспорное. Однако далеко не все шедевры искусства нужны населению, причем большей его части. И незачем корить тех, кто психологически и эстетически не подготовлен к их восприятию. Это прямое следствие культурной политики предшествующих десятилетий, приведшей к падению общегуманитарного уровня нашей страны.

Сильно пострадало музыкальное искусство: согласно человеческой природе глаз «интеллигентнее» уха, и цивилизованный современник ныне более восприимчив и избирателен к визуальным искусствам, нежели к мелосу. В далекие времена музыка являлась функцией обряда народного, церковного, бытового. Порвав с ритуальной функцией, музыкальное искусство обособилось, приобрело самостоятельность. В его «самости» запечатлена высшая, вневременная духовая ценность. Но чтобы адекватно воспринять эстетическое и нравственное содержание музыкального искусства, необходимо планомерное и систематическое развитие слуховой культуры начиная с младенчества до университетского образования. (Вспомни 20-е годы: по традиции XIX века Ленинградский университет имел свой студенческий симфонический оркестр. И сейчас множество таких оркестров в США. А у нас?..) Много справедливых нареканий вызвали застывшие стереотипы обучения — общего и специального, концертной практики, репертуарной скудости музыкальных театров. Не пора ли от слов перейти к делу — к возрождению высокой слуховой культуры широких кругов слушателей?

Возвышенное искусство музыки должно быть возвращено народу!

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Серов А. Н. Избр. ст. Т. 1. М., 1950. С. 111.

<sup>2</sup> Там же. С. 110.

<sup>3</sup> Там же. С. 142.

<sup>4</sup> Там же. С. 159.

<sup>5</sup> Шахназарова Н. Г. Проблемы народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. М., 1987. С. 54.

<sup>6</sup> Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. М., 1987. Кн. 1. С. 14; Кн. 2. С. 322.

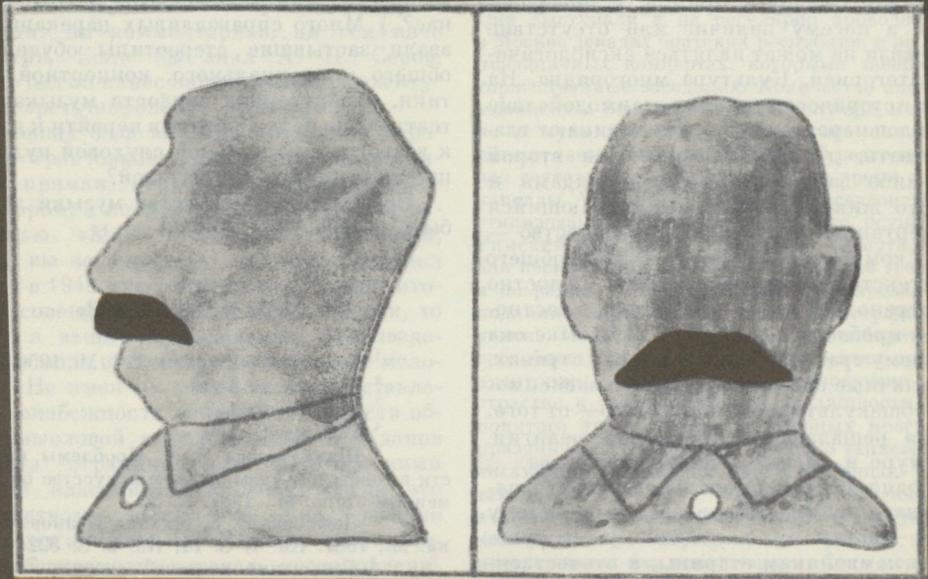
<sup>7</sup> Сочинения деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б): Стенограмма. М., 1948. С. 138.

<sup>8</sup> Там же. С. 142.

# СТАЛИН И АДА

(отрывки из книги)

*От автора. Около полувека в различных социальных, профессиональных, национальных кругах я собирал притчи, легенды, апокрифы о Сталине. В одних случаях эти устные рассказы приходили ко мне от людей, непосредственно со Сталиным встречавшихся или участвовавших в событиях, связанных с ним. В других случаях такие истории отрывались от героя-рассказчика и попадали ко мне в обработанном коллективным сознанием виде, пройдя через многие промежуточные звенья.*



ЕЩЁ ОПАСЕН!

## Покушения

Несколько раз, начиная с 1925 года, на Сталина якобы готовились покушения. Однако всякий раз перед тем, как в его письменном столе или в салон-вагоне обнаруживалось взрывное устройство, из Музея революции исчезал экспонат — адская машина начала века (без взрывателя). Это была инсценировка или во славу Сталина (какой борец!), или во славу ГПУ (умеет раскрыть любой «заговор»!).

## Круглосуточное дежурство

В камере арестованного Николаева, убийцы Кирова, посменно дежурили два офицера НКВД, круглосуточно следя за тем, чтобы арестант не мог ничего над собой сделать. Позже оба офицера были расстреляны: общаясь в камере с Николаевым, они могли узнать от него не подлежащие разглашению подробности убийства.

## Прикасавшийся к кировскому делу

В 1938 году был уничтожен глава НКВД Дальневосточного края. На его место Сталин назначил Люшкова, особо «отличившегося» в составе ежовской бригады, разбиравшей дело об убийстве Кирова. Однако вскоре пришла очередь Люшкова, так как никто, соприкасавшийся с делом Кирова, не должен был остаться в живых. Люшкова, только что принявшего дела в Дальневосточном крае, вызвали в Москву. Как опытный работник органов, он знал, что значит такой вызов. С группой сотрудников Люшков поехал на инспекцию границы. Там сказал, что должен встретить нашего агента в Японии, которого никто не должен видеть. Оставив группу, Люшков вышел на мост, соединяющий наш берег с маньчжурским. Вскоре Люшков уже выступал по харбинскому радио, рассказывая, как по заданию Сталина он уничтожал людей в Москве и Ленинграде. Жену, с которой перебежчик предусмотрительно развелся, и родителей Люшкова замучили. Самого же его японская разведка некоторое время использовала в своих пропагандистских и информационных целях, а потом начальник штаба Квантунской армии убил его за ненадобностью.

## Странное сумасшествие

Жена Кирова, София Львовна Маркус, говорила, что ее муж убит Сталиным. Ее тут же, в 1934 году, посадили в сумасшедший дом, где она прожила вплоть до 1942-го. Там она все время повторяла свою версию убийства мужа, а в остальном вела себя как здоровый человек.

## Частушка

Огурчики, помидорчики,  
Сталин Кирова убил в коридорчике!

## После оперы

Заместитель председателя Комитета по делам искусств Анисимов оказался пусковой пружиной, вызвавшей движение, которое привело к принятию постановления

ЦК КПСС об опере «Великая дружба». Анисимов написал письмо Сталину, в котором обвинял своего начальника Храпченко в поддержке оперы Ваню Мурадели «Великая дружба», где Орджоникидзе якобы противопоставлен Сталину. Сталин решил прослушать эту оперу. Все Политбюро было приглашено в Большой театр. Сталин воспринял оперу в свете письма Анисимова и пришел в ярость. Он грозил палачем и кричал:

— Я с тобой еще разберусь, Храпченко! Ты думаешь, ты профессор?! Ты свинопас! Ты свинопас, а не профессор!

## На плечах товарища Сталина

Очень многие верили, что Сталин не знает о несправедливостях. Однако лучше, чем в анекдоте, не скажешь: «Человек увидел Берия в аду: стоял он по колено в крови. Человек спросил у Берия, почему он, Берия, стоит в крови только по колено? И ответил Берия: потому что я стою на плечах товарища Сталина».

## Как возникло постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»

Литературовед Борис Бялик рассказал мне в 1959 году в Переделкине.

Зоценко написал для детей рассказы о Ленине. В одном была такая сцена: Ленин подходит к своему кабинету. Часовой останавливает его и требует пропуск. Владимир Ильич ищет пропуск по всем карманам. Его же спутник (кажется, на беду, человек с усами) грубо и резко говорит красноармейцу: «Ты что, не видишь, кто это идет? Это же сам Ленин!» Владимир Ильич наконец находит пропуск и вступает за красноармейца: «Вы, товарищ, поступили совершенно правильно. Вы стоите на часах, и ваша обязанность проверять пропуска невзирая на лица».

Малоизвестная ленинградская писательница отправила Сталину донос, истолковывавший эпизод из рассказа Зоценко как антисталинский: мол-де Зоценко противопоставляет доброту и справедливость Ленина — резкости и неотесанности его спутника, в котором легко узнать Сталина. Сигнал бдительной писательницы попал в цель: Сталин помнил ленинское высказывание о его грубости и нетерпимости. Вождь решил наказать Зоценку и нашел повод: в одном рассказе Зоценко описывается обезьяна, живущая в зоопарке, — писателя обвинили в том, что, по его мнению, обезьяне в клетке живется лучше, чем советскому человеку. Сталин произнес на Политбюро разгромную речь о Зоценко, несколько раз назвав его сволочью. На основе этого Жданов составил постановление, включив в него, по указанию Сталина, еще и Ахматову. Незадолго до этого в 1946 году Анну Андреевну приветствовали овацией в Политехническом и торжественно встречали в Союзе писателей в Москве. Сталина, не терпевшего чужой славы, особенно если она приходила не из его рук, раздражала такая популярность. Зоценко клялся друзьям и знакомым, что он даже в мыслях не держал Сталина, поэтому постановление было для него и неожиданным, и незаслуженно обидным.

## Уехал на охоту

Сталин вызвал руководителя Союза писателей, но вместо Фадеева приехал Тихонов. Сталин выслушал его сообщение, а затем спросил:

— Почему Фадеев не приехал?

Тихонов ответил:

— Искали, не могли найти. Товарищ Фадеев уехал на охоту и еще не вернулся.

— У нас товарищ Шверник тоже любит охотиться. Но он уезжает в субботу, в воскресенье опохмеляется, а в понедельник снова выходит на работу.

### Не хотел обидеть

Фадеев, Горбатов, Павленко были вызваны к Сталину.

Сталин: Ну, как Шолохов? Пьет?

Фадеев: Не больше других, товарищ Сталин.

Сталин: Вас, товарищ Фадеев, мы не хотели обидеть. Как вы умеете пить — мы знаем.

### Не на то попал

Главный режиссер Ленинградского театра комедии Николай Павлович Акимов в 1949 году приехал с театром на гастроли в Москву. Гастроли проходили во МХАТе, где гастролеровал также Белорусский театр драмы. Сталин решил посмотреть что-нибудь революционное и поехал на спектакль белорусов, но попал на Пиранделло в постановке Акимова. В гневе Сталин покинул театр со словами: «Это про революцию?!» Наутро Акимова сняли с должности главного режиссера.

### Самокритика

На одном из приемов в Кремле Сталин сказал Михалкову: «Вы написали плохую пьесу». Михалков взял слово и сам раскритиковал свою пьесу. Выступление он закончил поговоркой: «Век живи — век учись, дураком помрешь». Сталин встал, походил и сказал: «Первую половину этой поговорки придумали мудрые люди, а вторую — пошляки». Повернулся и вышел. Михалков очень испугался, однако никакой беды не случилось.

### Уточнение

Михаил Ильич Ромм создал документальный фильм «Владимир Ильич Ленин», половина которого была посвящена Сталину: мол, он — продолжатель дела Ленина. После просмотра Сталин похвалил картину. Естественно, никто из присутствующих уже не решился высказать свои замечания. Только Берия уточнил: Лысенко в фильме назван создателем ветвистой пшеницы, в то время как мы знаем, что именно товарищ Сталин поручил этому ученому создать такую пшеницу и рассказал, как это сделать. Сталин возразил Берия, но тут же добавил:

— Ну ладно, укажем в фильме, что Лысенко не создал, а вырастил ветвистую пшеницу.

### Колокольный звон

Сталин много раз слушал граммофонную пластинку с записью оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») в старом, дореволюционном исполнении.

Когда опера была вновь поставлена в Большом театре, Сталин прослушал ее и спросил:

— А где же колокола?

— Их велел снять председатель Комитета по делам искусств товарищ Храпченко.

— Не лучше ли снять товарища Храпченко, а колокола вернуть?!  
Колокола возвратили. Храпченко сняли.

## Отеческое отношение

Л. был директором Третьяковской галереи. А перед тем при Сталине руководил живописцами на каком-то высоком бюрократическом посту. Докладывал он на Политбюро о кандидатах на Сталинскую премию. От волнения Л. забыл нужную фамилию выдвинутого кандидата. Воцарилось молчание. Сталин встал, пошел по комнате, куря трубку. Потом кто-то подсказал Л. фамилию, и он ее произнес. Сталин обернулся и сказал: «Жопа!»

Спустя три десятилетия после смерти Сталина Л. с восторгом вспоминал: «По-отчески ко мне отнесся!»

## Двойник

Евсей Либицкий был двойником Сталина. В 1952 году, за восемь месяцев до смерти Сталина, его арестовали («вы слишком много знаете») и сослали на остров в Белом море, что означало смертный приговор. Однако после ухода Сталина в небытие Либицкого освободили с условием неразглашения его истории. Ему разрешили жить только в каком-то глухом районе Казахстана. Там Либицкий рассказал свою историю одной женщине, которой дал разрешение пересказывать ее лишь после его смерти.

## Искусство полемики

Философ и искусствовед Михаил Александрович Лившиц, отдыхая в 1981 году в доме творчества «Матвеевское», рассказывал о междоусобной борьбе среди интеллигенции в 1930—1940-х годах. Политические ярлыки были метательными снарядами этой борьбы, а доносы (часто публичные, в прессе), или, как тогда выражались, «своевременные сигналы», были ее орудиями. «Участвовал ли я в этом?» — спрашивал Лившиц и отвечал: «Все участвовали, и я тоже. Иначе нельзя было ни писать, ни печататься, ни существовать в литературе. Ну, например, Нусинов выступает и обвиняет меня в том, что я искажаю марксизм, отрицаю роль мировоззрения в творчестве, что я не признаю сталинское учение о культуре и т. д. В его «своевременном сигнале» дан набор проступков, тянущий на 58-ю статью. Если я промолчу, вполне возможно, что меня посадят. Тогда я пишу и публикую статью, в которой доказываю, что Нусинов не признает диктатуру пролетариата и отрицает лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Я даю шанс сесть в тюрьму и моему оппоненту. Я такой же доносчик, как и Нусинов, а то, что сажают его, а не меня — это уж или лотерея, или убедительность аргументов и искусство полемики».

Впрочем, сажали и вне зависимости от убедительности доводов в споре.

---

## ГЕОРГИЙ ИВАНОВ

Короткий, гнилозубый, в оспе  
Лежит в Москве в блистательном гробу  
Великий Сталин — Джугашвили Оська,  
Всех цезарей превозойдя судьбу.

И перед ним в почетном карауле  
Стоят народа меньшие «отцы»,  
Те, что страну в бараний рог согнули,  
Предатели, убийцы, подлецы.

Какие отвратительные рожи,  
Кривые рты, нескладные тела,  
И в центре — жирный Маленков, похожий  
На вурдалака, ждущего кола.

В безмолвии у сталинского праха  
Они дрожат. Они дрожат от страха,  
Угрюмо морща некрещеный лоб,—  
И перед ними высится, как плаха,  
Проклятый вождь, проклятый гроб.

ПАРИЖ  
20 марта 1953

1 р. 20 к.

Индекс: 73190



РЗ

