

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

1.90

ISSN 0235—6775





opus

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АВРОРА»
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- Г. Петров** **3** Развеселить футуролога
- 8** РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ДОКУМЕНТОМ
«В лица их молча взглядитесь...»
- Е. Ермолин** **12** Перекуем ли мы мечи на орала?
- Т. Глебова** **28** НЕВСКИЙ АРХИВ
Рисовать, как летописец
Страницы блокадного дневника
- 41** РЕКВИЕМ
- 42** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
- 54** ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА
Шедевры на балансе
«Страшная месть»
- И. Ибрагимов** **61** Возвращенная девственность
- О. Григорьев** **68** Шли вперед — пришли назад
Стихи
- А. Кравцова** **72** Блеск и нищета признания
- Н. Таршис** **78** Меж песней и судьбою
- Н. А. Бердяев** **86** ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
Христианство и классовая борьба
Продолжение
- Ю. Новиков** **97** Четыре дня в декабре
- А. Житинский** **103** Урок мужества
Рассказ
- 111** АВТОРСКОЕ ПРАВО

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

1.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

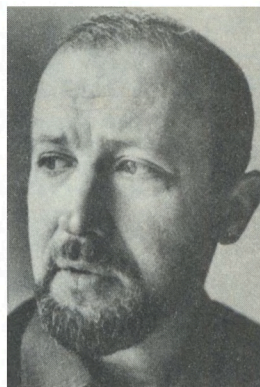
Редакционная коллегия

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

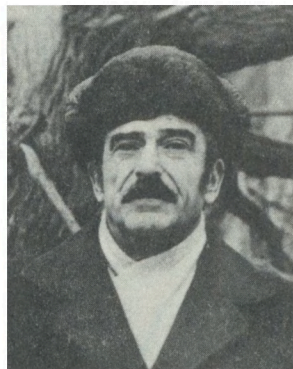
Редакция:

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

АВТОРЫ РАБОТ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ:



ВИДЕРМАН Владимир Семенович (р. 1945) — член СХ СССР, живописец, график. **Люди и манекены.** Холст, масло. 1989. На первой странице



АРШАКУНИ Завен Петросович (р. 1932) — член СХ СССР, живописец, график, сценограф. **«Автограф для журнала» — Таня.** Бумага, пастель, фломастер. На второй странице



КИТАЕВ Александр (р. 1952) — фотограф. Из серии фотографий **«Ленинградские дворы».** На четвертой странице

РАЗВЕСЕЛИТЬ ФУТУРОЛОГА

Новый год. Разукрашенные елки перед Гостиным двором. Пестрые гирлянды лампочек. Втопанные в снег разноцветные кружочки конфетти и обрывки серпантина...

Признаться, мне сейчас нелегко вообразить зимний город, январскую стужу (или слякоть). Пишу эти строки, а за окном — раскаленные июльским зноем камни Ленинграда, сизое марево автомобильных выхлопов и единственная отрада глазам: старые тополя, словно могучие фонтаны жизни, над выбоинами, трещинами, корявыми заплатами асфальта.

В разгар зимы примите, уважаемый читатель, послание, сочиненное в середине лета. Таковы условия производства журнала: каждый номер приходится сдавать в типографию за пять месяцев до его выхода. Это сильно осложняет работу редакции, мешает ориентироваться в обстановке. Вот сейчас я обращаюсь к читателям первого номера 1990 года, а не знаю, хотя бы приблизительно, каким тиражом его напечатают, сколько подписчиков соберет журнал, в какой мере заинтересует он ленинградцев...

Напоминаю: на моем календаре сейчас — конец июля 1989 года. Только что вышел в свет самый первый номер «Искусства Ленинграда». В нем я изложил программу журнала. Теперь передо мной стоит другая задача — в традициях новогодней публицистики полушутливо-полусерьезно порассуждать о будущем, высказать благие пожелания, по возможности остроумно обыграть переход года Змеи в год Лошади... Милое занятие для журналиста. Но только не в наше время. Как-то не лежит душа предлагать вам святочные и рождественские сюжеты. Иные настроения навевают переживаемые нами события, открывающиеся перспективы.

О перспективах, о ближайшем и более отдаленном будущем мы думаем постоянно, в хорошие и в плохие времена. Особенно в начале нового года. Мечтаем, планируем. А многие, как встарь, гадают. Кто на кофейной гуще, кто на персональном компьютере. Каждому хочется знать, что обещает, чем грозит грядущее.

Без доказательств ясно: жизнь советских людей определяют не столько личные помыслы, сколько развитие политической ситуации в стране. А она, в отличие от дремотных лет застоя, меняется стремительно, порой непредсказуемо. Как догадаться, что изменится и в какую сторону, пока в «Печатном Дворе» набирают, верстают, печатают, брошюруют эту журнальную книжечку? Когда вы возьмете ее в руки, мои сегодняшние рассуждения могут оказаться, мягко говоря, не актуальными, совершенно не совпасть с вашими мыслями.

Поневоле позавидуешь людям, обладающим сверхъестественным даром предвидения. Они легко могут заглянуть вперед, словно за угол дома, и точно предсказать, к чему наше общество придет в январе 1990-го. А есть и такие, кто видит гораздо дальше. По крайней мере, уверяет, что видит.

Уж не знаю, какой инструментарий позволил профессору политологии Калифорнийского университета Рейну Таагепера с точностью до суток предсказать

в начале мая 1990 года кровавое подавление националистического восстания на Украине, а 1 августа — «отказ Советского Союза от Эстонии, Латвии и Литвы». Профессор даже определил, какой процент мандатов завоюет каждая из четырех политических партий — социал-демократическая, народная эстонская, народная русская и коммунистическая — на выборах в парламент независимой Эстонской Республики в декабре 1991 года. (Заметим, что статья американского политолога снабжена подзаголовком «Реальная фантастика».)¹

Это еще что! Некоторые отечественные авторы научились фантазировать куда смелее.

Внутренний взор автора киноповести «Невозвращенец» Александра Кабакова увидел Москву 1993 года такой, что волосы встают дыбом. В городе то и дело слышны выстрелы и взрывы, происходят облавы и просто убийства. Командир операции по «радикальному выравниванию» объявляет «несуществующими» жителей многоэтажного дома. «Угловцы» охотятся за употребляющими алкоголь. «Витязи Святой самообороны» в черных поддевах колями избивают евреев. «Боевики Партии Социального Распределения» всех подряд разделяют до нитки, но хоть выдают взамен защитную форму... Герой сочинения бредет по Тверской, бывшей улице Горького, и под стук дальних очередей крупнокалиберного пулемета слушает транзисторный приемник:

«— Вчера в Кремле,— сказал диктор,— начал работу Первый Чрезвычайный Учредительный Съезд Российского Союза Демократических партий. В работе съезда принимают участие делегаты от всех политических партий России. В качестве гостей на съезд прибыли зарубежные делегации — Христианско-Демократической партии Закавказья, Социал-Фундаменталистов Туркестана, Конституционной партии Объединенных Бухарских и Самаркандских Эмиратов, католических радикалов Прибалтийской Федерации, а также Левых коммунистов Сибири (Иркутск)»².

А сколько еще гибельных прогнозов из-за озоновых дыр, парникового эффекта, загрязнения Ладоги и других водоемов, возможности нового Чернобыля, распространения СПИДа, уничтожения лесов... Кроме необычайного разнообразия экологических катастроф маячат впереди и социальные. Кинорежиссер Станислав Говорухин, давно изучающий криминальный мир, предостерегает: если народ не поведет войну с преступностью, страну захлестнет уголовный террор³.

Страшно стало заглядывать в будущее. Редуют еще недавно густые ряды убежденных оптимистов. Даже пионеры и даже по праздникам больше не поют жизнерадостными звонкими голосами: «Эх, хорошо в стране Советской жить!..» В толпе все реже мелькают веселые лица. Кажется, в самой атмосфере, которую иначе, нежели гнетущей, не назовешь, растворен весь набор отрицательных эмоций.

Как же дальше-то жить, товарищи по несчастью? Да и достанется ли нам продолжение этого чуда — жизни? Ведь некоторые прорицатели уверенно планируют предсказанный Библией апокалипсис именно на следующую, тринадцатую пятилетку. Выходит, четырнадцатой уже не будет? Значит, если поверить мрачным гороскопам, нынешние поколения — последние на Земле?..

В наше время трудно найти фигуру более печальную, чем футуролог. Я говорю не об удачных гадалках, астрологах и хиромантах, которые действуют по законам коммерции и всегда готовы хоть напугать, хоть обрадовать клиента.

¹ Таагепера Р. История Эстонии, 1989—1991 // Возрождение: Информационный бюллетень литовского движения за перестройку. 1989. 21 апр. № 16[29]. (Со ссылкой на эстонскую газету «Эдаси», 1989, 28—29 марта.)

² Кабаков А. Невозвращенец // Искусство кино. 1989. №6. С. 154.

³ Говорухин С. Война с преступностью // Советская культура. 1989. 20 июля.

Имею в виду ученых предвестников будущего. Так вот они выражением лиц все больше походят на добросовестных служащих погребальных контор.

И все-таки самые мягкосердечные из них не лишают человечество более радужной перспективы, чем всеобщий финал. Правда, оговаривают возможность уцелеть многочисленными «если». Но иного и не приходится ожидать. Долгая эпоха неограниченного и бессрочного кредита кончилась. Нам с вами приходится платить за всё и за всех. За себя, за дядю из Гидропроекта, за того предка, который еще при царе Горохе первым из глупого озорства разорил муравейник и тем самым начал опасно раскачивать экологическое равновесие.

Да, жить нелегко. Но еще можно. И пусть беззаботных улыбок настолько мало, что каждую хочется запечатлеть и увековечить с помощью любых мыслимых технических средств и материалов, от фотопленки «Кодак» до каррарского мрамора. Веселее тем, кто занят делом. Особенно приятно смотреть на людей, которые осуществляют долгосрочные программы. Строят дома и сажают яблони. Тратят силы и золотое время на сдачу экзаменов. Пишут книги, мечтая о славе и гонораре. Терпят пластические операции, чтобы избыток носа не отпугивал женихов... Слово их не касаются слухи о близком конце света!

Что это? Страусиная боязнь ужасной реальности? Привычка? Стадный инстинкт? Неистребимые «авось да небось» беспечного русского характера, столь заразительные, что приобретают глобальный масштаб?

Нет. Это — надежда. Она еще не угасла, несмотря на безрадостные обстоятельства. И она не беспочвенна. Ведь все катастрофические факторы в своей динамике не достигли степени фатальной неизбежности. Почти все, кроме, пожалуй, сейсмической и атмосферной активности, пока еще поддаются воздействию человека, потому что и созданы человеком, а не процессами, определяющими существование Вселенной. Значит, мы, люди Земли, на пути в будущее можем благополучно миновать ближайший поворот с указателем «Апокалипсис», проехать конечную станцию. На сей раз имеем шанс выжить, если его, этот шанс, не упустим.

Надежду питает вера, что в людях победит человеческое, духовное и мудрое начало. Неужели хотя бы на краю пропасти мы все, от премьер-министра до бродяги, не отучимся плевать в колодец, из которого пьем? Неужели не укротим узколюбую, звериную неприязнь к чужаку, говорящему, думающему, одетому не так, как принято в родимой пещере?

Впрочем, я напрасно обижаю зверей. Ведь ни одно животное, ни птица, ни насекомое не халтурят, строя жилье. Их дома не упадут им на головы, как киевский почтамт или многоэтажки Лениначана. Ведь здания, возведенные честными и добросовестными каменщиками, устояли даже в эпицентре землетрясения... Ни одно существо, кроме человека, не начиняет свою же пищу ядами, не отравляет землю, воду и воздух... Так, может быть, мы сумеем разбудить в себе угасший инстинкт самосохранения, заставляющий зверье не совершать самоубийственных поступков?

Простите мне эту иронию, горькую, как «химический» огурец. Разумеется, наше спасение в том, чтобы двигаться не назад, а вперед: «...Каждому из нас и всем вместе надо стремиться найти пути к более совершенному человеку. Медлить никак нельзя. Нужны каждодневные конструктивные шаги». И далее: «Только осознанием Красоты, только Добром, только стремлением каждый день делать что-то лучше, чем вчера, жив будет человек. Нужны светлые мысли и реальные конкретные дела»⁴.

Святослав Рерих развивает здесь гуманистические идеи своего великого отца. С некоторыми чрезвычайно актуальными сегодня воззрениями Николая

⁴ Рерих С. Медлить нельзя! // Советская культура. 1989. 29 июля.

Константиновича Рериха мы скоро познакомим вас благодаря публикации в нашем журнале книги «Община». Но сейчас я хочу сказать о другом. Обратите внимание на настойчивость, с которой нас предупреждают люди, способные заглянуть в бездну: нельзя медлить! Необходимо действовать! Нужны дружные и решительные усилия, конкретные практические дела. Иначе — гибель.

О том же очень убедительно говорили самые достойные наши сограждане на предвыборных собраниях и митингах, в теледебатах, в печати, на Съезде народных депутатов, на сессии Верховного Совета СССР, снова говорят, где только могут. И мы, наслушавшись их, тоже говорим — на работе и дома, в автобусе и в очереди. Слушаем — говорим, говорим — слушаем... А дел, практических результатов почти не видно.

Может быть, к январю, когда вы получите этот номер журнала, что-то всерьез сдвинется к лучшему. Угаснут межнациональные конфликты. Снизится загазованность воздуха. Строители начнут ремонтировать, а не только разрушать старые дома в центре Ленинграда. Прекратятся попытки перевести искусство на хозрасчет... Могут ли произойти такие чудеса? Хочется надеяться. Но сейчас, в июле 1989-го, с каждым днем почему-то становится хуже. Всё, решительно всё хуже, кроме одного: успешно овладеваем ораторским искусством. Думаю, по числу демосфенов на тысячную аудиторию мы уже превзошли уровень как Древней Греции, так и современной Европы.

Считается, что это очень хорошо, когда на просторах нашей необъятной страны народ каждый день собирается на митинги. В свободное, а то и в рабочее время. Граждане, которым почему-либо приходится присутствовать на трудовых постах, смотрят прямые телевизионные репортажи. В худшем случае слушают в производственной обстановке транзисторы, выключив оборудование, чтобы не мешало своим неуместным шумом. В самом деле, при чем тут станки и конвейеры, когда такая важная дискуссия!..

Истинные демократы счастливы: мол, так революционизируется сознание, общество проходит школу плюрализма. А мне интересно узнать: сколько в этой школе классов? В первый мы поступили весной восемьдесят пятого. Тогда в ленинградских магазинах ассортимент был, конечно, много хуже, чем в тринадцатом году, но много лучше, чем сегодня. Потому что сегодня само слово «ассортимент» становится дефицитным. Поскольку в магазине продается обычно какой-нибудь один продукт. А когда два, то с непривычки глаза разбегаются. Боюсь, что если мы будем столь же ретиво учиться плюрализму еще лет пять, то магазины вообще придется заколотить за ненадобностью. Больше не отвлекаться на подобные пустяки, не пропускать уроков красноречия!

Если вы посещали несмолкаемую говорильню возле Казанского собора, то могли заметить, что революционеры спорят о великом, уже стоя в мусоре по щиколотку. Сквер вытопан, засыпан обрывками манифестов. Рядом напившиеся или нанюхавшиеся какой-то дряни подростки пристают к прохожим, изъясняясь на языке, в котором нет ни одного приличного слова. Но плюрализм настолько овладел массами, что всем на всё наплевать.

Поразительный мы народ! Наверное, единственный в мире. Не можем без крайностей. Молчать — так семьдесят лет кряду. Терпеть — так любые лишения и жертвы. Вот наконец опомнились, начали распрямляться, поднимать головы и голоса. Осознали, прочувствовали и возвестили на весь мир: так больше жить нельзя! А дальше что? Дальше почему-то решили подождать, пока нам создадут счастливую жизнь. И ждем с томленьем упования — то выборов, то съезда, то сессии. Затем — снова выборов, теперь в местные Советы. И второго съезда. И второй сессии... «Вот подождите, примут поправки к Конституции, тогда...» «Сейчас ничего не добьются. Вот создадут новую экономическую систему... вот издадут законы...»

развалится? Может быть, уже сегодня, сейчас каждый на своем месте возьмется за дело по-настоящему — как свободный гражданин, ответственный за свою страну и за свое будущее?

Предвижу, что некоторые завсегдатаи митингов гневно осудят мое предложение как грубое попрание свобод, как попытку закручивания гаек. Но я тогда дерзну напомнить, что еще ни один самый искрометный митинг, при всей его неоспоримой пользе, не дал хотя бы киловатт электрэнергии в уличную сеть. Ни одно неформальное обсуждение хода парламентских дебатов не увенчалось превращением правильных слов в свежие батоны, а неправильных — в сухки.

Поняли мою мысль, граждане демосфены? Да она и не моя только. Ее же резко и остро, словно скальпелем, провел знаменитый хирург, член Верховного Совета СССР Николай Амосов: «Чтобы лучше жить, нужно больше работать»⁵. Не ждать манны небесной, уповая на чудо, а работать, как умели наши предки до эпохи «социалистического» соревнования, — старательно, толково, с душой и на совесть, ради своей и общей пользы, а не для того, чтобы отрапортовать и выбросить. И по работе определять, кто чего заслуживает. Премии, штрафа, вотума недоверия, избрания на высокий пост или вызова в прокуратуру. По конкретным практическим делам.

Тогда, может быть, футурологи снова станут оптимистами и посулят нам исполнение желаний. Даже таких дерзких, как чай без талонов. А почему бы и нет? Можно ведь помечтать иногда о счастливом, как прошлое, будущем. Особенно в Новый год.

⁵ Амосов Н. Без иллюзий, с надеждой // Литературная газета. 1989. 9 авг.

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

июль — август — сентябрь 1989

Лето выдалось жарким, и, может быть, поэтому столь заметное место в культурной жизни города заняла эротическая тема. Выставки «Женщина в искусстве» и «Салонный женский портрет» фотохудожника В. Костюкова из Сургута, развернутые в маленьких непрестижных залах, явно затмили по популярности широко разрекламированную выставку А. Шилова в ЦВЗ. А тематический показ «Эротика в американском кино» успешно конкурировал с конкурсными и внеконкурсными фильмами XVI Московского международного кинофестиваля. Для чего работникам кинофикации понадобилось точное, день в день, совпадение сроков этих мероприятий — можно только догадываться.

Организационный и творческий уровень Московского кинофестиваля вызвал много нареканий в прессе. Для ленинградцев дополнительным огорчением было то, что не состоялся традиционный визит в наш город участников и гостей фестиваля. Среди фильмов фестивальной программы особых открытий и достижений не было. Впрочем, истинные любители, знатоки и специалисты не могли не оценить по достоинству такие

шедевры прошлых лет, как «Змеиное яйцо» Ингмара Бергмана и «Последний император» Бернардо Бертолуччи.

Ну и, конечно, наш ленинградский патриотизм не остался безразличным к тому факту, что Серебряный приз фестиваля получила ленинфильмовская работа «Посетитель музея» К. Лопушанского.

На июльском заседании Коллегии Главного управления культуры Исполкома Ленсовета обсуждался вопрос «О ходе выполнения основных положений генеральной схемы развития парков культуры и отдыха в Ленинграде и пригородах на период до 2005 года».

В ряде театров конец сезона ознаменовался выпуском новых спектаклей. Состоялись премьеры пьес Л. Разумовской «Медея» в Театре имени Ленсовета, Г. Соловского «Возжи» в Театре драмы имени А. С. Пушкина. «Робеспьера» Р. Роллана показал Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, «Ронни — дочь разбойника» А. Линдгрена — ТЮЗ имени А. А. Брянцева.

Размышления
над
документом



Весна и лето 1989 года дополнили историю российского консерватизма еще одной реакционной утопией. Речь идет о создании в Ленинграде Объединенного фронта трудящихся (ОФТ), его программе и первых идеологических акциях и маневрах. Ближайшая историческая аналогия — зубатовщина — помещает ОФТ в весьма «славный» ряд. Знаковая система перестройки подсказала деятелям ОФТ формулу самоопределения: если М. С. Горбачев и его идеологи (Ф. М. Бурлацкий, О. Р. Лацис и другие) идеализируют нэп, называя его образцом для политической и экономической деятельности, то ОФТ, наоборот, выбрал военный коммунизм. Политическое противостояние подкрепляется ориентацией на различные, резко несходные исторические периоды; недовольство ОФТ горбачевским курсом выражается в решительном повороте к военному коммунизму, к его политическим и экономическим установкам, ценностям и ориентирам. По существу, именно такой поворот изобразил А. П. Платонов в «Чевенгуре»,

законченном в «год великого перелома», когда военно-коммунистическая политика окончательно победила нэп и восторжествовала «пролетарская» утопия, включавшая антитоварную идеологию, эгалитаризм (шариковское «всё поделить!»), классовую войну и утверждение исключительности пролетариата.

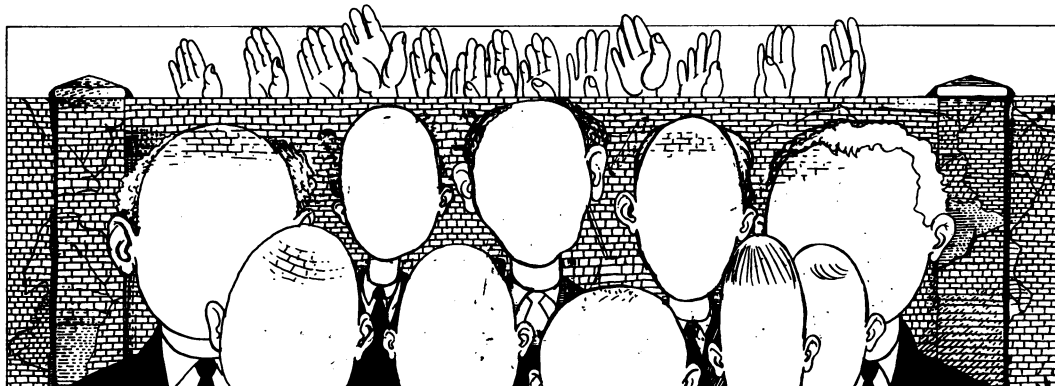
Идеи ОФТ — «чевенгурские» по своей природе и специфике: исследователи творчества Андрея Платонова получили уникальную возможность наблюдать зарождение Чевенгура в Ленинграде: недаром писатель оставил эту благословенную землю сказочно-неведомой — Чевенгур нигде и всюду...

«Крестный отец» ОФТ и член его Координационного совета, доцент Института повышения квалификации при ЛГУ, кандидат экономических наук М. В. Попов в интервью корреспонденту «Московских новостей» отвечал тоже вполне по-чевенгурски: «Тезисы Ленина о руководящей роли рабочего класса верны, пока существует фактическое неравенст-

во — деление общества на классы. Рабочий класс брал власть, чтобы привести всё общество к социальному равенству, совместно с классами, которые он породил: колхозным крестьянством и социалистической интеллигенцией. Колхозное крестьянство и социалистическая интеллигенция должны относиться к рабочему классу, как к своему отцу»¹.

Коли так, то доцент Попов, как к отцу, очевидно, должен относиться к Степану Копенкину, персонажу «Чевенгура», разьежавшему на битюге по прозвищу Пролетарская Сила: в их высказываниях нетрудно уловить общий стиль, генетическую связь. Но то, что было естественно для неграмотного Копенкина, насаждавшего коммунизм «вооруженной рукой», несколько странно для доцента ИПК при ЛГУ, который, подобно своему предшественнику

¹ Попов Михаил: Мы научим рабочих бороться! // Московские новости. 1989. 20 авг. № 34. С. 12.



и духовному папаше, тоже весьма удобно разместились на Пролетарской Силе. К стати, именно эта «верховая» позиция заставляет М. В. Попова грубо литьсь рабочему классу и грубить всем остальным, искажать очевидное, например утверждать, что все произошло в обществе от пролетариата, как человек от обезьяны. Увлеченный доцент М. В. Попов даже перестал замечать, что давно нарушил элементарную логику: ведь если рабочий класс брал власть, чтобы привести всё общество к социальному равенству (а та ли это цель, к которой надо было стремиться? и была ли эта цель? и допустимо ли уничтожение иных классов ради такого равенства?), то зачем же тогда ему было породить разные классы? Чтобы было с кем воевать, кем руководить, проявляя свою гегемонию? Чтобы выполнялся закон единства и борьбы и кандидаты и доктора могли защищать диссертации? А может быть, просто надо было провести искусственное «усложнение жизни», о котором мечтали коммунары из коммуны «Дружба бедняка», также изображенные А. П. Платоновым в «Чевенгуре»?

«...Это они от радости усложняют, из увлечения умственным трудом — раньше они голыми руками работали и без смысла в голове; пусть теперь радуются своему разуму. «Ну, ладно, — понял Копенкин, — тогда им надо получить усложнить. Следует в полной мере помочь. Ты выдумай им что-нибудь... неясное». Вот доцент М. В. Попов теперь и старается: не случайно же он является еще и председателем городского совета политклубов рабочих.

Если себя Михаил Васильевич Попов относит к той самой «социалистической интеллигенции», которая порождена рабочим классом для последующего уничтожения, то, с учетом вышеприведенных высказываний доцента, иначе как в кавычках определение «интеллигент» применительно к этому и. о. Степана Копенкина использовать нельзя: отсутствует один из необходимых признаков — образованность, интеллект, элементарная логическая порядочность.

В «Городе Градове» А. П. Платонова бюрократ Иван Шмаков декларировал в восторге: «Мы за-ме-ст-и-те-ли пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Всё замещено! Всё стало подложным! Всё не настоящее, а суррогат!»³

Великий Андрей Платонов... «Заместителем» и «суррогатом» и оказывается «интеллигент» М. В. Попов — ведущий идеолог ОФТ, сколачивающий ныне чуть ли не рабочую партию и старающийся «научить рабочих бороться». То, что борьба эта ведется не с чем иным, как с демократизацией и в интересах городских властей, низовой и средней партократии и номенклатуры, следует хотя бы из того, что ОФТ предложил взамен демократической модели выборов. Попытка упрятать выборы за заводскую проходную — исполнение социального заказа городских властей, испуганных прежними выборами, обеспечение им депутатских мандатов.

Закабалить выборщика — такую задачу поставили перед собой члены ОФТ и его Коор-

динационного совета, псевдоинтеллигенты, обосновавшиеся там. И доцент М. В. Попов отнюдь не одинок. Стоит ли забывать, например, про В. Ф. Рябова, заведующего кафедрой марксизма-ленинизма Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Он известен как бывший председатель бюро секции критики ЛО Союза художников; официальный рецензент «той самой» книги А. З. Романенко⁴. Или Ю. Е. Раков, первый секретарь Петроградского райкома партии, явно причастный к выдаче разрешения обществу «Патриот» (возглавленного всё тем же одиозным А. З. Романенко⁵), Ю. Е. Раков, внезапно «открывший» 19 августа 1989 года на собрании актива Ленинградской партийной организации, что «марксизм-ленинизм — это не диалектика... Марксизм-ленинизм — это прежде всего классовая борьба...»⁶ Или доцент ЛГУ В. Т. Долгов, выступающий против рынка и прибыли как критерия деятельности хозрасчетных предприятий...

Вот именно эта «интеллигенция» и оказывается тем «боевым отрядом, в помощь которого городские власти стараются блокировать процесс протрезвления людей, стараются направить недовольство против перестройки. Происходит неожиданное (впрочем, только на первый взгляд) сращивание низовой партократии со слоем реакционеров - «интеллигентов» (часто с учеными степенями), также недовольных перестройкой и демократизацией и потому изо всех сил старающихся услужить партократическим

² Платонов А. П. Чевенгур // Дружба народов. 1988. № 3. С. 131.

³ Платонов А. П. Избранные произведения. М., 1983. С. 264.

⁴ Об этой книге в «Ленинградской правде» (1988, 9 октября) писала Нина Катерли: «Читаешь... книгу, и не оставляет мысль: а ведь сионизм и ужасный масонский заговор, похоже, волнуют автора очень мало, весь его обличительный пыл направлен на то, чтобы показать, сколько вреда принесла миру и, в частности, России еврейская нация, сколько способна (и стремится!) принести еще. А Романенко не брезгает ни фальсификацией цитат из классиков марксизма-ленинизма, ни чудовищными искажениями исторической правды, ни использованием идей и чуть ли не раскавыченных выдержек из теоретиков нацизма». Присоединяемся к этой оценке.

⁵ О первом же митинге «Патриота», состоявшемся 26 апреля 1989 года, писали: «... Произносившиеся на площади речи порой вполне можно было истолковать как призывы к разжиганию национальной вражды...» (Сидоров И. К. вопросу о правах // Ленинградская правда. 1989. 29 апр.).

⁶ Ленинградская правда. 1989. 23 авг.

низам. Ведь именно им «интеллекты» обязаны всем: своим социальным положением, карьерой (часто начатой еще в романовские времена, когда отсутствие интеллекта было преимуществом, а наличие собственного мнения — криминалом; вспомни судьбу А. Н. Алексеева), кафедрами, диссертациями, иначе говоря, благами, отнюдь не соответствующими реальному научному вкладу, интеллекту, способностям.

Классический пример такого сращивания принесли нам в редакцию 22 августа 1989 года; принес человек, работающий на одном из ленинградских предприятий, куда попали эти бумаги — рекомендуемый план лекционной работы для коллективов предприятий и учреждений, изготoвленный летом 1989 года политклубом рабочих «За ленинизм и коммунистические ориентиры перестройки» (точнее было бы сказать: военно-коммунистические ориентиры) при Октябрьском РК КПСС⁷. В документе приведены двадцать четыре темы лекций, фамилии лекторов и даже их телефоны:

1. Оценка текущей внутренней политики — М. В. Попов.
2. Перестройка и научный социализм — Ю. В. Бровкин.
3. О советских миллионах — В. К. Четкарев.
4. История и современность — В. М. Зазнобин.
5. Перестройка и социальная справедливость — В. А. Рюмин.
6. Руководящая роль рабочего класса в борьбе за полное уничтожение классов — Д. З. Мутагиров.
7. За научность перестройки — В. Я. Ельмеев.
8. Идеологическая борьба в культуре — Н. А. Ломов.
9. Судьба культуры в России — М. Н. Любомудров.
10. Духовная культура: марксизм и современность — В. И. Кабачев.

11. Троцкий: мифы и действительность — В. И. Клушин.

12. Оценка реформы политической системы — А. С. Казенов.

13. За развитие социалистической демократии в соответствии с классовой сущностью социалистического государства — А. С. Снежков.

14. Марксистско-ленинская критика буржуазной идеологии, реформизма и ревизионизма — Л. Д. Рогозин.

15. Деформации демократии: истоки, гарантии прогресса — В. И. Еременко.

16. Кризис советского общества и возрастающая роль рабочего класса — М. А. Шеремент.

17. Инфляция и политика цен — А. Д. Крыканов.

18. Научная организация труда — равная оплата за равный труд — Г. А. Муравьев.

19. Перестройка: иллюзии и реализм — С. А. Цветков.

20. О деформациях социализма — Л. Д. Никитин.

21. Оценка политической ситуации в стране — Н. А. Андреева.

22. Проблемы социального управления — В. Г. Долгов.

23. Классовая сущность сионизма — А. З. Романенко.

24. О кооперации — И. С. Панченко.

Отметим: среди 24 лекторов три доктора философских наук (6, 7, 11), один доктор экономических наук (7), пять кандидатов философских наук (5, 12, 13, 15, 24), шесть кандидатов экономических наук (1, 17, 18, 19, 20, 22), один кандидат исторических наук (23), один кандидат искусствоведения (9). О пятерых алфавитные каталоги Публичной библиотеки никаких сведений не дают (2, 4, 8, 10, 16). Состав мощный и, кстати, однородный в том смысле, что все лекторы (за исключением М. В. Попова, М. Н. Любомудрова и А. Д. Крыканова) защищали диссертации в ЛГУ — тогда еще имени Жданова.

Нельзя не отметить и другое: среди 24 лекторов, прилично отобранных Октябрьским РК КПСС, шестеро — члены Координационного совета ОФТ (1, 5, 7, 8, 22, 24); среди двадцати четырех Нина Андреева, приглашать которую в качестве лектора могут люди отчаявшиеся, либо чувствующие обкомовскую поддержку; супруг Н. А. Андреевой (11), от которого никак не может избавиться Ученый совет Технологического института им. Ленсавета (см.: Огонек. 1989. № 32. С. 5); наконец, А. З. Романенко и М. Н. Любомудров, шовинизм и антисемитизм сделавшие знаменем своей борьбы.

Не хочу сказать что-либо дурное об остальных. Но как чувствуют они себя в компании столь одиозных фигур? Не означает ли отсутствие протестов с их стороны, что они вполне разделяют сталинистские и шовинистические взгляды Н. А. Андреевой, М. Н. Любомудрова и А. З. Романенко? Ведь интеллигентный человек вряд ли допустит, чтобы его фамилия попала в одну таблицу с пресловутым трио. Впрочем, если вспомнить о разгромах философского факультета Университета, экономического, исторического, вспомнить, что Г. В. Романов был доктором экономических наук, то вряд ли что-либо покажется удивительным...

К 23 августа 1989 года в Октябрьском райкоме состоялась уже две лекции. Первую прочитал М. В. Попов, вторую — на свою излюбленную тему — А. З. Романенко. 24 августа должна была состояться третья лекция: «О советских миллионах», посвященная кооператорам, точнее, созданию образа нового врага (взаемно американских империалистов). Обо всем этом нам любезно сообщил по телефону инструктор Октябрьского РК КПСС Ю. А. Беляков. Юрий Алексеевич, кстати, добавил,

⁷ Под планом стоит дата: 3 июня 1989 года. И две фамилии: председателя клуба А. В. Пыжова (член Координационного совета ОФТ) и инструктора Октябрьского РК КПСС Ю. А. Белякова (даны телефоны, служебный и домашний). План распространяется по предприятиям и учреждениям города в виде документа, отпечатанного либо на машинке, либо на персональном компьютере. Лекции запланированы два раза в месяц, то есть программа рассчитана на год. Лекции проходят в Малом зале Октябрьского РК КПСС.

что они в свой райкомовский политклуб хотят пригласить и своих врагов — представителей Народного фронта и даже «Демократического союза». Откровенность, патриархальная трогательная наивность Белякова порадовала. Наверное, поэтому мы позвонили и зам. зав. идеологическим отделом райкома С. И. Бедрину (зав. отделом был в отпуске). Увы, оказалось, что Сергей Иванович абсолютно ничего не знает ни о лекциях, ни о лекторах и не выработал собственного отношения даже к тем, кого не знать просто невозможно: к Нине Андреевой, к А. З. Романенко. «За это отвечает Беляков, — услышали мы тут же в трубке, — позвоните ему, мы ему доверям, он этим занимается...» Чувствовалась заученность в этом ответе, видимо дававшемся не в первый раз. А что, и впрямь удобно: в случае чего обвинить инструктора в том, что он не оправдал доверия. Нас интересует и тревожит другое. А именно: сращивание партаппарата с зависимой от нее «интеллигенцией», их объединение в «синдикат» для противодействия перестройке и демократизации. Тревожит, что заместители интеллигенции озачинены не защитой интересов народа, а его

превращением в послушную и удобную властям массу. А ведь вместо того чтобы обманывать народ и предлагать антидемократический закон о выборах, который позволит аппаратчикам сохранить власть, тот же доцент М. В. Попов мог бы пойти в спецхран библиотеки и, воспользовавшись правом, кое предоставляет его кандидатский диплом, выписать сведения по истории борьбы рабочих за свои права уже в советское время.

В конце июня 1918 года, после убийства петроградского комиссара по делам печати, пропаганды и агитации В. Володарского (20 июня), в атмосфере резкого недовольства рабочих политикой большевиков (стачки, волнения, выборы альтернативных органов власти) прошли перевыборы в Петроградский совет (инициаторами были большевики, недовольные результатами предыдущих выборов). «Во время избирательной кампании рабочие Путиловского и Обуховского заводов освистали Зиновьева и даже не дали ему выступить. Одно за другим предприятия города отвергали новый закон, запрещавший двум социалистическим партиям участвовать в советах, и отдавали свои

голоса меньшевикам и эсерам. На Обуховском рабоче выбрала в Петросовет пятерых эсеров, троих беспартийных и одного большевика. На Семьянской мануфактуре эсеры получили 64 % голосов, меньшевики — 10 %, а блок коммунистов и левых эсеров — 26 %. Сходными результатами закончились выборы и на других предприятиях.

Однако коммунисты недаром отказывались подчиниться воле избирателей и отвергли «формальную демократию». Они хотели получить большинство в Петросовете, и — они добились его. Для этого они просто изменили обычный избирательный принцип: один человек — один голос, и предоставляли некоторым большевикам — от двух до пяти голосов»⁸.

Вот о чем бы серьезно поговорить в Малом зале Октябрьского РК КПСС, а не морочить людям головы сионистами и миллионерами...

Еще раз перечитываем отпечатанный на райкомовской машинке список. Пытаемся представить людей, не жалеющих сил и времени для того, чтобы остановить прогресс, вернуть «чевенгурские» времена. Почему-то вспоминаются бессмертные строки Саши Черного:

Видели, дети мои, приложение к русским газетам?
Видели избранных, лучших, достойных и правых из правых?
В лица их молча взгляните, бумагу в руках разминая,
Тихо приветствуя мудрость любезной природы.

⁸ Пайпс Р. Создание однопартийного государства в Советской России (1917—1918) // Минувшее: Исторический альманах. Paris, 1987. Т. 4. С. 137—138.

ПОСТСКРИПТУМ, НАПИСАННЫЙ ЧЕРЕЗ МЕСЯЦ

Время бурное, пока материал был в наборе, произошло следующее. 11 сентября «Пятое колесо» дало слово Нине Катерли, и она рассказала про исследованный нами лекционный план. 15 сентября секретарь Октябрьского РК КПСС Т. И. Васильева в «Ленинградском рабочем» дезавуировала всё мероприятие в целом и А. В. Пыжова и Ю. А. Белякова персонально. Приятно было получить подтверждение нашей догадки о возможной судьбе инструктора: он и впрямь оказался со «слабой идейно-теоретической подготовкой». Правда, «отыгралась» на нем своеобразно: направили в ВПП. Авось там научат действовать хитрее. Хотя бы так, как секретарь РК Т. И. Васильева, даже виду не подавая, что дезавуирует свой политклуб после выступления «Пятого колеса». Как будто сам райком вдруг изменился, а не с помощью Нины Катерли и «Пятого колеса», вынудивших райкомовское покаяние. Кстати, можно представить, какова нелюбовь к этому видеоканалу, если не только романенковское общество «Патриот» устроило свой первый митинг под лозунгами борьбы с «Колесом», но и первый секретарь обкома Б. В. Гидаспов, выступая 2 августа 1989 года в объединении «Жировский завод», на вопрос о том, «почему никто не разберется, кто такая Белла Куркова, почему она такие «жареные» моменты подбрасывает каждый день?», ответил так: «Вы поймите, что здесь стукнуть кулаком нельзя. Мы должны что-то противопоставить «Пятому колесу», тогда оно и отвалится».

И опять вспомнился Саша Черный...



ПЕРЕКУЕМ ЛИ МЫ МЕЧИ НА ОРАЛА?

ИДЕЙНЫЕ ПОВЕТРИЯ СОВРЕМЕННОСТИ И СУДЬБА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

ОТ РЕДАКЦИИ. Мы не во всем согласны с автором и, предлагая эту статью читателю, ожидаем критических откликов на нее. Наверное, не стоит так, как это делает Е. Ермолин, уповать на покаяние — эту ставшую нынче стандартной процедуру секуляризованного интеллигентского сознания, восходящую к ритуальному очищению. Наверное, наивно рассчитывать на то, что «гражданская война» прекратится, а связанный с нею синдром исчезнет в результате духовного самосовершенствования. Но стремление искать выход из тупика, попытка опереться при этом на здравый смысл и здоровые культурные архетипы, апелляция к национальной гордости великороссов, роняющих себя, компрометирующих себя «удалыми» статьями в «Нашем современнике» и «Москве», не могут не импонировать. Во всяком случае, статью Е. Ермолина хотелось бы видеть началом дискуссии, к которой мы приглашаем всех. Только одно напоминание: истина литературы включает в себя и невозможность ответить на вопросы, которыми терзается мир, и возможность ставить подлинные, всеобъемлющие вопросы, ответ на которые не предполагается заранее в самой форме вопроса. С этой мыслью мы и предлагаем статью «Перекуем ли мы мечи на орала?».

Сначала хотелось бы предложить читателю осуществить один эксперимент. Прием незатейлив, да и не нов. Вообразим наивного простака, эдакого вольтеровского гурона, читающим наши журналы, а именно критику и публицистику на культурные, литературно-художественные темы. Какие впечатления вынесет оттуда непредвзятый читатель?

Ему не потребуется, пожалуй, вдаваться в тончайшие нюансы глубокомысленных рассуждений, чтобы охарактеризовать современную духовную ситуацию, чтобы, вслушиваясь в околокультурные споры, уловить явное неблагополучие в этой сфере. О чем ином свидетельствует достигающее порой предела полемика ожесточение в журналистике? Право же, может показаться, будто край на край идет войной (а кому-то из простодушных читателей так, вероятно, и кажется)...

О нет, я не собираюсь здесь долго пенять на времена и нравы и учить спорщиков «культуре полемики». Ведь как бы ни были порой тягостны впечатления от наших дискуссий, от софистической эквилибристики иных диспутантов, суть происходящего невозможно свести к незнанию ими правил приличия. Тут видится симптом более глубокой хвори, чем невоспитанность отдельных участников дискуссий. И не так уж, может быть, плохо, что тайное недоумование в условиях новообретенной гласности вышло наружу. Нет худа без добра. Poleмический ажиотаж вскрывает нарывы, созревшие в общественном организме, — и мы оказываемся не немymi свидетелями, но активными соучастниками, не бессловесными жертвами, но отвечающими за свои поступки действующими лицами в этой исторической драме. Мы знаем, где у нас зудит. Мы поняли, чего мы стоим.

Имеющая быть распря выставляет напоказ нашу застарелую привычку к расколу.

И открывается, что человек не умеет мыслить иначе, чем контрастами, антитезами. Мы всё так же живем, зажатые железной клятвой: «с пулей встань, с винтовкой ложись». И вот собеседники, словно бы под властью центростремительных сил, разбегаются на полюса, становятся непримиримыми оппонентами и чуть ли не лично враждуют. А по отношению к врагу все средства хороши. Стихийные законы непримиримой схватки диктуют свою волю и вносят в прения скандальный навик кухонной свары, где уже не истина важна, а лишь внутреннее довольство от того, как ловко удалось усть оппонента. Ставший второй натурой дух коммунально-транспортной склоки распространился и овладел всеми этажами человеческого бытия — от будничного быта до умозрения и художественного творчества.

А затем, будучи застигнутыми врасплох накалом борьбы, мы уstraшаемся, благородно трепещем и негодуем, обличая «провокаторов», и наконец исполняем воинственный воодушевления: «Се грядет гражданская война!».

Пусть кто-то пытается одернуть нас: «Безответственность!» Мы в страстном нетерпении уже не слышим осторожных людей, не воспринимаем никаких резонов. До того ли нам, если нужно срочно вострить перья, точить топоры? И — «всё, что мелкой пташкой вьется на пути, перед острой шашкою в сторону лети!»

Да и можем ли мы изменить себе, если антагонизм издавна стал единственным содержанием нашей духовной жизни? Выросли мы в пламени, в пороховом дыму — и иного никогда не знали, не вспомним. Окостеневшая матрица сознания не воспринимает иного опыта и знания. Честная бедность узких убеждений для нас не просто более приемлема, чем подозрительное богатство неупорядоченной жизни. Она единственно приемлема.

Есть мы. Есть они. Свои и чужие. Отождествленное с нами добро и насаждаемое врагами зло. Истина принадлежит нам, а истина врага — это ложь. Овцы добродетельны, козлица порочны. Все границы на замке, и не только для тела, но и для духа тоже.

Первобытный солипсизм стаи, групповая эгоистическая мораль говорят языком XX века. Проснувшись и бодрствуя атавизмы нетерпимости к инакомыслию, самоуверенной непогрешимости, всесветной амбициозности.

Есть писатели, которые сказали об этом больше, чем может показаться на первый взгляд. Таков Анатолий Иванов. Поначалу читаешь — и недоумеваешь: фальшь. Затем сообразишь: не нужно искать тут народной жизни и человеческой судьбы. Но можно найти адекватное отражение популярных идеологических схем.

Из хаоса жизни, от человеческой стихии А. Иванов ушел к ясности «краснозвездных идей». Книги его — «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов» — пространный, многостраничный курс политграмоты.

Возьмем хоть «Вечный зов». Яркая статья об этом произведении принадлежит перу критика А. Овчаренко¹. Не скупясь на комплименты, он четко выявляет идейную ось «романа-эпопеи», книги, которая, по мысли критика, поставила автора «в первый ряд крупнейших советских писателей».

Согласимся с А. Овчаренко: романная действительность держится на великом противостоянии двух идей, расположенных на разных полюсах ортодоксальной иерархии. Надо притом добавить, что в методе А. Иванова есть доля «апофатичности»: положительные идеалы не формулируются прямо, а как бы молчаливо подразумеваются и должны быть осознаны по логике контраста в процессе узнавания негативных сторон бытия, антиценностей. Что же это за негатив! То — «тысячелетний микроб частной собственности», вызывающий к жизни «всё плохое» в истории: белогвардейщину, фашизм, милитаризм, клерикализм и прочие «измы». «Микроб» этот вселяется в души героев-негодяев и делает их бесноватыми защитниками «собственного хозяйства, собственных амбаров и лавок».

Как объясняет А. Овчаренко, «писатель подробно рассказывает об изуверстве, страшных истязаниях, которым они (герои-негодяи.— Е. Е.) подвергали в годы гражданской войны и коллективизации коммунистов, комсомольцев, а в эпоху Великой Отечественной войны, поступив на службу к фашистским оккупантам,— советских военнопленных и мирных жителей на территории, временно подпавшей под иго гитлеризма». В романе «кипят страсти, сшибаются люди разных убеждений, пуская в ход пушки, пулеметы, автоматы, обреза, наганы, кулаки, зубы».

Куда же ведет такое зубодробительное состязание в классовой ненависти! А. Овчаренко свидетельствует о том, что А. Иванов, как и подобает социалистическому реалисту, оптимистично смотрит вперед: «Сама история уничтожает всё, чуждое новой жизни, затаившееся в ее щелях, уничтожает бесчеловечный мир собственничества, который так ненавидит писатель и в конечном поражении которого на всей земле не сомневается».

Тут ни убавить, ни прибавить. Мир дистиллированных идей Анатолия Иванова обозначился для нас благодаря А. Овчаренко с полной ясностью. Народнонаселение политически размежевалось, и каждый герой прописался по ту или иную сторону «священного рубежа», упростив себя до голой политической сути. Жизнь проста, хоть в ней и немало еще «щелей», узких мест, где скапливается всякая нечисть, разлагаются отбросы истории, мало-помалу уничтожающей «всё чуждое». Рано или поздно дезинфекция очистит все «щели», но пока что подлая плесень предпринимает отсюда свои демарши, досаждая идеальным персонажам истории,— этим предопределен накал конфликтов, снова и снова сотрясающих мир ивановского «эпоса».

Я не затрудню читателя скитаниями по довольно рыхлому повествованию (в собрании сочинений А. Иванова пухлому роману отданы два тома, более полутора тысяч страниц). Пока довольно того, что уже извлечено оттуда. А извлеченным оказалось сюжет о врагах народа, которые мешают нам жить. Вот и вся незамысловатая философия гражданского войны.

Эта тема объединяет произведение А. Иванова с бесчисленным количеством «идеологически верных» созданий литературы социалистического реализма, отразивших представление о тех, кто нам мешает устроить «жизнь совсем хорошую». И более того: прозаические опыты А. Иванова — это один из самых ярких, а в современной литературе уникальный по четкости образчик вышеописанного мышления в образах.

«Микроб», подобранный А. Ивановым, уже не внушает нам тех опасений, что прежде. Идейная антитеза А. Иванова на глазах устаревает. Классика соцреализма становится музейным реликтом, литературным ископаемым («Руками не трогать!»). Но есть и в ней нечто почти вечное, нечто пока неподвластное времени: сама модель конфликта, логика контрастного противостояния, сама идея раскола на «своих» и «врагов».

И не случайно, может быть, А. Иванов поныне числится одним из бойцов в лагере, над которым подняты совсем другие знамена. Пафос битвы, дух размежевания оказались сильнее идейных несоответствий. Обновленная философия розни заменяет зло собственности злом безродности — и упорно на это внешнее зло восстает.

Чрезвычайно простую схему предложил, например, критик В. Бондаренко в статье «Очерки литературных нравов»². Есть два первоисходных и антагонистических начала в жизни и творчестве: почва и космос. Два типа людей, и в частности художников: почвенники и космополиты.

Простоте рада душа. Но не всякий раз, а лишь тогда, когда запросто открывается ей истина. Здесь этого, на мой взгляд, увы, не происходит.

Схема В. Бондаренко только заново выявляет вечную нашу склонность к антитезам, к крайностям. Вспомнишь: семь пар чистых, семь пар нечистых. Недавно еще рассуждали о прогрессе и реакции — теперь взяли другой козырь и кроем им иную карту. Из тлетворного пепла предшествующих катастроф восстает тяга в раскол. Опережающими темпами идет новый посев ризни.

Однажды весьма подробно вывел культурную жизнь народа из абстракции «почвы» еще один литератор-«почвенник» — В. Хатюшин. Вот что у него получилось: «Культура народа — это дух народа, происходящий из недр земли, на которой народ проживает. Культуру порождает природа и история. Причем природа здесь выступает в очень широком и глубоком понимании. Это и окружающая среда, среда обитания того или иного народа, и его генетическая основа, плоть и кровь, от которых в высшей степени зависит образ его мышления, у разных народов не одинаковый. Неверно думать, будто разные народы одинаково смотрят на одни и те же предметы и явления жизни. У всех свой «взгляд», зависящий и от того, какая растительность произрастает на их территории и какая там температура воздуха»³.

Это примечательное суждение, включенное в контекст экологических соображений В. Хатюшина, имеет и самостоятельную ценность. Типичным способом смешав условия и ограничители культурного генезиса с движущими силами культурного становления, В. Хатюшин выращивает культуру — высший плод народной жизни — из «плоти и крови» «того или иного народа». Идея «почвы» оборачивается в этом рассуждении идеей кровного союза, идеей «рода».

Всякая теория, как известно, предполагает соответствующую ей практику. Освящение «почвы» и обличение «космоса» — не исключение. Зная о том, чем отозвалась, во что вылилась для нас уравнительная, «антисобственническая» идеология казармы, мы можем прогнозировать и последствия утверждения ограничительной, изоляционистской идеологии рода, объявленного высшей ценностью. Да и знамений уже немало.

Еще несколько лет назад я наблюдал вот такой спор. Шла речь об усвоении и наследовании культуры. Предлагался тезис: взять ее в полном объеме, без усечений; культура — организм, и, усекаясь, например, на Мандельштама или Мейерхольда, отмирает. Антитезис прозвучал с грубой определенностью: этих не надо, а вот язычество — давай.

Идеологическое поветрие влекло нас к модернизированному язычеству, к неоматии. Утверждался государственный и этнический изоляционизм. У нас должны были быть свои боги, свои ценности, свои права и свободы, не сравнимые ни с какими другими. Персонафикация необходимого врага создавала за мифом о злонамеренных империалистах миф о масонстве как двигателе всеобщей истории и (таким образом) враге русского мира и покоя.

Рационалистические доказательства мифологии не нужны. Мир предстает таинственным и многодонным. Уходят абсолютные критерии оценки и объяснения его. Подмена их — политическая практика: «кому выгодно!», «ты за кого!». В зависимости от ответов всякое действие, любой поступок могут быть подвергнуты противоположным истолкованиям. Как бы ни поступил наш союзник, он поступает хорошо и полезно. Деяния нашего врага, напротив, и при благороднейшей наружности таят злой умысел, лихую пользу.

Внутренние проблемы поглощаются заботой о внешней мощи, об эффективности противостояния внешним влияниям, тлетворному воздействию «чужих» норм. Загадка индивидуального человеческого бытия не замечалась, поскольку высшими ценностями в этих идеологических иерархиях оказывался вовсе не отдельный конечный человек,

² Бондаренко В. Очерки литературных нравов // Позиция. М., 1988.

³ Хатюшин В. Да, мнение народа // Наш современник. 1989. № 2. С. 152.

не хрупкая личность, а род или государство (или «национальное государство»). Такое воззрение устраняло как несущественные «последние вопросы» — о смерти, о трагической вине, о смысле индивидуального существования...

Вот метафизика «роя», «муравейника» (если воспользоваться определением Достоевского), безжалостная к человеку, коль скоро он не является агентом роевых отношений, носителем «муравейного» сознания.

Надобно особо заметить, что, по роевой логике, художник с особым талантом, гений и вовсе не нужны. Зачем бы, в самом деле? Рой, муравейник стремятся к постоянной самоидентификации, тождеству с собой. Талант уходит за пределы нормы и заманивает простодушных в неизведанные, опасные дали. Герой Достоевского Шигалев, таким образом, прав: гениев нужно истреблять, потому что очевидный вред от их работы больше проблематичной пользы.

Я попытался проследить, как невинная затея В. Бондаренко — утвердить идеал почвы и художника-почвенника — может привести к устранению всякого искусства и наказанию за любой выход из строя вон, за любое уклонение от роевой нормы. Трудно предполагать, что именно такая драконовская философия «на уме» у критика. Но есть же дисциплина мысли! И, подумав сегодня о разных приятностях, нельзя не поразмыслить и о том, чем обернутся наши задумки завтра. На досуге рассуждать о том и о сем никому не запретишь. Но построения В. Бондаренко, брошенные в толпу, увы, небезобидны для судеб культуры. Ими, даже помимо воли самого критика, стимулируется (для начала) фильтрация художников по довольно мутному критерию. Абсолютизируя туманное понятие «почвы», В. Бондаренко дает повод для кривотолков, подозрительности и вражды. Где, на самом деле, кончается «почва» и начинается «космос»? Впереди меня? За мной? Кто дает патент на право «почвы»? Чья «почва» чище? Кругом неясность.

Может ли считаться изначальной привилегией связь с «почвой»? Это ведь еще не патент на творческое первородство или на человеческую полноценность. И уж подавно не индульгенция для горделивой бездари, афиширующей свою близость к тому или иному традиционному быту, к той или иной «патриотической партии», «чистоту» своей крови. Этими доблестями не предопределена культурно-национальная значимость творчества. Мерилом здесь является полнота восприятия и воспроизведения национальной духовной проблематики в новой исторической ситуации. Не думаю, чтобы мне, например, пришлось доказывать тому же В. Бондаренко, что «полукровка» (согласно употребительной в подобных случаях терминологии) Некрасов или вовсе «безродный» Даль в области русской культуры родовитее, знатнее легионов чистопородных русаков.

Вспоминается такой случай. Однажды М. Гершензон, приняв во внимание наследственность, искал черты восточного, африканского менталитета у Пушкина. В жизни поэта он высматривал закономерность восточного фатума. Но вряд ли эта версия может служить исчерпывающим объяснением личности и судьбы «петербургского арапа». Возможно, здесь и вовсе не требуется ссылок на ориентальный фатализм: не достаточно ли точнее соотносить искания и переживания Пушкина с духовными основами восточного христианства, с русской культурной традицией!

Аналогичные опыты в отношении других художников предпринимаются и сегодня. Вот, например, критик П. Горелов кивает на Пастернака и хитро подмигивает читателю⁴. Эти манипуляции должны сделать очевидной еврейскую подкладку в романе русского писателя. Но одной мимики и пассов руками, пожалуй, слишком мало, чтобы поверить изобретательному критику и установить в романе «Доктор Живаго» следы некоей национальной корысти. Критическая постройка рушится в результате простого прочтения романа (или более подробного знакомства со стихами И. Бродского, также обвиняемого П. Гореловым невесть в чем).

Вернемся к схеме В. Бондаренко и зададимся вопросом: возможен ли вообще путь творчества без соприкосновения с культурно-национальной традицией, путь от неких вненациональных абстракций к образу?

Если и возможен, то, подозреваю, лишь в умозрении. Судя по всему, В. Бондаренко полагает, что человек в силах собственным хотением отбросить свой культурный багаж,

отрезать часть своей судьбы, стать *tabula rasa* в культурно-национальном отношении — ради «космополитизма». Плохо в это верится. Настолько ли властен над собой художник? Настолько ли зыбка, аморфна, разряжена культурно-национальная, историческая атмосфера, которая его питает?

Пока что обычно оказывается так: даже если художник отрешивается от национальности, он несет и постоянно обнаруживает опыт существования в национальном мире, в культурной среде. И «сверхнациональные идеи» (те же «возлюби ближнего» и «не убий», «свобода, равенство и братство»...) вступают в сложную связь с этой неизбежной почвой, начинают выговариваться с русским или английским акцентом. Загадочный и жуткий «космополитизм», встречаясь с национальной культурой, поворачивается всякий раз как-то по-особенному и «аптечно чистым» вряд ли когда бывает.

Многое проясняют крайние случаи. Например, феномен В. Набокова, писателя, который пристальным знатоком кажется «недостаточно русским». Но творчество Набокова — это редкое по богатству явление синтеза двух или, может быть, нескольких культур. И если где-то писатель больше американец, то иногда он определенно русский по духу. Что тут сделаешь?

Нам нет причины отказываться от того, что у нас никто не отнимает. И нет нужды в заботе о национальной чистоте вырубать свое из чужого. Эта забота — одна из самых излишних, ведь обретение «почвы» есть результат стихийного становления личности в живой культурно-национальной среде. Силой насадить национальный дух, отсеять «чуждые нам» добавки — бесполезное и невозможное дело.

В. Бондаренко склонен абсолютизировать раскол в культуре: «Никон и Аввакум, западники и славянофилы, Маяковский и Есенин и так далее»⁵. Критик мыслит взаимноисключающими крайностями, отказываясь видеть общность духовных основ в национальной жизни и творчестве. Я хотел бы отстоять идею единства культуры. Единства, разумеется, не декретированного, а органического, стихийного.

Характерен случай с Маяковским — постоянным объектом «почвенной» критики. В. Бондаренко также его не хвалит, однако намерен всё же отчасти реабилитировать. Но... лишь за несколько строчек («Я хочу быть понятой родной страной...»). Итак, одних оскорбляет «...без России, без Латвий...» — другие вспоминают «...если б не было такой земли — Москва». Не слишком ли легкомысленно основывать приговор на двух строчках из стихотворения, письма или дневника? И не отдает ли это стремление вырывать из контекста прямые декларации семинарским начетничеством? Горстке слов придается такое огромное значение, что в его тени теряется сам автор, произнесший сакраментальную фразу. Меж тем главной опорой в рассуждении должно бы быть, думаю, как раз целостное представление о личности художника, о его всеобъемлющем духовном чаении, ведущем творческом импульсе. И тогда в разговоре о Маяковском не следует ли прежде всего указать на в высшей степени свойственное ему стремление оторваться от «пошлой» повседневноности, немедленно воплотить наивеличайший идеал? Не отсюда ли его нигилизм по отношению к традиции и культуре, не оправдавшим себя? И неужели, наконец, всё это — не русское, не та парадоксальная почва, на которой взрастают апокалиптики-нигилисты? Почва, которая рождает гениев, устремленных от зла и похоти мира к неподвижному солнцу идеала, в вечность любви и братства? Разве не той же природы искания, заблуждения, тупики современников Маяковского — Блока, Есенина, Андрея Белого, Горького?..

Мы ныне не очень-то склонны одобрять Маяковского за покушения на традиции, на культуру. Представляется, однако, что речь здесь должна идти не только о «лучшем советском поэте», но о ярчайшей черте русского менталитета в целом. И если культурный нигилизм нам теперь не по душе, то мы обязаны ревизовать именно тот культурно-национальный архетип, который предрешал отрыв русского духа от клочка земли, прилипающего к подметкам, — к космическим, неземным горизонтам.

Отнюдь не перспектива общественного благоустройства вдохновляла многих русских художников: они помышляли об осуществлении самых возвышенных мечтаний, об обретении райского блаженства, жаждали некоего сверхисторического преображения. Вот в чем состояла забота. Эсхатологическая перспектива неизменно заслоняла и сегодняшнее, и вчерашнее, и ближайшее завтрашнее — ибо какая же цена пустому, несостоявшемуся времени, когда в соблазнительной близости мнится разрешение всех

⁵ Бондаренко В. Указ. соч. С. 439.

проблем? Этот максимализм выливался в народе то в безудержный разгул Кудеяра-атамана, то в обломовское оцепенение, и не приходится доказывать, что эти две основные исторические формы нашего общественного и личного бытия равно непроездательны.

Но история, реальность, которыми пренебрегли, мстили. И чем дальше, тем злее мстили тем, кто переступил через нужду сегодняшнего дня во имя светлого будущего. Не наши ли возвышенные чаяния парадоксальным путем привели нас к историческому крушению? Не благими ли намерениями русского человека вымощена его дорога в ад XX века?

Вершины культуры и низины быта связаны общим вервием. Одна драматическая логика духовной жизни дает о себе знать повсюду, предопределяет творческие триумфы и исторические катастрофы.

А как же идейные борения? Не будем приуменьшать размер противоречий, но учтем, что очень часто пафос противоборствующих сторон был в зерне своем единым. Единила русский культурный авангард высота идеальных устремлений — и в час просветления, в час подведения итогов вчерашние противники сознавались себе в этом, как, например, А. Герцен в некрологе К. Аксакова. Не видится ли в свете наших завоеваний и утрат российская культура единым материком, где ведущие идеи, духовные доминанты раскрываются в зависимости от обстоятельств конкретной эпохи всякий раз новым интеллектуальным, художественным пейзажем, а в целом, в общей ретроспективе, нам явлено многообразие бескорыстных поисков абсолюта — открытия, тупики, риск индивидуальной судьбы, праздники и драмы культуры?..

Человек видит мир в красках, многоцветным. Стоит ли добровольно отказываться от этого дара? Стоит ли упорствовать в этом отказе? Есть люди, которые отвечают на эти (по замыслу, риторические) вопросы утвердительно. Что ж, это их выбор. Замкнув горизонт миражем гражданской войны, они с упорством ведут из своего окопа обстрел прилегающей культурной территории и при этом гордятся своей принципиальностью, своим батальным героизмом (иногда кажется, что именно для стимуляции самодовольства и изобретается миф о сильных и многочисленных врагах, от которых надобно защищать девственную душу народа).

На самом деле, по-моему, журнальная схватка на рубеже 1980—1990-х годов — это борьба изданий, коснеющих в своем догматизме и сектантстве, и либеральных изданий, представляющих на своих страницах широкий спектр очень разных (особенно в перспективе) мнений, суждений и оценок. И если можно вообразить современную культуру полем боя, где два стана стоят друг против друга, то необходимо сразу учесть и неполноту созданной таким образом картины. Ведь не в меньшей степени современная культура похожа на довольно запущенный, неухоженный парк, где сами собой растут очень разные деревья, кустарники, травы, где немало умирающих и мертвых стволов, где многие дорожки заросли, а те, что еще есть, вдруг обрываются, никуда не приводя... Здесь мало выдающихся свершений — но много возможностей, вариантов развития. Однако далеко не все они антагонистичны. Зрелая культура вообще обходится минимумом оппозиций. И то, что, например, в нашей литературе тяготеет к зрелости, отличается миролюбием. Почему не воюют друг с другом А. Битов, Ф. Искандер, Б. Окуджава? Ведь их художественные и жизненные идеалы вовсе не совпадают. Да потому, что воевать даже и при существенной разнице во взглядах, в художественных предпочтениях необязательно!

И не властью ли этих истин предопределена та непосредственность, которую обнаруживает в своем смотворчестве В. Бондаренко? Растащив художников по полюсам собственного миропонимания, критик затем исподволь начинает размывать жесткие контуры, смазывает четкость полярного противостояния. Понятие «почвы» приобретает в его истолковании необычайную широту, оно вовсе не сводится к одному определенному бытовому укладу и конкретному типу традиционной духовности — но характеризует едва ли не всякий специфический образ жизни и внутренний мир человека. Так, «почвой» В. Высоцкого оказывается «барак». «Почвой» современных изобразителей духовного распада и одичания — реальная жизнь соотечественников.

Культура едина — и это единство не исключает разнообразия путей. Ведь творится она индивидуальными усилиями, которые лишь в итоге создают лицо культурной эпохи. А потому уместней и правильной вести разговор о ценностях, духовных основаниях и художественной состоятельности творчества, нежели просеивать художников сквозь сито идеологических абстракций (хотя орудовать ситом, допускаю, и проще).

Что же в конце концов такое этот упорно насаждаемый раскол в культуре? Здесь не просто выходит наружу та ненависть, которую вдалбливали нам в мозги фельдфебели сталинской чеканки, назначенные в советские Вольтеры. Отечественная история свидетельствует, что раскол обычно — знак духовной немощи. Исключение ли — метанья наших дней? Налицо симптомы кризиса духовной жизни. Кризиса, о котором мы пока что, к сожалению, говорим гораздо меньше, чем о кризисе экономическом и политическом.

Плохо живем. Неправильно. Неумно. Неумело. Некрасиво. Зря. Это лейтмотив нашего повседневного опыта. И как болезненно впечатления бытия преломляются в художественном творчестве! Вот, к примеру, два писателя, которых В. Бондаренко отнес бы, вероятно, к классу почвенных.

В. Распутин — литератор, которого не так давно называли «гением русской культуры»⁶. Титул обязывающий. Но и гении иногда умудряются заблудиться. Особенно если их заносит в политику.

По душевной склонности В. Распутин — писатель страдающий. Он жалеет человека, оплакивает его удел. Причем конкретный случай немедленно возводит он в степень, достигая грандиозных символических обобщений. Вот погибает Матера — нет, это уже не просто деревня на острове, это — вся Русь: крестьянская Атлантида гибнет в пучине искусственных вод. Перед нами «Бедная Лиза» в глобальном масштабе бедной Руси.

Описанная катастрофа — не плод большого воображения. Это честное свидетельство о потере ясных духовных перспектив. Крестьянским апокалипсисом в «Прощании с Матерой» откликнулся писатель на неблагополучие в обществе, которое лишилось вдохновляющих стимулов, обеспечивающих устремленность в будущее. Высокие идеалы и целые утопии, которые сознание относило в грядущее, деконкретизировались, во многом обесценились и потеряли кредит. Невозможным стало и общественное единение на их основе, нереальной — монолитная сплоченность народа во имя утверждения — в более или менее отдаленной перспективе — рая на земле (или его суррогатов).

Предощущаемое будущее из «страны счастья» стало «страной тревог и боязней». Оно рискует не состояться вообще и во всяком случае чревато неприятными неожиданностями, неотвратимыми трудностями. Оно потеряло идеологическую гарантию, угрожает каверзами, пугает гибелью. Быть может, впереди только мертвая зыбь холодных вод!

Русь оказалась вдруг неким гомункулусом, уродливым экспонатом кунсткамеры, воспалением абсурда. Нормальному человеку здесь, может быть, и не выжить. Для многих героев Распутина будущее заказано. Наиболее естественным выходом из положения, символом происшедшей и невозвратимой утраты становится смерть. Не потому ли писатель мало-помалу терял и наконец почти вовсе потерял человека, которого можно было бы пожалеть! Матера ушла под воду — и в «Пожаре» кругом только худые, несерьезные людишки, среди которых бедует один хороший, кстати — почти alter ego автора.

Эта вряд ли намеренная исповедальная робинзопада знаменательна. Хороший писатель попал в насквозь плохой мир — куда ему теперь деваться!

Чем подкупал Распутин в еще недавнюю пору? Чем вызывал эмоциональный отклик? Болью за человека. Что-то некрасовское есть в его интонациях, даже в его облике. Распутин — страдалец за человека, оплакивающий его горемычный удел. Но вот он оплакал всё, что смог оплакать, — и отплакал, остался наедине с чужим и злым миром. Вот, может быть, главная причина его творческой непродуктивности в последние годы. Слез не хватило на всю жизнь.

Убыль очевидного идеала «на исходе разнузданного двадцатого века» подорвала и душевную стойкость В. Астафьева. По словам критика И. Дедкова, «весь художественный мир В. Астафьева укоренен в том, что называют народной жизнью, и никакое воспарение, витание над ней — не найдется такого невообразимого ветра! — ему не

⁶ М. Антонов. См.: Наш современник. 1989. № 2. С. 150.

грозит»⁷. Укорененность дерева в земле ставит его в зависимость от свойств конкретной почвы. Изменения в народе меняют настроения писателя. Безмятежное единение сменяется тяжким конфликтом, и «Печальный детектив» уже вполне раскрыл страсть писателя к ветхозаветному гастырскому обличительству человеческого рода, негодных людишек за всяческие непотребства. Свой народ В. Астафьев возлюбил ревниво и жестоко, многого от него требуя и ярясь от недостачи необходимых доблестей.

Новую прозу В. Астафьева порой нестерпимо читать. Он не жалеет тебя, ударяет, словно электрошоком, такой картинкой, от которой даже закаленная и вымуштрованная душа поежится. Писатель добросовестно, честно, страшно видит. Узнаешь эту жизнь. Верить этому немилующему, накаленному взгляду. В. Астафьев и сам потрясен тем, о чем рассказывает. Сильное страдание и надорванная любовь дают право на ненависть, на сарказм, на щедринскую снисходительную усмешку. Но всё это вряд ли облегчает душу, которую бередят безответные вопросы.

Отошел в историю тот культурный материк, частицей которого писатель себя знает: «Народ в приозерном краю, доживая век, постепенно забывал землю, ремесла, обряды, труд», «всё профукали, просвистели да разбазарили».

«Ак че теперь сделаешь? Назад не поворотишь...» Уже за шеломянем еси. Народилось новое племя. Отстраненно, непонимающе наблюдает писатель за этой отчаянной и забытой порослью: «На брюхе у него болталась сверкающая огнями машинка, мурлыкая что-то иностранное». Тарабарщина какая-то. «Бусурмане», почти инопланетяне — им не понять того, что осталось в прошлом.

Налицо великая общественная порча. «Полны колонии преступников, полны города и поселки алкоголиков, обчество погигат, международная обстановка неясная...» — так рассуждает один из героев, не утративший способность правильного зрения. Вспомним предсмертный вскрик В. Шукшина: «Что с нами происходит?» Вспомним о тревогах В. Распутина. Это — звенья одной цепи. И вот откуда публицистический крен в работе писателей. Особенно ясно, может быть, это видно у Распутина. Я уже говорил о том, как потерялся для него основной смысл «чисто» художественного творчества. Так было у Гоголя в конце (при неизмеримо более высоком уровне творческих задач). И Гоголь пишет «письма», чтобы проповедническим словом призвать соотечественников к самосовершенствованию. Когда выбор публицистики становится неизбежным, не хватает воли упрекнуть за него писателя.

Появление обличительно-страдальческих произведений в наше время — знак того, что не всё еще отмерло в народе. К тому же «на крутом перевале», в эпоху переоценки ценностей, обновления общественной жизни как раз и нужен такой безжалостный дар. Дар прямого, неоголощенного зрения, хлещущего читателя, как один из героев астафьевского цикла рассказов хлещет ременным кнутом с гайкой «бессловесную скотину». Но при всех преимуществах этой позиции, при всей искренности, выстраданности ее, при том, что слово возражения застывает на устах при мысли о том, чего стоит такая жизнь самому писателю, — трудно не думать о положительной программе, не задавать вопросов о ней. Но вот тут-то и ждет нас разочарование.

По логике В. Астафьева и В. Распутина, пришла пора обернуться к вытапываемой и испластанной природе, к творящемуся ее таинству, к ладу всемирному, к гармонии вековой, к традиционным ценностям — милосердию и состраданию. Их труд — «напоминание о родине — единственной, неизменной, мучительной и прекрасной»... Кто бы сомневался в том, что нам есть о чем вспомнить, о чем покручиниться! Но где же эта Русь! Как ее ныне понять! Куда идти! Уроки В. Астафьева и В. Распутина обычно, к сожалению, не выходят за уровень моралистических прописей. Известно, против чего нужно восстать: против падения нравов, утробного эгонистического потребления, тупой жестокости, духовного разврата и измельчания. Трудно понять — каковы те вышние, несмыываемые временем абсолюты и средства, которые способны обновить жизнь народа! Каков опыт пробуждения к жизни новой!

Нет, гораздо сильнее у современных аввакумов даже не обеспеченные надежной верой в немедленное обретение вечности апокалиптические вздохи, настроения конца времен и прихода Антихриста. Образ Антихриста, антихристовы знаки мелькают в созна-

нии, помраченном от горя и безысходности. Эти причудливые композиции, эти плоды исторической истерии (или, быть может, истерического истолкования истории) обнаруживают себя в том стремлении к расколу, к новой гражданской войне, с описания которого я начал эту статью.

Замечая «всесветное во всем безверье», В. Астафьев, к примеру, вопрошает: «Что с нами стало? Кто и за что вверх нас в пучину зла и бед? Кто погасил свет добра в нашей душе? Кто задул лампаду нашего сознания?..» Очевидно, кто-то извне, причем вовсе не сверхъестественной властью. Таким образом поставленные вопросы требуют ответов. И вот мы видим, как В. Распутин становится адвокатом тех, кто умеет эти ответы давать. Кто нашел «крайнего», который виноват в том, что так долго пришлось плакать и что в конце концов оплакивать стало некого.

Это — еще раз повторю — тупиковое сознание, направленное на поиск тех, кто посеял антихристово семя. Но отчего же так скудны оказались итоги духовного бдения? Отчасти проливает свет на эту загадку анализ одного из лейтмотивов творчества В. Астафьева: его недоверчивости к культуре и ее носителям. Складывается впечатление, что для В. Астафьева всё это — без разбору — большая бесполезность, если не ложь, фальшивые изощрения и спектакли самоуверенного индивидуума. И потому он с особым пылом ополчается на тех, кто поученей, кто с дипломами. Добрый дурачок Аким из «Царь-рыбы», конечно, лучше гордого сверхчеловека Гоги Герцева, но к чему бы такое противопоставление, если не для предпочтения наивной «жизни природной»?

Известное дело, Руссо и Лев Толстой! Традиция почтенная, но и изъязны неприязни к многоумудрой «культуре города», к делу цивилизации и жизнеустроения, к тонкой и кропотливой работе мысли известны. Это — голодный паек, отказ от освоения исторического и интеллектуального опыта. Это — всё та же жесткая конфронтация с историей, которая способна привести к капитуляции перед ней, к исторической катастрофе.

Сверхреволюционность В. Астафьева обнаруживает себя, конечно, иначе, чем у В. Маяковского, но нельзя освободиться от впечатления, что это — одного поля ягоды, нашего, русского поля! Однако от этого ведь не легче жить, имея перед собою столько кровавых уроков истории, уроков того, как светлые чаяния вели неопытные народы в пропасть. Вот и ныне: пусть идеи культурного строительства нам чужды, а культурные достижения кажутся блефом. Чем же нам тогда вообще жить в условиях крушения традиционных основ народной жизни? С кем посоветоваться, если все ученые люди — захребетники, шарлатаны и просто жулики?

И. Дедков замечает, что, согласно одной тенденции астафьевского мировосприятия, «перемены в жизни сводятся к нарастающему засилию, агрессии «умников», «модников», «туристов». Словно писатель опять и опять поддается неясному, но стойкому предубеждению, туманной неприязни и сильно раздражается, хотя явно покидает при этом твердую почву знания и понимания. Но такой предубежденностью нарушается целостность художественного мира; герои оказываются неравноправными перед судом писателя, и справедливости ждать не приходится»^{*}.

Но дело ведь не только в угрозе «целостности художественного мира». Приходится признать, что сентименталистский призыв к опрощению и слиянию с природой («справедливой, мудрой, терпеливой») пред фактом грандиозного кризиса и природного катаклизма работать не смог. Как быть? Красота уходит из жизни — осталось ругаться миру. Осталась традиционная русская позиция: юродство. Суть нынешней позиции В. Астафьева — пряс с миром, отказ от него со всеми его иллюзиями и обманами. И это роднит В. Астафьева с В. Распутиным — блаженные люди, место которых на площади, в рубище, с веригами, со словом обличения и уличения на устах...

Ну, хорошо: уличим зло, назовем внешнего врага, вершащего разбой, составим, как советуют нам иногда, черные списки «вольных каменщиков» и выгородим белой стеной чистопородных русаков, предназначенных... Для чего, собственно, предназначенных? Для изнурительной борьбы с еврейским капиталом? Для производства и воспроизводства благородной русской крови?.. И что потом?

Да и к чему бы такие изоляционистские хлопоты? Не от неуверенности ли в жизненной силе и богатстве русской духовности? А если так, то не лучше ли приращивать это

^{*} Дедков И. Указ. соч. С. 69.

богатство, а не складывать его остатки в сундук, пряча от злого татя? Не тому ли учат нас уроки истории, когда, например, трудолюбивый «европеист» Карамзин оказался нужнее русской культуре и стократ значительнее в культурно-национальной перспективе, чем его «правоверные», но в массе своей бесплодные оппоненты из «Беседы любителей русского слова»? Не стоит ли задуматься о карамзинском опыте, размышляя о том, что может способствовать культурному возрождению, что — препятствовать ему?

Что мы можем сейчас сказать человечеству? Какая работа нам предстоит, кроме службы урочного предостережения всем прочим народам, чтобы не совались на те пути, по которым мы, не жалея сил, прошли? Наш час — час исторического выбора, час решения. Но как мало думаем мы об этом, как робко касаемся этих тем. Иногда с печалью замечаешь у тех, кто претендует на роль национальных мыслителей, паразитическую бедность идей при залихватской повадке, беспросветную тьму предрассудков, чахлые потуги политизированного ума, не обремененного метафизическим исканием, узколобое упрямство в отстаивании облюбованной истинки... Подчас можно слышать и отзвуки огромной и мощной национальной духовной традиции — но лучше, если на то пошло, обратиться за традиционными идеями к первоисточникам. Мысли недодуманы, работа духа не закончена. И вопрос остается. Может быть, самый главный вопрос — о перспективах народной жизни, о выходе из того тупика, в который объединенными усилиями зашла русская жизнь и русская мысль. Приспело время сообща, собором честных людей обсудить без боязни и оглядки (кому-де это на руку?) непростые проблемы. Пора оглянуться на себя с подобающими требовательностью и трезвостью.

Начнем, благословясь, с представления об идеальном народном призвании. Обдумывая наши перспективы, можно различить альтернативу: надежное, спокойное, умиротворенное, обеспеченное — или сверхмерное, высокое, рискованное будущее.

Первая программа предполагает отказ от необеспеченных претензий, признание себя развивающейся страной, уравновешенное развитие по направлению к благам цивилизации. На этом пути, между прочим, возникает возможность большого разброса культурных устремлений, широкого плюрализма, когда крайняя умеряется многоцветным изобилием спектра.

Рассуждая о национальном характере революционных чаяний и практики, А. Ципко в своих «Истоках сталинизма», например, убедительно призывает отречься от былых упований, от мессианского замаху: «Нет, мессианизм, обожествление будущего или какой-нибудь великой идеи — это не столько слабость, романтическое увлечение, сколько великий грех перед человеком, перед своим народом. Ненависть к рутине жизни, какими бы высшими соображениями она ни оправдывалась, всё же всегда была ненавистью к жизни. Ибо без так называемой рутины — без ежедневных, постоянных забот о хлебе насущном, о крыше над головой, о достатке для детей — нет жизни»⁹.

Немало, я полагаю, людей, которые готовы избрать в свете национальных неудач путь трезвый и скромный. К этому располагает и внушенное нам сознание первенства экономических вопросов и задач. Высшие духовные ценности при этом остаются на заднем плане. В лучшем случае речь идет о благополучии, о мирных радостях цивилизованной жизни: «Величайшее благо, дарованное человеку, — сама по себе жизнь, ее мирное движение от детства к старости со всеми человеческими радостями и заботами...»¹⁰

Сейчас мы и политически сориентированы на интерес настоящего, на сегодняшний день. В этом глобальная новизна идеологии перестройки, воинствующим антиутопизмом своим в социальной практике смыкающейся с либеральной тенденцией. Это попытка внести цивилизованность в наши будни, придать им скромную, но реальную ценность. Задача неслыханно сложная, если обуславливать ее не застоєм, не «подмораживанием» страны, а движением, экспериментом без зафиксированного, predetermined результата.

«Дрянь и тряпка стал теперь всяк человек» — эти знаменитые гоголевские слова вряд ли устарели. Наш современник часто не имеет теперь прочной веры, никуда не годится, ничего не умеет и малого стоит. Его ежедневно, на ходу унижают, поминутно

⁹ Ципко А. Истоки сталинизма // Наука и жизнь. 1989. № 1. С. 49—50.

¹⁰ Там же. № 2. С. 61.

оскорбляют его человеческое достоинство — и он привык к этому, смирился с нищетой своего бытия, чего-то боится и живет с опущенной головой, шаркает подошвами, горбится и стареет. Он не уважает сам себя.

«Рабы, рабы снизу доверху!» — восклицал Чернышевский. Увы! Мы не избавились от холопства и по-прежнему часто мечтаем: «Вот приедет барин...» Не помним, как следует, прошлого и еще нередко боимся о нем вспоминать: как бы оно не повредило нашим иллюзиям. Не задумываемся о будущем. Для многих из нас есть только ежедневный быт, который мы обеспечиваем скудным нажитком: жизнь стихийным порядком приговорила нас к будням и теперь замыкает ими наш горизонт.

Привычка последних десятилетий наложилась здесь на многовековую традицию. Напомню, что Н. Бердяев видел основное противоречие русского характера в парадоксальном сочетании безграничной свободы и рабства, вечного странничества и застоя. Некоторых болезненных узлов здесь коснулся в своем творчестве В. Белов. Славу писателю принесла его повесть «Привычное дело». Само название многозначительно. В нем — символ всего строя крестьянской жизни, деревенского житья-бытья, которое подчинено целесообразному обычаю. Беззаконную доброту, тепло привычного обихода В. Белов изначала противопоставил злой букве писанных законов, регламентов, абсолютизируя несправедливость последних.

Традиционный русский мир для В. Белова лишен противоречий, это мир идиллический, располагающийся на кисельных берегах молочных рек. Но отчего же тогда душесная страна сдается без боя, когда районное начальство, приезжие уполномоченные диктуют ей свои абсурдные правила!

Здесь же жители разве что мало-мало саботируют выполнение вовсе уж невозможных распоряжений. И этот пассивный саботаж — чуть не единственная форма протеста для того многотерпеливого героя, которого идеализирует В. Белов. Красивы покорность, терпение, смирение! Но — житейски беспомощны и исторически гибельны.

Наивный, незлобивый человек этого мира, тот же Иван Африканович из «Привычного дела», пуще огня боится чужой стороны, злого города и терпит сокрушительное фиаско, чуть только вываливается из стародавнего обычая, уходит от подчинения норме и приказу. Маленький, бедный Иван Африканович, не научившийся принимать решения в нестандартных ситуациях, брать на себя ответственность! И мил он, и жаль его, и досада берет на забитость его социальными условиями, на неумение жить свободно. И еще досаднее, что писатель как будто не замечает несостоятельности Ивана Африкановича, того, что тот не справляется с миром, затуркан и мизерен. Иногда воспаряет к небесам, размышляет о жизни и смерти — но даже в своей семье нахлебник и во всем полагается на жену Катерину, согласился с матриархатом.

Чего же стоит среда, которая производит такого человека? И как согласиться с писателем, который прославляет полувымышленный, хотя и во многом узнаваемый быт, где человек, подчинив свою жизнь незыблемым ритуалам, не имел нужды в свободе и оттого легко поддавался социальным экспериментам, руководящим директивам и последовавшим за ними житейским неурядицам!

Теперь, перепутав причины со следствиями, В. Белов восстает против этих неурядиц, ищет тайных врагов. А всего-то и надо — переменить внутренне, проснуться для свободы, чтобы овладеть жизнью, какой бы опасной она ни казалась поначалу.

Необходимо разобраться и с проблемой идеального русского быта. Неизмеримо усердней, чем прежде, обнаруживаем мы сегодня свой интерес к былям и небылицам из отечественной истории. Будущее демифологизировалось, и вот растерянный этнос обращает свой взгляд в прошлое. Что это? Попытка понять, объяснить настоящее, уловить гибельную логику исторического процесса, приведшего нас к разбитому корыту? Нет, чаще и больше всего это — безутешная мольба, обращенная к золотой рыбке, и след которой в какой-то несчастный миг простыл. Это тоска по национальной сказке, по национальному мифу, по идеальной модели бытия нации, вычищенной от всего несообразного, сложного, противоречивого. Это, наконец, стремление утешиться самообманом.

Но существовал ли на самом деле в России тот гармоничный миропорядок, который мог бы быть удержан или хотя бы воскрешен из небытия? Где в нашей истории найти «почву» достаточно прочную, внутренне цельную, духовно зрелую, уверенную в себе и в то же время способную к самодвижению, к самообогащению?

Идеализации теперь подвергается в первую очередь патриархальный крестьянский уклад. Ему не откажешь в известной упорядоченности, но все же его — признаемся! — нельзя назвать вершиной русской духовной жизни, пределом святости, к которой стремился русский человек. Да и куда нам сейчас с крестьянским бытом, который воспевают ныне, забыв уроки Л. Толстого, Чехова, Бунина, Успенского?..

Знаете, это даже обидно и унижительно — замечать такое снижение народного запроса, такое упрощение народной жизни. Возродился Златовратский — и пошла писать губерния об исконности и гармоничности, не сверяясь с историей и здравым смыслом, по слепому наитию, в идиотском воодушевлении от своего умилительного патриотизма. Будто не крошечный надрыв — суть нашей национальной жизни, будто не страдальческая гримаса отпечаталась на лице народа. И не внешний враг тому виной, а внутреннее душевное неустройство, неспособность и нежелание уютно и благополучно обустроиться на земле.

Разговор о прочной, надежной почве оказывается беспочвенным. Красивый идеальный русский быт может быть лишь химерой воображения, увлеченного небывалым. А взгляд историка постоянно упирается совсем в иные картины: где ни копни — нищета, неблагообразье, нерадение или уж крайняя косность и мелочность, чинная спесь старообрядцев. И не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы усмотреть тут не злой умысел тенденциозного исследователя или немилосердную волю судьбы, а отражение духовных ориентаций, которые бессленно определяют очень существенные стороны народной жизни.

Быть может, вся страшная боль истории и тоска духа, все содрогания русской культуры — от непримиренности в русской душе идеального требования и реальности. Бескомпромиссное чаение светлого праздника, немедленного блаженства не мирилось с локальными, ограниченными возможностями, не соглашалось на частичный «раек» для избранных. Жажда небывалого и невероятного толкала на мятеж, оборачивалась эксцессом. Что же до практического жизнеустройства, то оно казалось слишком мелкой задачей, недостойной сравнения с русской мечтой. И оттого, наверное, «святая Русь имела всегда обратную своей стороной Русь звериную»¹¹.

Вот основная проблема русского консерватизма: ему нечего консервировать. Ввиду такой оказии мы бываем принуждены в поисках гармонического мироустройства брать в прошлом что-то периферийное, духовно не напряженное, обыденщину и обывательщину русской жизни. Или — сосредоточиться на внешних контактах этноса, на попытках отстоять свое духовное своеобразие (Ледовое побоище, Куликовская битва...), где выручала русских артельность, общественная солидарность, замешенная на вероисповедном единстве и дающая силы побеждать неприятеля. А если реальная история не дает достаточного материала для мифологизации, то внимание переносится на легендарное прошлое, на изначальные, былинные времена народного зачатия. В похвалях языческой жизнерадостности и телесному оптимизму происходит окончательная подмена реальной истории национальной легендой, причем легендой-скороспелкой, вполне и предельно современной.

Вряд ли мы можем вдохновляться сегодня таким очищенным от хаоса, мифологизированным прошлым. Преданность исторической легенде неплодотворна, ибо она предполагает изоляционизм и окоченелость, предполагает некий созерцательный экстаз, музейфикацию форм предшествующего бытия, прекращение духовных исканий, самодовольство и самоупоенность. Это — бесперспективная старость духа, единственной формой активности которого в таком случае оказываются охранительные старания, догматический фанатизм, подобный формалистическому иступлению старообрядцев или амбициям идеологов Третьего Рима.

Но значит ли всё это, что нужно отбросить национальную традицию вообще? Нет, конечно. Ее нужно взять в неизмысленном содержании и осознать ее перспективный смысл. Кажется, именно здесь нам предстоят самые трудные решения. Нужно от чего-то отказаться, что-то сохранить. Но от чего, что и как?

Сейчас много говорят о национальных корнях. И это бесполезный разговор, особенно если он переходит в открытие для себя, осмысление высших ценностей русской культуры, освоение их в полном объеме, без конъюнктурных усечений и изъятий.

Нужно уходить в историю не в поисках красивых форм жизни, а за опытами духовного бытия, достойного существования в жестоких и безвыходных обстоятельствах.

Стремление к конечному свершению национальных судеб толкало на жертвенный подвиг самых нетерпеливых. Но силы и победной мощи порыву хронически не хватало. Народ свою задачу не осуществил (да и вряд ли мог) — в итоге Русь сделалась мечтой, воспалением ума, в то время как исторические реалии национального существования предстали фантомом, уклонением от истины. Русская жизнь в подлинном смысле происходила, таким образом, чаще всего лишь духовно.

Над безднами русской жизни, над историческими провалами и химерами, льдами реакции и волнами утопий гений созидает свой светлый храм, жизнью своей утверждает реальность национального идеала, стремясь к святости как к высшему национальному призванию. Гений — это и есть обретенная вечность, изведенная гармония. С лихвой восполняя бестолковщину и бесполезность русской жизни, он является оправданием Руси на Высшем Суде.

Усилиями гениев сформулированы главные понятия национальной духовной жизни, определены перспективы русского народа, его миссия. И главный труд гения — это его жизнь, порой трудная и драматичная, но в итоге открывающая нам способ осуществления русским человеком своего идеального предназначения. Жизнетворчество гения задает творческую задачу грядущим поколениям, потомкам, нам. И нет пользы в изучении прошлого, если оно, занятие это, не венчается актом нового исторического творчества, по отношению к которому вся наша культурная традиция есть лишь духовное зерно, которое не воскресает, не погибнув. История драматична. Великая мистерия русской судьбы продолжается. Очередь за нами.

Насущная задача культурно-национального возрождения требует отказа от политизированных бредней, от языческой дележки мира на своих и врагов, от выслеживания вредителей. Высота национального призвания — не подарок и не индульгенция. Это задание, требующее огромных жизнесозидательных и культуросозидательных усилий. Требующее соединения в общем деле всех здоровых сил общества.

Есть в нашей истории воодушевляющий пример духовного перелома — момент братского единения российского культурного авангарда в дни Пушкинских торжеств в Москве в июне 1880 года. Быть может, именно это событие легло в основание великой культурной эпохи в истории России — «серебряного века». Нужны такие высокие миги, когда люди сливаются в общем порыве и чувстве, когда наяву сбывается высшее предназначение Руси.

Наши задачи сложнее — история, прожитая нами, страшна, ужасна. Избыть этот ужас можно только чрезвычайным совокупным усилием творческой воли. Каким должен быть первый шаг на пути культурно-национального возрождения?

Русский человек призван открыть свою свободу, сознать себя таким образом ответственной личностью — и уважать свободу близкого, беречь и лелеять личность в союзе по дому, в товариществе по работе, во встречном на улице... Пока мы от этого страшно далеки. И многое для этого внутреннего освобождения нужно осознать заново. А прежде всего необходимо решить один болезненный, но неизбежный вопрос — о грехе России, о вине русского народа за то зло, которое в XX веке было развязано на нашем просторе.

Несколько времени назад состоялся обмен репликами между академиком Д. Лихачевым и писателем Ю. Бондаревым. Д. Лихачев призывал к покаянию. Ю. Бондарев призыв отвергал: в чем, помилуйте, каяться — невинны!

Что тут сказать? Разведешь руками. Критикам Д. Лихачева, очевидно, кажется, что призыв его в адрес писательского съезда, собора «инженеров человеческих душ» — лишь чудачество кабинетного умника, старика, вставшего в детство. В их сознании укрепилось представление о народной непорочности (кажется, нераздельно слитое с представлением о непорочности собственной — в качестве «плоти от плоти, кости от кости» народа). Вина? Только чужая! Беда? Только извне!

Вот как на эту тему пишет В. Хатюшин: «Все известные, быстро «перестроившиеся» публицисты изо дня в день призывают нас к покаянию — всех, поголовно. Но нашему народу, который вынес на своих плечах неимоверные беды, не в чем каяться, 25

помимо своего долготерпения. Пусть покаянию предадутся в первую очередь те, кто увеличивал народные страдания, кто не желал ничего видеть вокруг себя, кто многие годы изощрялся в лживой, демагогической болтовне. Но покаяние — лишь полдела. Гораздо важнее искупление их вины перед народом»¹².

Покаяние трактуется чуть ли не как юридическая процедура признания своей вины в видах наказания (кары), как приятие каторжанского клейма. Но ведь всё дело в том, что клеймо это уже запечатлелось на народном теле, и все мы (с минимальным опосредованием) — пасынки ГУЛАГа. И кара уже была, наказание уже совершилось. Осталось сознать этот факт, вспомнить о простых истинах духовной жизни, издавна одноприродных русской душе.

Со времен Серапиона Владимирского принято было на Руси искать объяснение народным бедам в болезнях народного духа, во внутренней немощи. Принято было обязывать себя к покаянию и тем очищаться от грехов для нового исторического творчества.

«...А в нашем народе чего не видели мы? Войны, голод, мор, землетрясения, и наконец преданы были мы иноземцам не только на смерть и на пленение, но и на горестное рабство. Всё это от Бога, и этим Он нам спасение творит. Ныне же, умоляю вас, покайтесь в прежних безумствах, и не будьте впредь, как тростник, ветром колеблемый...»¹³.

Если мы в XX веке не испытываем такой потребности, то нам для окончательной ясности нужно хотя бы как-то отнестись к этой русской традиции, осознать степень той модернизации национальных аксиом, которую мы предпринимаем, объявляя себя невинными.

Можно придумать немало технических усовершенствований для совершения убийства. Можно высокопарно называть это «смертной казнью» или «высшей мерой». Но всё же есть кто-то, кто нажимает на курок, дергает рубильник, разрывает нить жизни. Есть палач.

За изящно-лаконической формулой «приговор приведен в исполнение» всегда стоит та судьба, что обрывается, и все те судьбы, которые продолжают рядом, на одной земле. Все замешаны, все клеймены. И тот, на ком красная рубаха палача, и судьи, подписавшие приговор, и хроникер, сообщивший о нем в печати, и читатель, на ходу проглотивший несколько петитных строк.

Миллионами загублены миллионы. Без покаяния, этого элементарного и необходимого акта самосознания и самопознания, способа духовного просветления, из исторического тупика не выйти. Мера же личной вины каждого определяется тем, насколько человек приобщает себя к народу, попустительствующему злу, впавшему в растленье и претерпевшему за это тяжкие испытания.

Покаяние — необходимый порог на пути в будущее. Кто его перешагнул, тот созрел для нового дела, нового национального поприща. Но принудить к покаянию невозможно — это начальный акт свободного творчества. И если народ окажется неспособен к самому первому шагу, как ждать от него в дальнейшем духовного возвышения? Окажется ли он способен решать культурно-национальную, жизнестроительную задачу?

А задача эта, если вспомнить старое, поистине грандиозна. Доминанта русской мысли и русского творчества — вселенский, всечеловеческий замах, метафизика общего, соборного дела людей-братьев во имя утверждения на земле высшего бытия. Может быть, в этом национальном мессианизме было слишком много неусмирной гордыни? Так говорят теперь многие. Задним умом все крепки. Но были бы достижимы без такого богатырского напряжения сил высоты русской духовной жизни?

Речь шла не о чем ином, как о спасении всего мира от зла и порчи, о всечеловеческой задаче. Восток и Запад хранят традиции. Россия — перекресток культур. По словам К. Аксакова, «русский народ не есть народ: это человечество; народом является он оттого, что обставлен народами с исключительно народным смыслом, и человечест-

¹² Хатюшин В. Не покаяние, но искупление // Москва. 1989. № 4. С. 171.

¹³ Серапион Владимирский. Поучение // Крестное слово Древней Руси. М., 1987. С. 118. (Перевод Т. В. Черторицкой.)

во является в нем потому народностью»¹⁴. Русский народ прокладывает путь в будущее, усилием своих гениев дает соборную задачу человечеству: так замышлялось и отчасти было. Но будет ли так и дальше? Здесь приоткрывается нам перспектива общечеловеческого творчества, здесь обозначается потенциал русского народа. Быть ли ему в авангарде истории? Сейчас наш народ не дает вдохновляющего примера, все его заслуги перед человечеством — в прошлом. После всех принесенных жертв он изможден и обессилен. Однако история не оставляет нам времени на долгие сборы. Именно сейчас мы призваны к решениям, от которых зависит наше будущее. Сейчас — или никогда.

Ярославль

¹⁴ Аксаков К. С. Полн. собр. соч. М., 1889. Т. 1. С. 597.

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Гастрольное лето не слишком отличалось от предыдущих. Событий экстраординарных (вроде приезда летом 1988 года Театра имени Руставели) не было. Наиболее заметными, по продолжительности во всяком случае, стали гастроли трех академических коллективов: Ростовского театра драмы имени М. Горького, Русского драматического театра имени М. Лермонтова из Алматы, Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни. Несмотря на то что гастрольная афиша включала в себя целый ряд интересных, новых для ленинградцев названий, спектакли гостей проходили практически в полупустых залах. Единственным исключением была, пожалуй, «Интердевочка» В. Кунина у ростовчан, благодаря своей несколько скандальной славе пользовавшаяся зрительским успехом. Инерция старой убыточной и творчески и экономически гастрольной политики по-прежнему сохраняется.

Художественным руководителем АБДТ имени М. Горького единогласно избран народный артист СССР Кирилл Юрьевич Лавров. Директором Театра оперы и балета имени С. М. Кирова после голосования в труппе назначен Георгий Александрович Сащенко, ранее работавший директором Театра драмы имени А. С. Пушкина.

11 августа в Большом зале Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова состоялся благотворительный музыкально-литературный вечер «Русские сезоны», организованный Ленинградскими отделениями Советского фонда культуры, Советского фонда мира и объединением «Союзтеатр». Вечере приняли участие ведущие деятели искусства Москвы и Ленинграда. Все вырученные от концерта средства перечислены в фонд создания в Ленинграде памятника П. И. Чайковскому.

В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии впервые начались занятия класса рок-актеров. При конкурсе 40 человек на место строгая приемная комиссия отобрала 16 абитуриентов, которые будут обучаться профессиональным навыкам артистов театра рок-оперы. Со времен постановки «Орфея и Эвридики» ансамблем «Поющие гитары» существовала мечта о создании в Ленинграде театра рок-оперы. Теперь эта идея приобретает конкретные очертания. Основной труппы нового театра станет класс рок-актеров, которым руководит В. И. Подгородинский.

Ленинградские отделения Фонда культуры и Фонда мира СССР и творческая лаборатория «Поэтическая функция» провели в начале августа занятия международной летней школы «Язык — Сознание — Общество». Особый интерес участников семинара вызвал доклад Л. Я. Гинзбург «Историческое значение ОПОЯЗа». В поэтических чтениях, которыми сопровождался теоретические занятия семинара вместе с Эммануэлем Оккаром (Франция), Реном Силлиманом, Майклом Дэвидсоном (США) принимали участие ленинградцы Аркадий Драгомощенко, Виктор Кривулин, Михаил Хазин, Владимир Кучерявкин, Николай Кононов.

Из новинок гастрольной практики не могли не запомниться выступления двух духовых оркестров — Академии береговой охраны и «Водные пути» из США совместно с духовым оркестром Ленинградского военного округа на сцене Большого концертного зала «Октябрьский». А из зрелищ, рассчитанных на массовую аудиторию, наиболее эффектным было выступление профессиональной баскетбольной команды «Гарлем Глобтротерс», игроки которой блистали не только высочайшим спортивным, но и незаурядным актерским мастерством.

АРХИВ

НЕВСКИЙ



Татьяна Глебова. Автопортрет. 1941 г. Бумага, карандаш

РИСОВАТЬ, КАК ЛЕТОПИСЕЦ

(Страницы блокадного дневника)

⟨...⟩ Я живу в шумном городе, осажденном неприятелем, со всеми ужасами военной техники XX века. Я занимаюсь искусством, которое поглощает всё мое внимание и все душевные силы. Что делается в Ленинграде! У меня нет вдохновения описывать красоту воздушных боев, прожекторов, ракет, взрывов и пожаров; я знаю, какой ужас несет за собой эта феерия, и потому не восхищаюсь ею, но глубоко ненавижу... Эта внезапная, бессмысленная гибель, уносящая полные жизненной силы, радости и энергии существа, ее я ненавижу так же сильно, как врагов нашей родины.

Как и все несчастные ленинградцы, я заключена в страшную ловушку, полную крови, ужасов и смерти, из которой нельзя уже

уйти. Только случай распоряжается нашей жизнью. Кругом бессмысленное зверство, и нет намеков на то, что это может кончиться. Казалось бы, нелепо в такой мясорубке думать об искусстве. Искусство пустило во мне столь глубокие корни, что стало второй натурой, и всякий вопрос жизни я разрешаю сквозь его призму, сверяя с теми навыками и опытом, которые я почерпнула из него.

Ленинград хорош, город как музыка; да, это было до 8 сентября; он действительно стоял целый, прекрасный, и все вокруг так замерло, как перед грозой. И вот началось, ворвались эти страшные звуки, зашатались и посыпались многоэтажные дома. Теперь страшно, теперь уже это не музыка, а ужасный гул, на фоне которого голод просачи-

С блокадным дневником Татьяны Николаевны Глебовой (1900—1985) я познакомился в 1981 году, еще при жизни его автора. Он поразил меня не только своим содержанием, хотя любая деталь той трагической эпопеи для нас важна и уникальна. Меня поразило то, что текст дневника (две тетради в коленкорových переплетах) дополнялся и сливался с пластической его частью — десятками листов превосходной графики и живописи, не просто фиксировавших блокадные будни, свидетелем и участником которых была Т. Н. Глебова, — они *осмысливали* увиденное. Одним из первых, кто по достоинству оценил их, был искусствовед и художник Всеволод Воинов: «Она настоящий художник; таким он *должен быть*, если есть еще в мире долг. Ни одного дня без линии или мазка кисти! В нормальное время это удивительно, а в условиях войны... — это героизм... Так рождается... сюита — «Блокада Ленинграда», с ее дежурством в белые ночи, с пустынными улицами в зловещие тревоги, с бомбубежищами, с дистрофиками в столовке... В них нет анекдота, а большая пережитая и выстраданная правда, которую талант живописца возвысил до самого дорогого, что есть в жизни, — до настоящего волнующего произведения искусства. Для этого — стоит жить!»¹

Татьяна Николаевна Глебова проработала в искусстве более шести десятилетий. Шесть десятилетий упорного, напряженного труда. Круг интересов художницы был почти неограничен: портрет, натюрморт, пейзаж, тематическая картина, композиция философского содержания, сценография, книжная графика. Но к чему бы Глебова ни обращалась, всегда в центре внимания художника был человек, интеллект которого наполняет духовным содержанием даже мертвую натуру. «Я считаю, — писала Татьяна Николаевна, — что важнейшие проблемы в изобразительном искусстве являются результатом взаимодействия духовной жизни художника и окружающей его среды»².

Выставлялась Глебова редко, скупой, иногда замолкала на продолжительные сроки. Одна-две работы, появившиеся на очередной отчетной выставке, лишь констатировали факт: художник существует, художник работает. Но они не раскрывали сложнейших поисков, которые ведет художник в области цветоформы и разработки новых пластических идей.

вается и поет свою песенку. <...> В такие минуты премудрого затишья приятно порисовать или почитать что-нибудь особенно хорошее, вроде Марселя Пруста, чтобы чувствовать подлинное искусство, не отравленное посторонними и чуждыми искусству задачами. Вот уже скоро месяц, как мы отрезаны и нас бомбят. Голод становится все ощутительней. Многие простаивают с пяти часов утра и до вечера в очереди, чтобы получить жалкий обед. Народ заметно осунулся, похудел и пожелтел; спокойные и веселые люди встречаются всё реже, и если они есть, то они особенно ценны. Вчера тревога продолжалась почти всю ночь, с промежутками по двадцать минут, и так до самого утра. <...> Ночью, чтоб легче заснуть, я баюкаю себя уютными рассказами о том, как я с кем-то (такие, как мы есть сейчас, современные люди), будто едем где-то, в глуши, в почтовой карете, на перекладных, во времена Пушкина; на постоялом дворе мы ужинаем перед пылающим очагом, в сообществе людей той эпохи, разглядывать которых нам ужасно интересно, и потом засыпаем, прислушиваясь к шуму дождя за окном. Такой неправдоподобный рассказ делает эти мечты совершенно неуязвимыми, они не приедаются, не надоедают, всегда находятся в них какие-нибудь мелкие подробности, их обновляющие.

Беседа из Эдгара По

Эти записи должны постепенно приобрести характер беседы из рассказов Эдгара По, потому что то, что происходит сейчас в нашем городе, навряд ли понятно тем, кто уехал, и все наши ощущения, переживания должны им казаться столь же необычными. <...> Чаще всего мне вспоминается рассказ Э. По «Разговор»⁹. Смешное противоречие: иногда я чувствую, что люблю всех, кого я в жизни любила, с неуязвимой силой, и никого не забыла, и никого никогда не разлюбила. Только судьба прервала связь, и я покорила ее. Я никогда не ощущала такую острую тоску по природе, как сейчас, и никогда еще малейший намек на природу, какое-нибудь облачко, тающее в лазури, или золотая восходящая луна, или тихо стоящее дерево не вызывали во мне такую страстную жажду жизни. Жизнь мирная, где-нибудь на море, в тепле, среди деревьев. Заниматься живописью — что может быть серьезней, содержательней и глубже этого. <...>

3 ноября [1941 года]
З л о

В трудные минуты в городе, осажденном неприятелем, все взаимоотношения людей обнажаются и обостряются. Все противоре-

В начале творческого пути судьба свела Глебову с выдающимся мастером XX века, театриком и педагогом, создателем «аналитического искусства» Павлом Николаевичем Филоновым. Она училась у него, затем вошла в коллектив «Мастеров аналитического искусства» (МАИ). «В произведениях Филонова,— вспоминала Глебова,— мне всегда нравилось: пластическая гибкость и как бы движение на холсте изобретенных им форм, преодоление единства времени и пространства, глубина и богатство цвета. Его работы действовали не только на внешнее зрение, но и на внутреннее и казались сродни музыке <...>»³.

В 1927 году она принимает участие в групповом выступлении МАИ в Ленинградском Доме печати огромным полотном «МОПР» («Тюрьма»), пишет работы, вошедшие сегодня в контекст советского искусства рубежа 1920—1930-х годов,— «Восхождение на Исаакий», «В концерте»⁴. Эти произведения можно было бы назвать «живописными симфониями», мучительным восхождением к высотам духа: от почти беспредметных структур и полусознанных ассоциаций к конкретным образам, к живописным и сюжетным метафорам. Этот путь так протяжен и сложен, что само движение изощренной мысли художника становится фактом искусства. Аналитический метод был применен Глебовой в области сценографии — в 1932 году она оформила на сцене Малого оперного театра оперу Р. Вагнера «Мейстерзингеры». И удивительно — метод, примененный на академической сцене, не разрушал традиций, а входил с ними в прямой контакт, поддерживая их средствами, свойственными искусству XX века⁵. Не прошла она и мимо книжной графики: сотрудничает с Детгизом и знаменитыми детскими журналами «Чиж» и «Еж», иллюстрируя произведения Н. Заболоцкого, Д. Хармса, А. Введенского, участвует в коллективной работе под руководством П. Н. Филонова над изданием «Калевалы» (издательство «ACADEMIA», 1933).

Учиться у Филонова и не попасть под его влияние было невозможно. Глебова прошла через этот этап. И оставила позади. Это было дано далеко не многим ученикам Павла Николаевича, лишь тем из них, кто обладал собственной индивидуальностью (Н. Евграфов,

чия, сглаженные мирной и относительно благополучной жизнью, выходят наружу. Это доставляет частые огорчения, и я часто себя чувствую глубоко несчастной, а через это и на всю свою прошлую жизнь смотрю через призму несчастья. <...>

Д о б р о

В трудные минуты в стране, осажденной неприятелем, все взаимоотношения людей проверяются и подвергаются испытанию. Отталкиваясь от противоречий, сглаженных мирной жизнью, легче отбросить лишнее и стремиться к правде. Это углубляет духовную жизнь, делает ее более серьезной, заставляет с большим напряжением стремиться к внутреннему порядку..., с большим вниманием и благодарностью вспоминать и ценить хорошие минуты прошлого. Прокладывает путь к вдохновению.

5 ноября
З л о

Робинзон Крузо на необитаемом острове был менее одинок, чем я, покинутая всеми. И в своей родной семье не любима никем по-настоящему. <...>

Д о б р о

Благодаря покинутости и одиночеству, я больше не нахожусь в духовной зависимости от тех, кого любила. <...> На своих домашних надо смотреть более здраво и не ждать от них больше того, на что они способны, и особенно не забывать по отношению к ним обязанностей. Не надо искать любви там, где ее нет.

З л о

<...> Я труслива и презираю себя за это. Несмотря на все усилия сделаться храброй, мне это не удается. <...> Я труслива была и до войны, например я боялась грозы. <...>

Д о б р о

<...> За последнее время иногда наблюдаю, что не испытываю страха в случаях, в которых я прежде бы очень испугалась. Думаю, что это не от храбрости, а от притупления и усталости. <...> Когда я была на окопах, я поняла, что гром — культурный звук по сравнению с бомбами и стрельбой, и я радовалась его раскатам.

П. Кондратьев, В. Купцов). Взяв за основу пластическую культуру учителя, они шли своим путем. К ним принадлежала и Глебова.

В годы алма-атинской эвакуации Глебова встречается с замечательным художником, учеником К. Малевича, Владимиром Васильевичем Стерлиговым. Они проработают вместе тридцать лет. Стерлигов разрабатывал новые структурно-пластические основы образного языка живописи. «Кривая как модуль формообразования сменила в его работах «супрематическую прямую», приведя к своеобразным пространственным решениям»⁶. Глебова участвовала в разработке поставленных им проблем. Она не видела никакого противоречия между ними и системой работы, которой учил ее когда-то Филонов. Она свободно пользовалась этими средствами, стараясь выразить в своих произведениях то самое сокровенное, что видела, чувствовала, о чем думала.

1970-е — начало 1980-х годов — период «райской» живописи Глебовой⁷. Ее музыкальная цветопипись завораживает. Огромные циклы художницы, связанные с ее духовными и формальными исканиями («Мадригал», «О луне», «Летающие формы», «Средневековая музыка», «Портреты с многообразием»), требующие от зрителя адекватной им интеллектуальной работы, еще ждут своего исследователя.

Полвека назад Всеволод Воинов предрекал «долгую жизнь ее произведениям». Он оказался прав. Произведения Глебовой начинают сегодня новую жизнь. Обретают жизнь и ее литературные работы: опубликованы воспоминания о П. Н. Филонове⁸, а читателям «Искусства Ленинграда» предстоит познакомиться с блокадным дневником, любезно предоставленным журналу сестрой художницы — Людмилой Николаевной Глебовой.

Графическая и живописная части дневника, хранящиеся в Государственном Русском музее и в семье художницы, как и текст, публикуются впервые. Рукопись печатается с сокращениями.

В. Перц

8 ноября

Если я пишу иногда, что меня никто не любит, то не надо этому верить, это временное затмение, которое у меня бывает чаще всего под влиянием мелких ерундовых домашних стычек; на самом деле меня, конечно, все любят, каждый по-своему, и я даже не решаюсь записать во зло разность характеров, убеждений, вкусов.

З л о

Скульптура Мухиной — портрет П. Н.¹⁰ — неважная, мало похож, и вообще работа слабая. Там же ее портрет сына, гораздо лучше.

Серов¹¹ не принял у меня плакат, говорит: «Он очень отвлеченный!» <...>

Видела страшный сон под утро, ...что один мой друг расстрелян. <...>

<...> Я стала очень мало писать для себя, и воображение не такое острое, как было вначале. Заказные работы меня тоже очень тревожат. Уж очень вся эта компания бездарных мазил в искусстве в штывки принимает каждую мою попытку пробить себе дорогу к заработку.

Тупость, ложь и хамство пока еще не слетели со своего пьедестала, хотя война и встряхнула всю эту шушеру и требуху. <...> Дорого стоит это очищение. Если оно произойдет, все же очень много людей унесет в могилу преждевременная смерть. <...>

Постоянное ожидание внезапной смерти или несчастья. Я гоню эти мысли, но они возвращаются каждый раз при новых жертвах и трагедиях вокруг. Даже при взгляде на пальто, висящее на вешалке, приходит вдруг мысль о возможности умереть.

<...> Видела во сне Зинаиду Рэйх * и Мейерхольда. Зинаида была молодая и красивая, кокетничала. Я смотрела на нее в упор и сожалела о ее трагической смерти¹². Мейерхольд был старый и сторбленный. <...>

Серов рисует исключительную дрянь. От его работ пахнет кухмистерской. <...>

Убит А. А. Успенский¹³ в своем доме фугасной бомбой. <...>

9 ноября
Д о б р о

<...> В журнале «Творчество» вдруг увидела фото со скульптуры Мухиной — портрет П. Несмотря на то, что скульптура

неважная; я была ужасно рада увидеть его портрет.

Серов не принял плакат, но это меня не разочаровывает, я буду делать еще и еще попытки делать плакаты и открытки.

Нелепый... сон показывает, что я все еще о нем думаю и печалюсь где-то в глубокой глубине. <...>

<...> Я нарисовала много хороших набросков на дежурствах, надеюсь, они послужат мне материалами в дальнейших работах. Всякая внутренняя напряженная борьба закаляет душу, и надо надеяться, что со временем это будет благотворно отражаться на моей работе. Пусть эти мазилы и дельцы не надеются..., я добьюсь того, чтобы они стали наконец принимать у меня работу.

Сегодня, во время тревоги, в бомбоубежище в ЛССХе было очень светло и красиво группировались люди. Певзнер¹⁴ и Пахомов¹⁵ выглядели как люди искусства, в самом хорошем смысле слова. Не было в них обычного вранья, но, наоборот, чувствовалась в них духовная культура, приобретенная через ИЗО-искусство. Эта очень тонкая и даже изысканная штука вызвала во мне большую симпатию и к ним, и к общей группировке людей в подвале. Может быть, и правда, через эту военную встряску мы избавимся от ига тупости, лжи и хамства. <...>

Я никогда так не жаждала жизни. Так хочется пережить несчастье, и кажется, после настанет счастье и отдых. <...>

Придумала во время бессонницы, как переделать плакат, чтобы его приняли. <...>

11 ноября
Д о б р о

С утра никуда не ходила, писала автопортрет; во время работы было хорошо. Голова оживилась. Приходил Як(ов) Сем(енович)¹⁶ в раздраженном состоянии, порывался со мной спорить, но я перевела разговор на его писания, и он рассказал много интересного, что разбудило во мне некоторые рабочие мысли. <...>

12 ноября
Д о б р о

<...> Чем хуже плохое, тем ближе оно к концу и к началу хорошего. <...> Днем сидела, писала портрет. <...> Пока сижу за мольбертом, в голову вдруг ударяет воспоминание о море и солнце. <...> Когда нет тревоги, мой дом приобретает особую уютность. Комнаты так милы, обжиты, в них горячая,



**Татьяна Глебова. На Петроградской стороне. После обстрела.
1941 г. Бумага, акварель. Собрание Л. Н. Глебовой. Публикуется впервые**



**Татьяна Глебова. Комендантский час. 1941 г.
Бумага, акварель. Собрание Л. Н. Глебовой. Публикуется впервые**



**Татьяна Глебова. В бомбоубежище. 1941 г.
Бумага, акварель. Собрание Л. Н. Глебовой**



**Татьяна Глебова. Дом горит. 1941 г.
Бумага, акварель. Собрание Л. Н. Глебовой. Публикуется впервые**



Татьяна Глебова. Восхождение на Исаакий. 1929 г. Холст, масло

пульсирующая жизнь. Домашний очаг особенно привлекателен. Вещи добры, мои родные и особенно дороги.

13 ноября
Зло

Попала в ЛССХ на дежурство, оказалось, не мое звено дежурит, а мое уже отдежурило. <...> Тревога с шести часов, сейчас уже, наверно, восьмой час. Здесь бомбят и стреляют. Потухло электричество. При свечке пишу, мне страшно, всё смятенно в моей душе и голове.

Добро

Должно быть, это хорошо, что я осталась в ЛССХе, покажу Серову плакат.

Зло

Спорила <...> об искусстве. Я очень зла на этих тупиц. Тоска гнетет мою душу. То, что они говорят об искусстве, в этом много общих мест и затасканных слов. Я остро всех ненавижу, и, по-видимому, все это чувствуют и ненавидят меня. <...>

Добро

<...> Неужели я не найду себе единомышленников в искусстве и в жизни? <...> Разговор этот, по-видимому, полезен, он определяет мое мнение в искусстве. <...> Вырабатывает противоядие, закаляет и определяет мысли.

Зло

Серов мой плакат не принял, открытку велит опять переделать (голову). Торопит, говорит, чтобы я еще делала открытки, а плакаты не надо. У меня-де всё равно не выйдет; «а вот открытки поярче, да и узорчики у вас удаются». <...>

Добро

Ну и то хлеб — переделаю еще раз голову, да и баста. Придумаю еще что-нибудь. Я зря дежурю, но зато кое-что выяснила с Серовым — что мне делать и чего я смогу добиться в этой компании и при этих условиях. Надо спешить. <...>

14 ноября
Добро

Душа моя обогатилась знанием. Задумала написать большую картину — «Осажденный город». Буду писать... от всей души, честно и не ограничивая себя в возможностях.

16 ноября
Зло

<...> Была в Филармонии на концерте. Час начала изменили, поэтому мы опоздали. Слушали Девятую симфонию Бетховена¹⁷. Впечатление очень печальное. Холодный зал, сорваны красные занавеси, половина оркестра. Голодные, измученные певцы. Публики почти нет. <...>

Волнуюсь о заработке. Буду литографировать открытку. <...> Дух, который царит в ЛССХе, мне так противен. Не могу постичь, почему их приемы рисовать мне так чужды?

Добро

<...> Вспоминаю всю прежнюю жизнь. Начало революции. Тогда был подъем духовный, оживление и молодость, хотя и голод тоже был изрядный. Всеми силами надо надеяться на новую жизнь. <...> Горячо добиваться успеха и — главное — не спускать себе слабостей.

17 ноября
Зло

Дежурю одна в санпункте, холодно. Дома наелась дуранды и блинов из клейстера, здесь дали чаю с конфетами. Не очень голодна. Одной дежурить неуютно. Показала Серову вторую открытку, с раненым. Опять — переделка голов. Этот человек лишен чувства пластического и предельно вульгарен. <...>

19 ноября
Зло

<...> Давно не видела Лиду Андриевскую¹⁸, беспокоюсь о ней; она хотела переехать на старую квартиру, а там, говорят, очень бомбили последнее время. Сегодня погода нелетная, идет снег и темно, и все-таки ухитрились замучить нас за вечер. <...>



Павел Филонов. Портрет Татьяны Глебовой. 1933. Бумага, карандаш. Собрание Л. Н. Глебовой

Сидя в газозубежище, читала роман Стивенса, прочла какое-то выражение, на минуту вдруг стало страшно.

Д о б р о

⟨...⟩ Мне перевели бледные отпечатки на торшоны. Надо делать сразу наверняка, чтобы переводить на гладкий камень, так как камней с мелким корешком нет. Вторую открытку Серов посмотрел довольно благосклонно, велел только переделать шапку. Я тут же переделала и оставила Алянскому¹⁹, чтобы передал Серову. ⟨...⟩

20 ноября

Хлеб сбавили до 125 гр. — иждивенцам и служащим, рабочим — 250 гр. С утра голова кружится и страшная слабость. Сделала два торшона — голубой и коричневый. Пошла погулять. Погода мягкая. Записалась к врачу на предмет получения рыбьего жира по рецепту. Где-то близко опять бьют дальнобойные. Настроение сегодня пониженное. Тырса²⁰, говорят, ездил спасать рисунки Алексея Александровича Успенского. Их выгребали лопатами. Если у меня погибнут работы, то можно считать, что вся жизнь

насмарку. Во имя этих работ я жертвовала всем — хорошей жизнью, карьерой, и так как я левый художник, то очень мало кто их знает. Я связала их в плотные пакеты и сложила их лежа, на июле. Рисунки в ящике, тоже в плотных пакетах. На подрамниках только то, что сейчас нишу. У меня бывает два настроения в работе: одно, когда я очень тщательно, неторопливо, спокойно, детально, дотошно, четко вырисовываю и отчеканиваю формы (с большой воздушной прозрачностью в цвете), другое темпераментное, когда я работаю нетерпеливо, порывисто, резко, размашисто и жажду больших, крупных форматов, прямо скажу — стенной живописи. Тут краски идут теплые, прямые, густые; пространство душевное и насыщенное. Один раз, когда я дежурила под воротами в ЛССХе, я думала о пространстве в своих работах. В моих работах нет иллюзорного пространства, нет пространства натуралистического, есть свое особое пространство. Но неверно называть их плоскостными, потому что они выдержанно-пространственны. Правда, пространство в них часто какое-то более тесное и орнаментальное, чем в жизни. Последнее время меня соблазняет, когда я гляжу на природу, очень глубокое пространство. Хочется оперировать далями. В грядущих вещах постараюсь обращать на это особое внимание. В этой физически голодной пустыне ищешь себе поддержки в работе, чтении и отчасти вот в этих скромных записях.

Не люблю я темные слухи. Сейчас каждый что хочет, к чему проявляет симпатию, в ту сторону и клонит все слухи и сообщения. Есть люди, которые высасывают все самое безрадостное и несут другим гнетущий бред, способный разочаровать даже стойких людей, так как подо всё подводятся факты. Есть и, наоборот, такие, которые чересчур радужно и шаблонно смотрят на вещи и тоже выискивают факты. Я одно знаю, что очень, очень нам тяжело и трудно. Но, с моей точки зрения, падать духом и думать, что немцы принесут избавление от мучений, это безумие или тупоумие. ⟨...⟩ Как мне ни тяжело, я не хочу быть завоеванной и думаю, что для всякого уважающего себя человека это ужасная трагедия. ⟨...⟩

21 ноября

Вчера тревог не было, зато сегодня вызвездило, и с 6.30 вечера до 10.30 было уже три продолжительных тревоги. Сделала торшоны, завтра повезу в ЛССХ. Скорей бы перевели в печать. ⟨...⟩

22 ноября

Всю ночь ужасный артиллерийский обстрел. Весь день обстрел Выборгской стороны. Соседка, которая там была, рассказывает ужасы. Обстреливают Финляндский вокзал, госпитали при Медицинской академии и заводы. Днем тревоги не было, что-то будет вечером. Проходила по Невскому мимо дома, разбомбленного во вчерашнюю тревогу. Груда развалин еще дымилась, и на ней работали пожарные и раскопщики. Когда вижу такие вещи, всегда вспоминаю гениальную постановку Мейерхольда «Клоп» и как там был изображен пожар. Свезла в ЛССХ торшоны, там очень загружен печатник. Собираюсь предложить еще одну открытку в издательство «Искусство». Скомпоновала, завтра буду разрабатывать. Взяла читать Данте «Ад», в переводе Лозинского. Прекрасный перевод, и чтение мне как раз по настроению.

В начале бомбежки у нас были телефоны, мы заботились друг о друге; и после тревоги справлялись знакомые, друзья звонили, узнавали. Сейчас ходить возможно только по делам; и если кто-нибудь живет по дороге, то можно зайти, но специально уж не поедешь навещать друзей. Опасно и трудно передвигаться по улицам, да и день весь занят. Всякое дело берет многие часы. Мы все разобщены. <...>

23 ноября

Сегодня снаряды упали на Невском и на Гороховой, говорят, там много жертв. Я вчера туда собиралась ехать в книжный магазин, за Прустом, но потом зарисовалась и не поехала, вот счастье-то! <...>

24 ноября

Со вчерашнего дня дают 100 граммов хлеба. Ужасный день, очень трудно было работать. <...> Страшный голод. Папа²¹ ездил за столярным клеем, чтобы варить из него студень. Привез одно kilo и не тот что надо, ошибся магазином. Открытку не докончила. Люся²² совсем изводится в очередях и ничего не может достать. Мама²³ на всё обижается. Все нервничают ужасно.

Данте. «Божественная комедия».

...Наукой сказано твоей,

Что чем природа совершенней в сущем,
Тем слаще нег в нем, и боль больней.

Песнь VI, стих 106



Рисунок из блокадного альбома. Бумага, тушь, перо, карандаш

25 ноября

С утра стояла в очереди за мясом, потом рисовала открытку. Очень плохо идет работа, так как всё время тревога со стрельбой, и меня это очень нервирует. Как только будет отбой, пойду в ту же очередь. <...> Когда я шла домой из магазина, автомобиль в темноте раздавил человека, он очень кричал, потом затих, а автомобиль мигал фонарями, как бабочка крыльями. Я себя не узнаю, это происшествие только слегка царапнуло меня по сердцу, и затем я о нем забыла. Вспомнила только почему-то, когда пилила с папой дрова. Как притупились и устали нервы. <...>

26 ноября

Поехала в ЛССХ в 12 часов. Попала под обстрел. Около меня разорвался снаряд, пахло серой и чесноком. Стоял голубой дым, и образовалась здоровая воронка. Началась опять тревога, пошла в дом, где живут Лодыженские²⁴. Искала их квартиру, но не нашла, там во дворе что-то разбомбили, и я входа не смогла отыскать. Пошла в бомбоубежище, зарисовала кучу людей; тревога продолжалась до 4-х часов. Когда кончилась,



было уже поздно ехать в ЛССХ, пошла домой. <...> Села работать. Начался обстрел и тревога. Мы с Люсей не выдержали и спустились вниз, не обедая. Но голод выгнал нас обратно, хотя на лестнице нам кто-то из жакта сказал, что мы напрасно поднимаемся, так как положение опасное. Мы прибежали, маскоро пообедали и исполошили всех родных и соседей. Спустились вниз. Отбой. Завтра поеду в ЛССХ в 9 утра, чтобы до обстрелов и тревог туда добраться, как уж обратно, не знаю. Кажется, вместо мяса будут давать шоколад, это мне очень нравится. <...>

27 ноября

Спала до 4-х хорошо, потом проснулась, и томилась, и обдумывала множество вопросов. Встала в 7.30, в 8.30 благополучно выехала на «восьмерку» в ЛССХ, приехала. Только вышла из трамвая, снаряды стали свистать над головой, как летающие лягушки, сверху вниз уууу-бум! Добежала до ЛССХа, работала там; по радио говорили: «Артиллерийский обстрел, все спускайтесь вниз!» Кончила работать в 11.30, пошла, только дошла до угла, чтобы сесть на «восьмерку», слышу опять ууууу-бум! Я назад, опять говорят — обстрел, потом началась тревога. Кончилась она в 3 часа. Я вышла, дошла до угла, чтобы сесть на «восьмерку», опять загудела тревога. Сидела в ЛССХе, сделала еще эскиз открытки. Там вдруг получила сыр в Худфоиде. Радовалась, что домой принесу. Тревога кончилась в 6 часов. Мы шли с Митрохиным²⁵ очень медленно, так как он стар и болен. Потом стали садиться в трамвай, он, раскислый, остался, а я втерлась, конечно это было нехорошо с моей стороны. Доехала до Пионерской, потом шла пешком. Подхожу ближе к площади, везде валяются стекла. У меня сердце захолонуло. У входа на нашу улицу стоит загородка, и на улице груда обломков. Я уже с плачем в голосе спрашиваю сторожа: «А дом налево цел?» Он мне грубо: «Уцелел, не вой!» Пришла домой, все живы²⁶. <...>

28 ноября

Сегодня днем то же расписание немецкой бомбежки, только началось немного раньше. Утром встала, убираала известку. Потом ушла

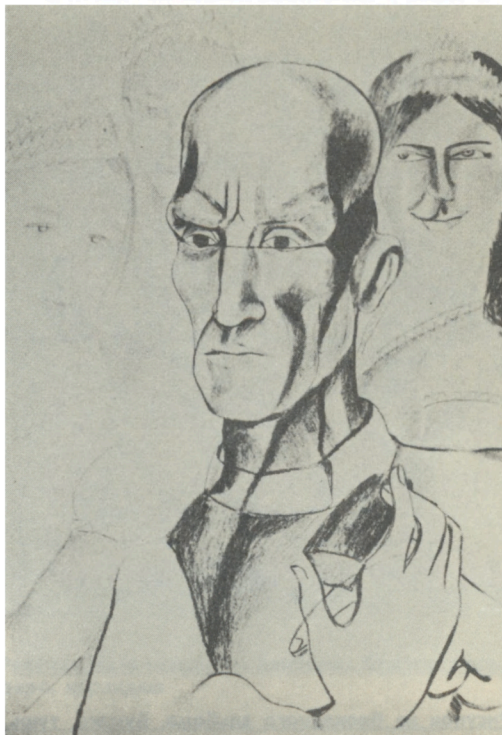


Рисунок из блокадного альбома. Бумага, тушь, перо, карандаш

в бомбоубежище и рисовала там всё время, до шести часов. На дежурство не пошла из-за аварийного положения. Завтра очень рано утром поеду в ЛССХ печатать. Открытку для издательства «Искусство» всё никак не могу кончить. Ходят слухи, что наш дом дал трещину, но, кажется, не очень серьёзную. Дом 77 гораздо хуже.

29 ноября

День прошел спокойно. Утром отпечатала открытку удачно. Только с лица розовая краска маленько слетела. Сдала Серову, завтра он повезет. Тревога длилась только с половины двенадцатого до трех часов. Дальнобойные не бьют. В ЛССХе чувствую себя лучше, так как там все спокойные, бодрые, работают и никто не нервничает. Дома ужасно все кричат, ссорятся из-за пустяков. Папа и мама упрямятся по всякому поводу и тянут в разные стороны. Люся бесится. Сейчас тихо; буду читать «Божественную комедию». Говорят, в «Костре» есть работа.

Татьяна Глебова. Тюрма (МОПР). Панно для Дома печати. Холст, масло. 1927 г. Публикуется впервые



Рисунок из блокадного альбома. Бумага, тушь, перо, карандаш

30 ноября

⟨...⟩ У меня начинается острая тоска на работе. Жить только во имя того, чтобы есть и спать, мне всегда казалось невыносимым. После первой тревоги видела труп, который везли на санках, до половины обернутый в бельё. Народ потерял всякие сдерживающие начала; сегодня толпа из-за 100 граммов макарон готова была раздавить друг друга, не говоря уже о полном презрении к обстрелу и бомбежке. Они не хотят уходить из очереди во время тревоги, несмотря на штрафы и угрозы тюрьмы. Говорят, что скоро откроется эвакуация. Многие улетают, многие уходят пешком. ⟨...⟩

1 декабря

Утром проснулась, и очень хотелось продолжать еще спать, но надо было идти в горком за карточками. Съела одну дурандовую лепешку, выпила чашку кофе. Вышла, отошла два шага, тревога. Вернулась, сидела в бомбоубежище и писала письмо Лиде Андриевской. С этими тревогами нет возможности к ней зайти, а она мой единственный,

любимый друг в городе. Тревога кончилась в 10 часов. Доехала благополучно. В горкоме стояла в очереди за карточками, как всегда в темноте и в холоде. Но было весело, так как окружающие меня художники весело болтали, вспоминая недавние, но еще счастливые дни, когда они на трудовой повинности в Эрмитаже ели чечевицу без карточек и пирожки с мясом, причем острили тогда, что эти пирожки начинены мумией фараона и скифской лошадью, хранящимися в Эрмитаже. Они вспоминали также о том, что были в силах передвигать тяжелые вазы и таскать мебель. Решали вопрос, можно ли съесть собственную кошку или собаку, обменивались различными впечатлениями. Словом, я не скучала с ними, хотя простояла с 10.30 до 3-х. Потом пошла в ЛССХ, взяла в столовой хлеб. Зашла в библиотеку, взяла «Гулливера». Узнала, что библиотека Дома книги открыта и что Ел(ена) Алекс(еевна) дает помногу книг, что очень приятно. Узнала телефон «Костра». Звонила Аникиевой²⁷, но она еще больна. Серов покажет открытки, может быть, сегодня. Завтра буду звонить ему и в «Костер». ⟨...⟩ Пришла домой, съела завтрак и пошла прикреплять карточки. В магазине была страшная толкучка, так как давали по детским сливочное масло и голландский сыр вместо постного масла. Вид этих продуктов удивительно красив.

2 декабря

День прошел в хождении по аптекам и в уборке комнаты, в бесплодных звонках в издательство, в ЛССХ и в сидении в бомбоубежище. Тревога длилась с трех до шести. ⟨...⟩ Сейчас попробую поработать.

1. Тема для большой картины. *Блокада города, город в кольце.*
2. Тема для большой картины. *Очереди живых и очереди мертвых за местом последнего упокоения.*

Обе картины я собираюсь делать сначала в эскизах, на бумаге, чтобы хорошенько скомпоновать и нарисовать. Постараюсь использовать материалы зарисовок из бомбоубежищ и другие, сделанные по впечатлению. ⟨...⟩ Видела, как две женщины везли на санях труп откопанный. Меня затоснило. Он был покрыт белым, и только но голым, бледным подошвам, почти плоским, можно было понять, что это труп.

Приходил Вася Николаев²⁸, совсем больной, и как старик, и очень странный. Тяжелое оставил впечатление. Все хочет раздать и всем со всеми делится, а сам едва

жив. Очень злится, если отказываются от его угощений, а сам с жадностью съел кофейную гущу. Говорит то очень живо, красочно и остроумно, то заговаривается, как юродивый.

Я начинаю беситься во время еды. Пока не ем, всё забываю и чувствую себя по-человечески, а как начну есть, становится очень трудно, пока всего не съешь, и такой мучительный голод, так стыдно становится самой себя. Если только я переживу это время и останусь здоровой, то, может быть, мне это время пойдет на пользу. Прежде я никогда не чувствовала вкуса к тому, чтобы писать натюрморты, вчера, когда стояла в очереди за прикреплением, рядом выдавали сливочное масло и сыр. Я поняла зрительную красоту этих вещей, и теперь натюрморт открыт для меня ключом голода.

3 декабря

Сегодня объявили новые выдачи на декабрь, на первую декаду. Масло только детям, остальным никакого масла не полагается, сахара никому не полагается, кондитерских изделий тоже. Хлеб 125 граммов, крупа и мясо — прежняя норма. Видела человека, умершего на улице, по-видимому от голода. В районе Мариинского театра сегодня ужасный обстрел; снаряд попал в очередь, много жертв... Тревога была с двенадцати до трех часов. Серов всё еще не показал моих открыток. Завтра я свезу ему еще один эскиз. Три раза ходила за водой, очень устала и ослабла. Все говорят, что надо меньше пить. <...> Ложусь в постель, буду читать сначала «Айвенго», потом, перед сном, Библию. Только бы не было больше тревоги.

Идет очень усиленная пешая эвакуация и на аэропланах. Пугают, что если будут сдавать город, то будут взрывать объекты, и тогда погибнут целые кварталы. Будто так было в Одессе и Киеве. Пана считает, что это ерунда. Всякие такие слухи вызывают смятение в душе. Смертельно тоскую.

4 декабря

С утра поехала в ЛССХ отвезти еще одну открытку Серову. Приехала, а там собрание, которое было отложено из-за тревоги. Серов принял и третью открытку, но когда же он их наконец покажет в горкоме партии?.. На собрании говорилось о развороте творческой деятельности художников, о выставке станковых произведений в 20-х числах декабря, о привлечении художников к работе



Рисунок из блокадного альбома. Бумага, тушь, перо, карандаш

в «Боевом карандаше». Говорилось много патриотических, поднимающих дух фраз, общегазетным языком. Много было бахвальства и одобрительных слов по отношению к собственной работе и порицаний тем, кто надаёт духом. <...> Перед собранием почтили вставанием память умерших товарищей: Андреева²⁹, Успенского и Филонова. Я очень обеспокоена этой последней фамилией. У меня есть еще слабая надежда на то, что, может быть, есть еще какой-нибудь другой Филонов, член ЛССХа, так как Павел Николаевич Филонов не был членом ЛССХа. Но знаю, что в халисадник его дома попала бомба, а в горкоме, за карточками, я его не видела. Завтра надо зайти узнать. Потом пошла в Дом книги, в библиотеку, но она еще закрыта из-за выбитых стекол в окнах. Милая Елена Алексеевна, у нее разбомбили дом, так что жить там нельзя, но все уцелели. Был момент, когда они думали, что вот — смерть. Веру Милютину³⁰ тоже бомбежка выжила из дома. Пошла в издательство «Искусство», сдала свой эскиз открытки с двумя девушками. В понедельник будет ответ. Зашла в Детиздат. В «Костре» обещают работу в понедельник, в Детиздате — не раньше как через три недели. <...>

5 декабря

С утра ходила в баню, стояла там в очереди, вернулась только в три часа дня. Сходила за водой. Села работать, начался обстрел, от окна пришлось отойти. Обедали, свет не включали. В ЛССХе уже вчера свет выключили на двенадцать дней. У нас сегодня свет выключен до особого распоряжения. Была тревога с шести до восьми часов. Ложусь спать, так как завтра в пять часов встаю в очередь. Жизнь становится кошмарной, ничего нельзя делать, даже если еще есть силы на самую напряженную работу. Нас лишают физических возможностей что-либо делать. Была тревога с 10 до 11 часов. Ходила в убежище, там горело электричество на время тревоги, я хоть почитала, а то так рано спать не хочу. Уж я лежала, лежала в темноте, даже страх одолел, такой же стихийный, как один раз, в мирное время, в Гаграх; тогда я тоже почувствовала вдруг ужасный приступ страха. Это какой-то черный страх, связанный с темнотой, и он не физиологический. Папа сделал мне копилку, при ней читать плохо, но писать можно. Такое сокращение электроэнергии, по-видимому, связано с наступлением на Волховстрой. <...> У меня ужасный звон в ушах.

(Окончание следует)

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Воинов Вс. Т.<атьяна> Н.<иколаевна> Г.<лебова> // Воинов Вс. Силуэты. 1945. Тетрадь № 4. С. 38 (Рукопись. ОР ГРМ. Цит. по машинописному экземпляру из архива автора статьи.)

² Глебова Т. Н. О себе // Татьяна Николаевна Глебова: Выставка произведений: Буклет. Л., 1981.

³ Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Филонове. 1967. С. 1. (Авторизованная машинопись. Архив автора статьи.)

⁴ Акварель Т. Глебовой «В концерте» (ГРМ) впервые воспроизведена: Искусство Ленинграда. 1989. № 2.

⁵ Подробно о работе Т. Глебовой над оформлением спектакля см.: Глебова Т. Воспоминания о работе над постановкой «Мейстерзингеров» Р. Вагнера в МАЛЕГОТе. (Рукопись. Архив автора статьи.); Перц В. Зримая музыка // Творчество. 1983. № 8. С. 17–18.

⁶ Ковтун Е. Татьяна Глебова // Татьяна Николаевна Глебова: Выставка произведений: Буклет. Л., 1981.

⁷ «Как-то мы говорили о том, будет ли что после смерти, и вспомнили буддийскую мудрость: с каждым после смерти будет то, во что он верит и чувствует.

— Значит, я буду райским художником,—

сказала Т. Н.,— мне всегда представляется, что, умерев, я попаду в Рай и буду там расписывать райские чертоги...» Цит. по: Воинов Вс. Указ. соч. С. 40.

⁸ Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове / Публикация и комментарии Е. Ф. Ковтуна // Панорама искусств — 11. М., 1988. (Текст «Воспоминаний» купирован.)

⁹ По-видимому, имеется в виду рассказ «Беседа Моноса и Уны».

¹⁰ Речь идет о скульптурном портрете профессора П. Н. Львова (1940). Воспроизведен: Творчество. 1941. № 6. С. 8.

¹¹ Серов Владимир Александрович (1910—1968) — живописец. В годы блокады — председатель правления ЛО Союза художников; позже президент Академии художеств СССР.

¹² Райх Зинаида Николаевна (1894—1939) — актриса. Была убита в своей квартире в ночь на 14.07.1939 г., через месяц после ареста мужа — В. Э. Мейерхольда.

¹³ Успенский Алексей Александрович (1892—1941) — живописец, пейзажист.

¹⁴ Певзнер (Райчик) Тевель (Теодор) Иосифович (1904—1942) — график.

¹⁵ Пахомов Алексей Федорович (1900—1973) — живописец, график.

¹⁶ Друскин Яков Семенович (1902—1980) — филолог, теолог, музыкант, математик, друг Д. И. Хармса, сохранивший архив поэта.

¹⁷ В программе концерта 16.11.1941 г. среди других произведений прозвучал финальный хор из Девятой симфонии Бетховена в исполнении сводного хора и оркестра Радиокomiteта н/у К. И. Элиасберга.

¹⁸ Л. Андриевская, гимназическая подруга Т. Глебовой, погибла в блокаду.

¹⁹ Алянский Самуил Миронович (1891—1974) — основатель изд-ва «Алконост», издатель послереволюционных произведений А. Блока, один из руководителей «Издательства писателей в Ленинграде». В годы блокады — издатель «Боевого карандаша».

²⁰ Тырса Николай Андреевич (1887—1942) — рисовальщик, литограф.

²¹ Глебов Николай Николаевич (1864—1941) — инженер-электрик, отец Т. Н. Глебовой.

²² Глебова Людмила Николаевна (1917) — сестра Т. Н. Глебовой.

²³ Глебова Мария Сергеевна (1874—1942) — мать Т. Н. Глебовой. Умерла на пути в эвакуацию.

²⁴ Имеется в виду семья Николая Ивановича Лодыженского, родственника Глебовых (умер в 1942 г.).

²⁵ Митрохин Дмитрий Исидорович (1883—1973) — выдающийся художник-график, член объединения «Мир искусства».

²⁶ Семья Глебовых жила на Большом проспекте Петроградской стороны, дом 98.

²⁷ Аникиева Вера Николаевна (1893—1942) — искусствовед, сотрудник Русского музея.

²⁸ Николаев Василий Петрович (1906—1941) — скульптор.

²⁹ Андреев Александр Александрович (1887—1941) — живописец, театральный художник.

³⁰ Милотина Вера Владимировна (1903—1987) — театральный художник, пейзажист.

РЕКВИЕМ

ЕГУНОВ

Андрей Николаевич
(1895 - 1968)

Родился в Асхабаде. Окончил Тенишевское училище, Петроградский университет (историко-филологический факультет). Активно публиковался как переводчик и исследователь античной литературы.

С 1928 г. писал прозу и стихи под псевдонимом Андрей Николев. Входил (наряду с К. К. Вагиновым) в ближайшее окружение М. А. Кузмина. Издал роман «По ту сторону Тулы» (1931). В 1933 г. выслан в Томскую обл. в связи с репрессиями по делу Р. В. Иванова-Разумника. Во время войны оказался в плену, вторично арестован в Берлине в 1946 г. и осужден на 10 лет.

Реабилитирован 26 апреля 1956 г.

После реабилитации работал в Пушкинском Доме. Рукописи — книга стихов «Елисейские радости» (частично опубликована

Г. Г. Шмаковым: «Часть речи» (Нью-Йорк). 1980. № 1) и поэма

«Беспредметная юность» — хранятся в частных собраниях и в ЦГАЛИ.

ОКСМАН

Юлиан Григорьевич
(1894 - 1970)

Родился в г. Вознесенске Херсонской губ. Окончил историко-филологический факультет Петроградского университета. С 1923 г. профессор университета. К концу 1920-х гг. выдвинулся как один из наиболее авторитетных специалистов по пушкинской эпохе. С 1930 г. работал в Пушкинском Доме (с 1933 г. — зам. директора). После ареста осенью 1936 г. 10 лет провел на Колыме; по освобождению (без реабилитации) в 1947 г. был назначен профессором Саратовского

университета. В 1956 г. получил разрешение поселиться в Москве, был принят в ИМЛИ им. Горького, участвовал в подготовке важнейших научных изданий русских классиков. В 1964 г., после обыска на квартире (5 августа), был уволен с работы и исключен из СП СССР. Секретный циркуляр Комитета по делам печати запретил упоминание имени Оксмана даже в научных изданиях. Письма Оксмана к Г. П. Струве (1962—1965), опубликованные в «Stanford Slavic Studies» (Stanford, 1987. V.1.), — важнейший документ по истории борьбы с инакомыслием в СССР в 1960-е гг.

БРЮЛЛОВ

Борис Павлович
(1882 - 1940 *)

Искусствовед, внук архитектора А. П. Брюллова, сын художника, хранителя Музея Александра III (впоследствии — Русского музея) П. А. Брюллова. После революции преподавал в Институте сценических искусств (среди его учеников — Н. Черкасов, Б. Чирков), работал в Русском музее. В 1933 г. арестован и сослан в Томскую обл. на 3 года по делу Р. В. Иванова-Разумника. После возвращения из ссылки около года жил в Новгороде. В 1937 г. снова арестован. Последнее письмо от него родственники получили из Новосибирска в 1938 г. Реабилитирован посмертно (с указанием даты смерти — 1940 г.).

МАНДЕЛЬШТАМ

Исай Бенедиктович
(1885 - 1954)

Переводчик. По образованию инженер-кораблестроитель, окончил технический факультет Технологического института в Льеже (1905—1908). Профессионально работал как переводчик (с немецкого, французского) с 1920 г. Сотрудничал с издательствами «Всемирная литература», «Время», «Книжный угол» и др. Издал переводы Гете, Франса, Бальзака и др. Впервые арестован по делу об убийстве М. С. Урицкого как двоюродный дядя убийцы — Л. И. Капнегисера — в ночь на 1 сентября 1918 г. В 1935 г. выслан с семьей в Уфу без поражения в правах. В марте 1938 г. арестован и приговорен к 3-м годам заключения. В марте 1951 г. вновь арестован, сослан на 10 лет в Казахстан. Умер в ссылке. Реабилитирован в 1962 г.

РАЗМЫШЛЯ НАД «РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ СТАРИНОЙ»...

Около столетия назад Иннокентий Анненский писал о Петербурге, что в нем нет «ни кремлей, ни чудес, ни святых», а «только камни из мерзлых пустынь».

И до сего дня бытует мнение, что наш город — средоточие чисто светской культуры, при этом даже забывается значение эпохи духовного возрождения начала века, вполне «реабилитировавшего» туманные невские берега.

Мнение это опровергают экспонаты выставки «Русская церковная старина», организованной совместно Ленинградской Митрополией и Эрмитажем и размещенной в залах Меншиковского дворца. Они принадлежат в основном Петербургскому, или Синодальному, периоду русской

Посетитель без труда распознает разные эпохи двухвекового Петербургского периода — особенно стиличные произведения отражают в себе смену эпох. Здесь можно увидеть стили XVIII столетия, Александровского времени, середины и второй половины XIX века, и даже есть фелонь с рисунком, напоминающим о модерне. Но это все хронологическая шкала, которой полно экспозиции не охватить, не отдавая себе отчета в особенности церковного искусства. В то время, например, когда господствовали эклектика и модерн, появляются русско-византийский, а затем неорусский стили, совсем не тождественные своим светским аналогам.

Если не хронологический, то, может быть, географический критерий? Часть вещей создана в Петербурге, часть в Москве, многие — в провинциальных центрах, таких как Выговский монастырь, славившийся металлическими с цветной эмалью крестами, иконками... Но вот обратим внимание на две близкого формата иконы в окладах: Божией Матери Тихвинской и Божией Матери Толгской, соответственно из Николо-Богоявленского и Троицкого соборов, исполненные в Петербурге в XVIII веке и в Москве в XIX, в то же время продолжающие иконографические традиции XIV века (если говорить об этих типах икон на Руси, но ведь они связаны с еще более древними корнями). Так что каждый критерий оказывается несколько «смазанным».

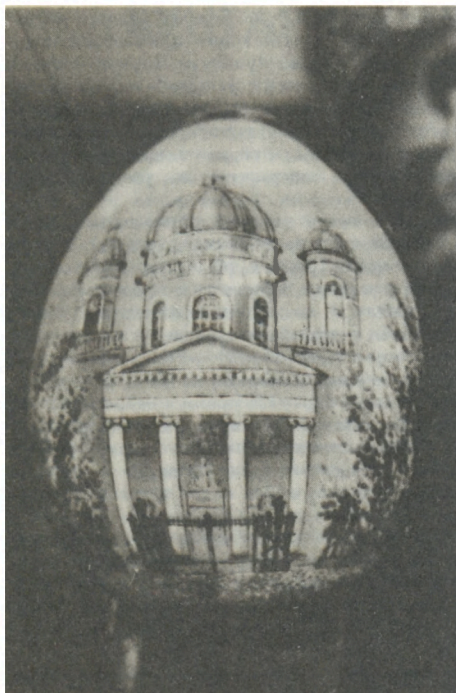
ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

церковной истории, но вовсе не являются «каменьями из мерзлых пустынь» — это живые плоды церковного искусства: иконы, резные образа, церковные облачения, литургические предметы, а также пасхальные яйца, наградные знаки и памятные медали. То есть представлены не только разные виды церковного искусства, но разные уровни его обращенности к миру, недостает лишь монументальной живописи и архитектуры (что компенсируется предварающими выставку графическими листами с видами города).

Выставка напоминает о малоизвестной странице художественной культуры XVIII—XIX веков, хотя здесь есть и произведения XVII столетия, например изготовленная в Москве в 1965 году рака св. Благоверного Князя Александра Невского. Это имя, имя одного из святых — покровителей города, возвращая нас к цитате, говорит о том, что в Петербурге есть свои святые, как, впрочем, и свои чудеса, и свой кремль (Петропавловская крепость занимает такое же центральное положение в городе, как в древнерусских городах кремли или монастыри, — в западном городе она была бы вынесена за пределы центра). Итак, город на Неве вовсе не антихристианский, вопреки лелеемой литературой идее его призрачности.

Многообразные следы церковной культуры собраны на выставке. Но чтобы подойти к верному восприятию, нужна какая-то система, какой-то критерий. Где же его взять?





На снимках: экспонаты выставки «Русская церковная старина»



Прежде всего, в качестве ключа к адекватному восприятию предложим четкое осмысление места конкретной вещи в системе церковного искусства — то есть как бы пространственно-смысловый критерий. Исходить только из впечатлений выставки трудно (хотя именно она наводит на подобные размышления) — и все-таки, представив предмет на своем месте, можно сделать шаг к узнаванию его настоящего смысла (хорошо, если можно еще найти то место, которое он занимал).

Многие экспонаты — из четырех соборов города, они здесь представляют свои храмы. Если бы на основании связи видимых на выставке проявлений духовной культуры с их источником — Церковью — обобщенно представить систему церковной культуры (в ее изобразительном аспекте), с несколькими ее уровнями, то мы бы почувствовали стройный ряд. Он начинается от Престола — средоточия каждого христианского храма — места, где по молитве церковного народа Бог совершает нечто непостижимое, дающее силы Церкви быть Церковью и, между прочим, руками своих членов преобразять мир (если мир не возражает). Через алтарное пространство, через интерьер храма — к внешним формам храма и, наконец, к целому городу, а может быть, и шире.

важными), ибо она — не камни храма, не живопись, а люди, освящающие и преобразующие мир. Изобразительная культура Церкви могла бы быть ограничена такими масштабами, но пострадала бы не Церковь, а мир, лишенный искусства и многого другого. А приоткрывая этот ящик, мы получаем иконы, предметы прикладного искусства, а также содержащие их храмы и стройные города.

Мы очень часто явления уникальные (может быть, лучше сказать — универсальные) воспринимаем в одном ряду с обыкновенными. Обратимся же к набору священных предметов, который по смыслу — не один из экспонатов, а как бы тот минимум, который равен целому по значению. Конечно, сопоставление немного заострено, но безусловно верным является то, что всё христианское искусство, переплавляя лучшее, имеющееся в мировой культуре, выходит из таинства Евхаристии, в котором актуализируется сама Церковь. И Церковь не считает себя одним из социальных проявлений человечества — по принципу «одна из...» ее не понять...

Символична двойная благотворительная цель выставки — помощь пострадавшим в Афганистане и помощь реставрации храма Ильи Пророка на Пороховых. Подлинная благотворительность

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

На каждом уровне — свой вид церковного искусства, свои особенности, но в центре — Престол и Таинство.

Христианство в самом начале его истории не ставило задачи создать культуру, цели были другого порядка, а культура «получилась», ведь Церковь оставляла в мире прекрасные следы. Вот и на выставке видны разбрызганные жемчужины этих следов. Если они так удивительны — сколь же чудеснее источник!

Церковное искусство многоуровнево и многообразно, но в некоторые периоды истории оно может по необходимости быть в «свернутом» состоянии, незаметно питая другие формы культуры, да и вообще жизнь.

В одном из залов интересный экспонат — набор предметов для совершения Литургии из походной церкви императора Александра I, исполненный по рисунку Воронихина (в частности, автора Казанского собора, в котором сосуществовали все виды церковного искусства и соответствующие им уровни «освоения» пространства). Можно начать с любования стилистическими особенностями произведения, прорисовкой каждого элемента, но можно задуматься и о другом. Церковь может обойтись и таким скромным ящиком с немногими предметами (правда, самыми

возможна, если она имеет живительный источник. То, что идет от храма в мир, по крупницам изменяя его, возможно лишь при создании самого храма.

Организация столь приятной выставки — прекрасный пример сотрудничества государственных и церковных организаций, и есть надежда, что оно будет иметь продолжение. Так, полем деятельности для совместных усилий могло бы быть восстановление Валаамского монастыря или строительство новых храмов. Ветренческие шаги важны для обеих сторон, и они необходимы.

Вернемся к началу. Почему же город, породивший весьма интересный период в культуре, причем не только светской, все-таки считали призрачным? Да просто та иерархия уровней, о которой только что шла речь, оказалась чуть-чуть накренившейся, и это вызвало опасения. Что же сказать о городах, вообще лишенных такой иерархии ценностей? Смогут ли они принести плоды, хоть отдаленно напоминающие наши экспонаты?

Александр Федоров,
преподаватель Ленинградской
Духовной Академии

БУНТАРИ И ТРАДИЦИОНАЛИСТЫ

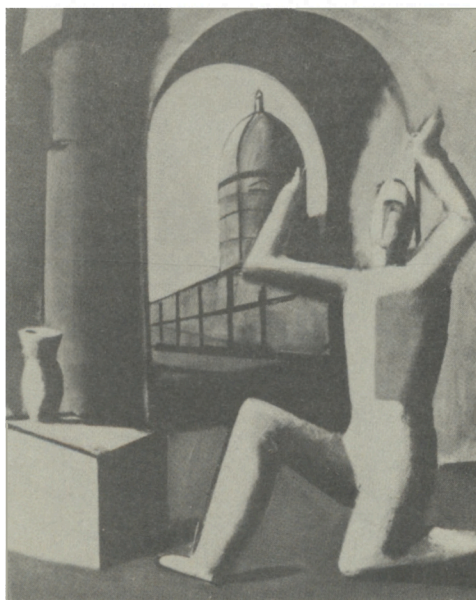
Вряд ли будет особым преувеличением сказать, что итальянское изобразительное искусство двадцатого века у нас известно плохо. Если оставить в стороне профессионалов, то, вероятно, из ста опрошенных любителей живописи все сто назвали бы только Гуттузо (хотя большинство и Моранди, благодаря недавней прекрасной выставке в Эрмитаже). У половины более или менее отчетливые ассоциации вызывает имя Кирико. Но многие ли вспомнят, что в эрмитажной экспозиции постоянно находятся великолепные «Швеи» Кампили, а также картины Де Пизиса, Този, Паулуччи? И значение прошедшей (в прошлом июне) в Русском музее выставки «Италия 30-х годов» помимо всего прочего в том, что она отчасти заполнила этот пробел. Отчасти — ибо подбор произведений (80 полотен, 7 скульптур) был таков, что многое в итальянском искусстве XX века осталось непроявленным. Мы, конечно же, должны быть благодарны миланским организаторам выставки, заботливо собиравшим ее для ленинградских зрителей, и не их вина, что многие большие имена оказались в тени. Но факт остается фактом, и

мишурного блеска. Пристрастие итальянских художников в 1920—30-е годы к «классике» (понимаемой достаточно широко: «от Египта до Сезанна») тоже объяснялось в первую очередь не официальным заказом, но внутренней потребностью в чем-то значительном — не обязательно монументальном, величественном, но устойчивом, «вечном», способном противостоять мелковатой и беспокойной действительности. Вообще следует, очевидно, постоянно помнить, что часто — кстати и некстати — упоминающаяся связь эстетики «Новеченто» с «официальной» (т. е. применительно к тем годам следует понимать «фашистской») идеологией не определяет целиком содержания творчества мастеров, примыкавших к этой группировке (ведь в какой-то момент в «Новеченто» входили едва ли не все крупнейшие итальянские художники). Но можно, конечно, ставить под сомнение сами классицистические тенденции тогдашнего итальянского искусства и утверждать, что Карра, например, в своих поздних композициях слишком уж прямолинеен и схематичен, чтобы быть убедительным, а Северини чересчур отвержен

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

кто из посетителей, не обремененных книжной эрудицией и судя только по выставленным работам, мог догадаться, что Северини, скажем, или Шипионе — это классики итальянской живописи нашего столетия, гордость национальной школы?

Именно потому, может быть, что выставка формировалась в Милане, ее первая часть, представляющая мастеров группы «Новеченто» (центр которой находился именно в Милане), производила наиболее цельное впечатление. И Карра, и Фуни, и Този, и Казорати были представлены если не шедеврами, то достаточно значительными произведениями. О Сирони можно было бы сказать даже больше. Его «Видение» именно шедевр. Странное, хотя и сильное впечатление производит это соединение живописной аскезы с религиозной экзальтированностью (чудо происходит в декорациях суровой и тяжеловесной классицистической архитектуры, мистическое горение обозначено горящим красным пятном на его теле). Религия часто была необходима итальянским художникам: она служила прибежищем, она означала поиск **иного** бытия, внеположного по отношению к окружающей их суетной, нечистой и в общем-то безрадостной (несмотря на официальную помпу) повседневности. Висевший на выставке как раз напротив «Видения» «Дозор» Розан с фигурами двух полицейских, идущих вдоль пустой, мрачной, как тюремный двор, улицы, ясно давал почувствовать, насколько могла быть эта повседневность, лишенная



Марио Сирони. Видение. 1930.
Холст, масло

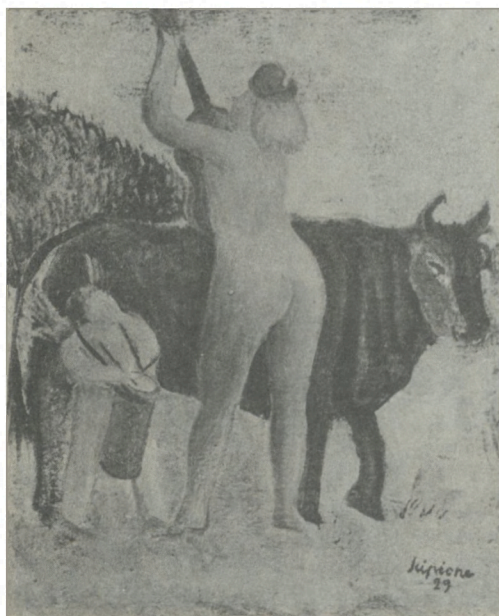
бутафории, отдавая при этом предпочтение дерзким футуристическим полотнам раннего периода. Стилизация всегда чревата компромиссами. Мера художественности здесь — это вопрос индивидуального такта художника. Ведь в те же годы соединение несоединимых, казалось бы, начал приводит Кампильи — художника, правда, значительно более молодого — к любопытнейшим результатам. С одной стороны, это откровенная стилизация. Кампильи имитирует в своих полотнах старую (этрусскую) фресковую живопись: облупленный серый фон, примитивный рисунок, поблекшие краски. Но он добивается острого эффекта, соединяя черты примитивной выразительности старого искусства с тонкими нюансами: глаза блестят живым блеском, нежные розовые губы полны трепетного очарования («Счастливая девушка»).

Итальянскому искусству не свойственна жесткость (даже жестокость) немецкого экспрессионизма или «Новой вещественности». И в 30-е годы оно наглядно демонстрирует свою приверженность идеям гуманизма. Его отличают скромность, благородная сдержанность (в лучших, конечно, образцах), но в то же время в нем ощутимы элементы стоицизма. В 20—30-е годы это сказывается у большинства художников в отказе от красочного излишества, от цве-

товой экспрессии. Живописная фактура пейзажей Де Пизиса заставляет, кажется, безоговорочно причислить его к импрессионистам. Но в его холстах нет никакого хроматического буйства: серый или бледно-желтый в качестве основного тона, тонкими черными и коричневыми линиями передается вибрация предметно-воздушной среды. Моранди, стремившийся вслед за Сезанном «упрядочить» природу, строит свои — столь непритязательные на первый взгляд — ландшафты в благороднейших традициях классических пейзажей. Этой сдержанности в значительной степени лишен Кирико (работавший в те годы в Париже). В зрелых годах знаменитый художник стал на путь, приведший его, как казалось, к тяжеловесному натурализму. Однако он (подобно Дерену) остался большим живописцем. Его плотная живопись передает материальную экзистенцию предметов: их фактуру, их весомость, она заставляет зрителя чувствовать, что предметы занимают некое незыблемое место в пространстве («Натюрморт»), его искусство сохранило способность создавать образы, не поступааясь достоинством живописи.

Молодые итальянские художники, вышедшие на сцену в 30-е годы, стремились к экспрессии, к яркости цвета, бунтуя таким образом против той модели мира, которую явила им судьба как

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА



Шипионе. Сельская муза. 1929 г.
Холст, масло

в жизни, так и в искусстве. Но экспозиция двух последних залов выставки не давала отчетливой картины этого процесса прежде всего потому, что общий уровень живописи в Италии начал тогда заметно понижаться. По-настоящему значительной фигурой поколения, противопоставившего свое искусство «метафизикам» и «классикам», был лишь рано умерший Шипионе, представленный на выставке одной-единственной маленькой картинкой («Сельская муза»), которая, конечно, не могла дать сколько-нибудь полного представления о его громадном даровании, отмеченном чертами юмора, порою зловещего гротеска и воплотившегося в формах своеобразного фантастического экспрессионизма. Что касается остальных художников, то их единичные произведения раскрывали посетителю пеструю, лишенную цельности картину (хотя некоторые имена молодых живописцев позже завоевали широкую известность, стоит назвать одного Гуттузо). В конце экспозиции несколько полотен и одна скульптура («Композиция 17» Меллотти) свидетельствовали, что и в Италии 30-х годов находились смельчаки, осваивавшие первые рубежи абстракционизма. Однако здесь он не дал особенно значительных результатов. Зато «статусность» итальянской живописи 20—30-х гг. впоследствии (то есть уже в послевоенные годы) несомненно способствовала сложению в стране сильной школы фигуративной пластики.

АВТОПОРТРЕТ МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ

В музее семьи Бенуа в Петродворце 4 июля 1989 года открылась выставка произведений Марии Краснореповой-Хасцлер (ФРГ), первая из намеченных в музее выставок западноевропейских художников.

В Ленинграде в экспозицию вошло не все, что было показано в Москве, — уютная галерея бывшего Фрейлинского дома гораздо меньше выставочных залов на Крымском Валу. Но, может быть, именно поэтому некоторые работы, особенно текстильные, зажили естественной для себя жизнью, стали неотъемлемой (хотя бы на время) частью интерьера, перестав быть только музейными экспонатами. Двадцать пять произведений художественного текстиля и тридцать три акварели составили экспозицию выставки — от 1960-х годов до последних работ конца 80-х.

Оказавшись в 1969 году за границей, Мария Краснорепова никогда не порывала связи с родиной, и это становится очевидно на выставке, которая открывается текстильной картиной «Родина». Родина для художницы — понятие духовное, и чуть ли не в каждой текстильной рабо-

те — мотив русской церкви, которая обозначает не только место действия, но является всегда олицетворением высоких идеалов — гуманизма, веры, милосердия. Разрушающаяся церковь в «Жертве» — крушение гуманизма, поспрание добра и милосердия, а «загнанная» в символическую нижнюю часть «Карнавального шествия», она становится последним островком духовности среди безумной вакханалии уродливо гипертрофированных фигур.

Оценив эстетическую сторону работ, начинаешь понимать их этический накал, необычную символику, сложность и неординарность замысла, тематическое многообразие.

«Лежащая» и «Сидящая» своей пряной, пышной, несомненной красотой заставляют вспомнить кустодиевские образы, в них выражено всё то, что так характерно для женщины — ее любовь к экзотике, нега, теплота; женщина — символ домашнего очага, уюта, постели. Остроумно найденные решения делают образы запоминающимися, так в «Сидящей» крупные нити волос мягкими волнистыми линиями обрам-

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА



М. Краснорепова-Хасцлер. Лежащая. Текстиль





М. Красноперева-Хасцлер. Сидящая. Текстиль

ляют фигуру девушки, подчеркивая формы ее тела, а в «Лежащей» старый берет был превращен фантазией автора в чудесного пушистого кота, позволяющего обыграть сопоставление: женщина-кошка. Две первых работы Марии Красноперевой в текстиле — «Икона» и «Русь» — сделаны в технике вышивки, в них отразились впечатления от русских плащаниц и народного искусства, отсюда их яркая декоративность, применение золотого и серебряного шитья, традиционность композиций.

Напротив, «Карнавальное шествие» и «Натюрморт», последние по времени создания произведения, отличаются неожиданной графичностью и поисками новых средств выразительности в сдвигах форм и усложненной стилизации.

Одна из центральных работ на выставке — «Автопортрет между небом и землей» — это счастливое состояние, которое каждый из нас иногда обретает, символ вдохновения, освобождения от оков повседневности.

Акварели Марии Красноперевой демонстрируют, наоборот, глубокое проникновение в реальность, в мир природы, ее тончайших и уловимых только художником состояний, и в мир человека, всегда возвышенного и прекрасного в портретах художницы. На этом стоит искусство Марии Красноперевой, встреча с которым очищает и облагораживает нас.

И. Прудников

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

ХУДОЖНИК НЕБИБЛЕЙСКОГО АДА

«Выставка Рохлина и восхищает и пугает. Глубока до страшного психология его работ. Душераздирающий показ человеческих чувств, состояний души. Сочетания прекрасного и ужасного. Как это часто бывает в жизни — великого и обыденного. Поражает огромное мастерство изображения. Быть может, художник верил в Бога. Быть может, в его искусстве отразились личные переживания, кошмары, комплексы. Ясно одно — от всех произведений остается ощущение перманентного ада. Того — который мы переживали

на протяжении десятилетий. Правда, совсем не того, что описан в Библии» (Владимир Ленц).

«Из всего ленинградского авангарда Рохлин занимает, пожалуй, самое высокое место» (Лурье).

«Тонкость передачи формы и пространства удивительные. Классика. Но классика без благолепия. Сильный и ужасающий контраст мыслей и чувств. Соприкасается с Булгаковым, но не иллюстрирует его. Он исповедует аналогичное мировоззрение» (М. Тимме, живописец).

«В многообразии полотен современной живописи этот художник настолько самобытен, что, кажется, уже стал классикой современной живописи» (Анна Назарова).

«Какой художник! Хочется плакать...» (В. Иванова).

«Почему цветы, хвала и почети достаются только мертвым? Почему при жизни художник испытывает так мало счастья? Или так устроен мир?» (Н. К.).

«Мастер жил среди нас и медленно умирал. Но при этом он оставался мастером. В его работах кроется протест против смерти. Против смерти человека, художника. Против умирания мастерства и искусства» (Перезерский, учитель).

«Кто сказал, что из человеческой мерзости нет выхода? Кто потрясен несправедливостью и понял, в чем правда жизни, тот уже сильный человек и найдет выход» (Андрей Басенков).

**Вадим
Рохлин.
Срывание
одежд.
Холст,
масло**



ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

«Творчество художника берет за душу. Где-то в глубине ее рвет тайные струны человеческих чувств. Остается лишь сожалеть о том, что подобное можно лишь чувствовать. Хотелось бы осмыслить и понять и сердцем, и умом. Но у нас, у людей моего поколения, отобрали целый мир. Мир живописи авангарда, нереалистического направления. Эту живопись дано лишь чувствовать в силу воздействия полотен на душу. А понять умом и объяснить не дано. А ведь понимание — одно из главных компонентов в искусстве» (В. Брюк).

«Хотелось бы увидеть все работы В. Рохлина. А еще лучше организовать музей. Пока картины не ушли за границу. Картины Рохлина должны быть в русских музеях!» (В. Мезенцев).

«Большой мастер. Прекрасное знание человеческого тела. Удивительное чувство цвета, динамика фигур. Он напоминает старинных мастеров. Творчество выпадает из общей гаммы модных художников. Но нам мало известно о нем» (Н. Камаров).

Это мнения профессионалов и обыкновенных зрителей, высказанные о выставке Вадима Рохлина. Нужен ли «искусствоведческий анализ» после таких квинтэссенций чувств? Остается дать только краткую справку.

Вадим Рохлин родился в 1937 году, умер в 1985 году. По образованию архитектор. С 1978 года оставил основную работу и посвятил себя только живописи. В личной жизни был замкнут, малообщителен. Хорошо его знали только в кругу близких и друзей.

В искусстве он был пред-

ставителем движения чистого ленинградского авангарда 1970—1980-х годов. Стиль — социальный экспрессионизм. Сюжеты: евангельский цикл «Срывание одежд», «Бичевание», «Несение креста», графическая серия по мотивам произведения Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Смысл работ — борьба со Злом.

Один он не выставлялся. Участвовал вместе с другими авангардистами в групповых выставках в ДК им. Газа, в ДК «Невский». В 1975 году подвергся резкой критике в «Ленинградской правде». Советскому зрителю его представили Галерея современного искусства «Марс» в Москве, кооператив «XX век» в Ленинграде. Эта выставка была открыта летом 1989 года в залах комбината графического искусства на Свердловской набережной, 64.

В. Иваннен

«ДВАДЦАТЫЙ ВЕК»

Что больше всего беспокоит художников Ленинграда? Наверное, отсутствие достаточного количества выставочных залов. А в связи с этим — минимальная возможность знакомить жителей города с созданными для них произведениями. Только два раза в год — весной и осенью проходят выставки членов Союза в Манеже, один раз предоставляет помещение для молодых художников Выставочный зал на Охте. В крупные музеи попасть практически невозможно. Маленьких галерей просто-напросто нет. На персональную выставку для членов Союза существует огромная очередь, а представители «неформальных» объединений выставляются в самых невероятных местах.

Тем не менее искусство Ленинграда многолико и своеобразно. Оно включает в себя всевозможные пласты: от аван-

выставки,

обмен,

продажа

Уже прошли две подобные выставки. Это экспозиции работ скульптора Вадима Сидура и живописца Вадима Рохлина, ставшие заметным явлением в художественной жизни города.

Выставочную деятельность творческое объединение хочет направить по пути камерных экспозиций. Художник должен быть представлен основными, наиболее значительными работами, считают организаторы

с радио, телевидением, прессой. Обязательно выпускается буклет, рассказывающий о творчестве художника. Выставки-продажи сопровождаются экспресс-справками. Они представляют собой краткую информацию о жизни и основных этапах творчества художника.

Не только выставки внутри города интересуют «XX век». Искусствоведы планируют устраивать выставки в других городах страны. Например, в Гродно. Здесь будет выставка-продажа ленинградской графики. Это работы А. Люкшина, А. Пахомова, Ю. Тризны, О. Яхнина и некоторых других. Для ленинградцев реклама этих имен ничего нового не открывает. В Гродно такая выставка должна вызвать интерес. В обмен на нее Ленинграду представят живопись А. Ларионова.

В планах на ближайшее бу-

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

гарда до классических традиций. И все эти произведения разлетаются по различным музеям страны, исчезают в зарубежных галереях.

Зная эту ситуацию, несколько искусствоведов — сотрудников Дирекции выставок ленинградского художественного фонда Р. Грибанова, Л. Мусяенко, Н. Хмелева решили организовать выставочное объединение на кооперативных началах. Оно получило название «Творческое объединение «XX век». Кооператив образован в ноябре 1988 года при Октябрьском райисполкоме. Цель его выставочной политики — максимально знакомить жителей Ленинграда с наиболее своеобразными художниками двадцатого столетия.

выставок. Не должно быть ни «проходных» работ, ни рабочих моментов творчества. Тем более что лицо художника никогда не определялось количеством произведений. Кроме того, перенасыщенное пространство выставки сложно для восприятия зрителем.

Отбор произведений и выбор того или иного художника для представления искусствоведы объединения осуществляют сами и прибегают к помощи художников, с самого начала сотрудничающих с их кооперативом. Это скульптор Д. Каминкер, живописец В. Загоров, керамист М. Копылков, график О. Яхнин.

Кроме организации выставки, кооператив берет на себя рекламу. Он ведет переговоры

дущее стоит обмен с Пятигорском. В ответ на выставку В. Рохлина их выставочное объединение предложило живопись А. Севастьянова. Кроме этой кооперативу хотелось бы организовать выставку работ Анатолия Слесьшева, экспозицию украинского авангарда, выставку произведений мастеров народного искусства. Искусствоведы планируют обратиться с просьбой в Союз художников арендовать их выставочные залы для работ графика О. Яхнина. Хотят наладить безвалютный обмен выставками с другими странами.

Самое заветное желание — сформировать постоянную экспозицию. На ее основе создать Галерею современного искусства Ленинграда.

В. Спиридонов

ЧТО ДЕНЬ ГРЯДУЩИЙ НАМ ГОТОВИТ?..

Ленинградский драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Л. Зорин. «Максим в конце тысячелетия». Современные диалоги в 2-х частях. Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР Г. Михайлова. Художник В. Кравцев. Композитор А. Гугалашвили.

В окружении бесстрастно вращающихся гипсовых бюстов классиков, на черном «вселенском» фоне, пронизанном искристыми трассами — хвостами комет, — прощается с миром старый интеллигент Бармин Сергей Сергеевич (Е. Камеенецкий). «Дед, прошу тебя, не умирай!» — это внук, молодой человек по имени Максим (В. Дегтярь), сбросивший наконец созерцательно-ироничную маску и взволнованно припавший к стопам мудрого старца-праведника.

первый идет в наши дни по такому нехитрому пути. Поскольку истинные конфликты скрыты в этой жизни бесконечно глубоко и не у каждого хватит терпения разобраться в них, на помощь приходят приемы хорошо знакомые...

Театр же легко переваривает весь драматургический материал, создавая при этом нечто вполне в русле своих устойчивых сценических традиций. Перед нами добротный сделанный спектакль, тему которого можно обозначить как «сложности диалога отцов и детей». Причем, если об отцах (и дедах) нам все-таки что-то известно, то «дети», как это принято, во-первых, абсолютно загадочны и для окружающих, и для зрителей, во-вторых — в чем-то непременно мудрее старших. В этой семейно-детективной драме ничто не выбивается «из рамок» — ни старательная, в пределах наработанного, игра неплохих актеров, ни некоторая повышенная патетичность тона всей постановки Г. Михайлова, ни даже сценический антураж В. Кравцева в стиле «а ля науч-поп» (хоть и не связанный никак с действием, но придающий ему некий надбытовой аромат).

Стало быть, хорошо сделанный спектакль — и только? Все же трудно смириться с тем, что пьеса не давала оснований ни для чего другого. Трудно и избежать соблазна увидеть в спектакле

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

И патриарх, и юноша не приемлют гримас суетного, вбодораженного мира. Дед со снисходительной добротой взирает с высоты своих эмпиреев и на твердую хватку эмансипированной дочери Александры (В. Панина), и на жесткую деловитость своего зятя Орехова (С. Ландграф). Внук Максим, столь же снисходительно поглядывая на родителей, рассеивает скуку любовными приключениями, обольщая поочередно то немолодую, но доверчивую Ксану Евгеньевну (Т. Абросимова), неудавшуюся актрису, то весьма недалекую смазливую девицу Акилину (Е. Сиимова).

Так — то сибаритствуя, то пространно философствуя — поглядывают на этот мир дед и внук. А за спиной у них разворачивается прямо-таки классический детектив. Отец Максима, следовательно по особому важным делам Орехов вернулся в столицу из Тамбова, охотясь за группой опасных преступников. Вот возникают на сцене две колоритные фигуры — высокопоставленный вальяжный мафиози Аржанов (И. Конопацкий), также очень любящий пофилософствовать «о времени и о себе», и его суетливый лакей Иван Ильич (И. Краско), этаким Смердяков средних лет. Но — мало этого! — круг должен замкнуться, и в сети мафии оказываются втянутыми бывшая жена Орехова Александра и подруга Максима Акилина...

Итак, за притчеобразным покровом, за семейной драмой обнаруживается вдобавок и детективный каркас. Зачем всё это могло понадобиться драматургу? Ответ кажется прост: не он

то, что лишь едва-едва намечено и даже, вероятно, не распознано театром.

Леонид Зорин, типичный «шестидесятник», вошедший в театр с «оттепелью», никогда не был ни на гребне, ни в авангарде своего поколения, — чувствуя дыхание времени, он избегал открытой «злободневности», публицистичности, прячась то за игривой водевильностью, то за историческими парафразами, то за чистой лирикой.

Публицист прорезался в Зорине три года назад — с появлением его стихотворной комедии «Цитата», тут же появившей в число лидеров «перестроечного» репертуара. И вот после блестяще закрученной, афористичной «Цитаты» — такая странная вещь, как «Максим...». А, видимо, ничего странного нет.

Смещая свой взгляд в сторону персонажей, наиболее симпатичных ему, — деда и внука, Зорин как-то походя, скороговоркой попытался сказать и о своих сверстниках — «шестидесятниках», о тех, кто сегодня распрямляется, обретает «второе дыхание», вновь выходит в лидеры. Что скрывается за их нынешними лихими лозунгами, за новыми размахиваниями саблей, за их страстными выступлениями с печатных страниц или съездовских трибун? Что ими движет — желание восстановить справедливость или жажда взять «запоздалый реванш»?

И наверное, не случайно у Зорина «шестидесятник» Орехов оказывается именно следовательно, а не писателем и не врачом. Видимо, есть в том какой-то «знак» поколения, вынуж-

денного на время застойного промежутка уйти в тишь (или уехать в Тамбов), а затем появиться «на трибуне» с карающим мечом правосудия.

Хватит ли у этого поколения великодушия и доброты, сможет ли оно, переживая свой «звездный час» и восстанавливая справедливость, не сечь все головы без разбору?

У Зорина вопросы эти звучат едва слышно, а на сцене пропадают вовсе. Изящно-благородный рыцарь — персонаж Ландграфа — непоколебим в своей правоте и непорочен. Налицо убежденность, напористость, перед нами — «человек дела». Однако отсутствует фактически социальная характеристика, стерты «штрихи поколения», к которому принадлежит этот герой. Примерно то же — и у Александры В. Паниной. По-жен-

ски стержневая, по-матерински заботливая, с летящеустремленной готовностью ринуться в бой... А по сути ведь — то же желание взять «запоздалый реванш», что и у Орехова. Фактически они бывшие единоверцы, пытающиеся сегодня — каждый по-своему — компенсировать упущенное. И если бы мы увидели в этом актерском дуэте не просто двух бывших озлобленных супругов, но и характерных «детей времени», то, возможно, за детективно-мелодраматической канвой на сцене и забрезжил бы какой-то свет откровения...

Однако за неимением такового остается вместе с умирающим дедом и вступающим в жизнь Максимом всматриваться в конец нашего тысячелетия, который уже не за горами.

Максим Максимов

ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА

НАША АНКЕТА

Уважаемые читатели!

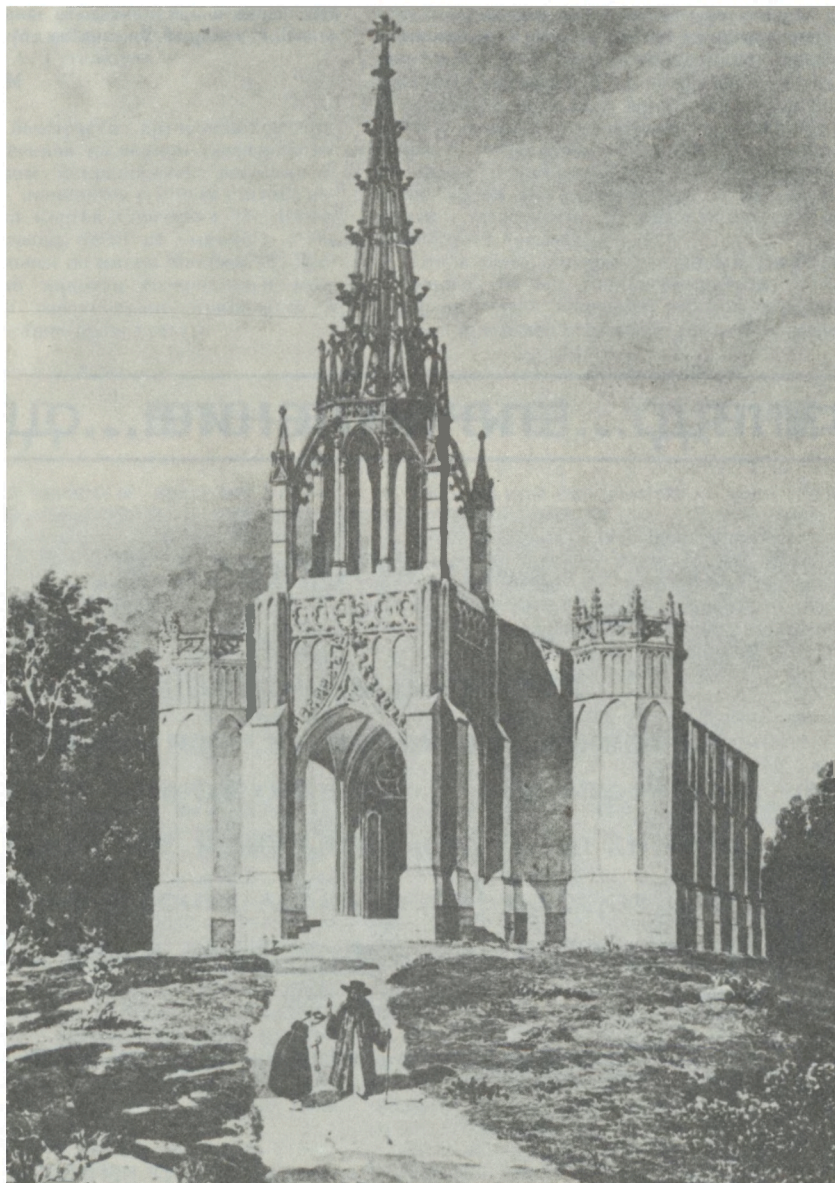
Назовите, пожалуйста, три наиболее значительных с вашей точки зрения явления в художественной жизни нашего города (со знаком плюс или минус) за 1989 год. Обоснуйте ваше мнение.

Не забудьте указать ваш возраст, пол, род занятий.

РЕДАКЦИЯ
ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»

ШЕДЕВРЫ НА БАЛАНСЕ

ЛЕТОПИСЬ
ВАНДАЛИЗМА



Когда-то наш город был столицей. Здесь были соборы «посольства полумира», расцветали науки и искусства. Прошло время, блистательный город стали сравнивать с бедной Золушкой. Приходят в негодность дома, бездумно реставрируются особняки, безответственно эксплуатируются дворцы. Похищаются предметы декоративного убранства интерьеров.

Кто призван охранять эти бесценные шедевры! Какие проблемы встают на пути борьбы с современным вандализмом! Об этом рассказывает начальник управления ГИОП Ричард Евгеньевич Дунин.

— Что такое УГИОП?

— Управление Государственной инспекции по охране памятников истории и культуры. Инспекция существует чуть ли не с первых дней образования нашего государства. Цель ее — охрана памятников всех видов искусств.

— Недавно инспекция претерпела изменения в своей структуре. В чем они заключаются?

— До недавнего времени ГИОП входила в состав ГлавАПУ Ленинграда. Различное назначение этих организаций вызывало много противоречий в их действиях. Каждая стремилась отстаивать свои интересы. Главное архитектурно-планировочное управление было заинтересовано в развитии современного строительства. ГИОП — в сохранении старой застройки. Часто решающее слово оставалось за ГлавАПУ. Уникальные постройки сносились вопреки желанию инспекции по охране памятников.

Теперь подобные ситуации ликвидированы: мы вышли из-под контроля ГлавАПУ Ленинграда. С 1988 года, по распоряжению Совета Министров СССР, ГИОП стала составной частью созданного при Ленгорисполкоме Главного управления по охране и использованию памятников. Впервые объединен комплекс организаций, связанных с охраной, использованием и реставрацией памятников.

В состав главка в качестве самостоятельных организаций вошли: управление Государственной инспекции по охране памятников истории и культуры, проектно-строительное объединение «Реставратор», проектный институт «Ленпроектреставрация» и некоторые другие.

— Как осуществляется охрана зданий?

— Юридическим путем. Выявляется памятник культуры, берется на учет, обследуется, ставится диагноз. Подготавливается научная документация по техническому состоянию, истории памятника. Только потом управление подает документы на присвоение статуса «охраняемый» в Министерство культуры РСФСР или СССР, с учетом значения памятника. Он может иметь местную, республиканскую, всесоюзную категорию.

— Есть ли у нас памятники мирового значения?

— Да, конечно. Но они должны удовлетворять всем требованиям ЮНЕСКО. А требования жестки. Основа критериев — уникальность памятника во временном и художественном отношении. Сейчас Ленинград предлагает на рассмотрение ЮНЕСКО ансамбль Дворцовой пло-

щади, Зимний дворец. Но это не единственные памятники, которым мог бы быть присвоен статус «международный».

— Что дают памятнику многочисленные статусы?

— Престиж в охранном отношении. Хотя его нельзя понимать односторонне. Для охраны государством все памятники должны быть равны.

— Памятники какого периода истории у нас подлежат охране?

— До недавнего времени охранная граница проходила по второй половине девятнадцатого века. Всё, связанное с модерном, эклектикой, неоклассицизмом и прочим, охране не подлежало. Сейчас период пренебрежительного отношения к этим памятникам прошел. Такие здания тоже берутся под охрану государства. Защищается всё, что обладает культурно-исторической ценностью.

— Что происходит с памятником после того, как его взяли под охрану?

— Управление берет памятник на свой баланс и сдает в аренду пользователю, заключая с ним охранное юридическое обязательство. Впоследствии УГИОП как юридический владелец этого здания контролирует правильность эксплуатации, привлекает к ответственности за ее нарушение.

— Какие меры наказания существуют?

— Сначала организация делается предупреждение. Затем налагается штраф в размере до двух тысяч рублей. Есть пункт, по которому можно привлечь к ответственности руководителя учреждения лично. Сегодня все штрафы, к сожалению, берутся из государственного кармана. Да и вытребовать их удается с большим трудом. Инспекция не располагает правом штрафовать за нарушения правил сразу. Действовать можно только через Арбитраж. Прокуратура тоже не очень помогает. Показательна ситуация со Стрельнинским дворцом.

Стрельнинский (Константиновский) дворец с террасами и гротом во время войны был разрушен. Затем при участии ленинградского Арктического училища восстановлен. В то время многие военные организации помогали восстанавливать памятники. Затем получали их в свое пользование.

По вине администрации Стрельнинского дворца произошел пожар. УГИОП передало дело в прокуратуру. В иске было отказано. Сейчас во многих дворцах, особняках, принадлежащих военным, происходит подобное. Самое печальное — если после войны они помогли восстанавливать памятники, то сейчас помогают их разрушать. Элементы ведомственного «бандитизма» стали проявляться повсеместно.

— Какой выход вы можете предложить?

— Ведомства должны освободить памятники. В первую очередь освобождать памятники должны те, кто не смог приспособиться к назначению здания...

Накалится ситуация в Ботаническом саду. Плохой эксплуатацией Большая пальмовая оранжерея приведена в критическое состояние. Самый естественный выход — отреставрировать памятник. Руководство Ботанического института



Бывший дом Серебряковой. XIX в. Набережная Кутузова, д. 22/2

и сада категорически против реставрации. Оно настаивает на том, чтобы разрушить старую конструкцию, а вместо нее сделать новую. Свое решение мотивирует тем, что в городе нет соответствующей организации, которая смогла бы отреставрировать оранжерею. К счастью, за работу берется Молодежный реставрационный центр.

— Самая актуальная проблема в области охраны памятников?

— Массовое плохое состояние памятников культуры. С одной стороны, это объясняется жестким административным периодом прошлого. Волевыми решениями некомпетентных руководителей. Были руководители и организации, которые обращались с ценнейшими фасадами

и интерьерами не считаясь ни с чьим мнением. С другой стороны — падением общей культуры отношения к памятникам, массовым равнодушием. Горстка людей, работающих в инспекции, не в состоянии предусмотреть каждый нюанс хранения и эксплуатации, контролировать каждого человека. Необходимо добиться, чтобы люди даже оконный шпингалет воспринимали как национальное достояние.

— В чем причина медленного возвращения памятников к жизни?

— В проблемах реставрации. В отсутствии реставрационных мощностей: квалифицированных специалистов, техники, материалов. Несовершенна оплата труда. К сожалению, индустрия реставрации в нашей стране отстает от индустрии реставрации цивилизованного мира на несколько десятков лет.

И конечно, в статусе реставрации. Сейчас она — часть капитального ремонта. Должна

быть самостоятельной отраслью. Иначе реставрация никогда не будет обеспечиваться на государственном уровне материальными ресурсами. Сейчас ни Совет Министров СССР, ни Госплан, ни Госснаб не отпускают на реставрацию средства целевым назначением. Тех денег, которые УГИОП получает за аренду зданий, недостаточно. Выход из положения только один — превратить реставрацию в отрасль. Тем более что вся историческая зона Ленинграда нуждается в реставрации. Не в капитальном ремонте, а именно в реставрации.

— Чем же плох принцип капитального ремонта зданий?

— Он идет по пути уничтожения их планировки. А значит, и всех интерьеров двух прошлых веков. Остается лишь фасад. Многие возмущены таким подходом и считают капитальный ремонт одной из форм уничтожения облика старого города. Конечно, это так. Принцип капитального ремонта зданий требует переориентации. Но он потянет за собой множество неразрешимых сегодня проблем. Например, проблему неприспособленности современного метода строительства к методу реставрационного ремонта.

— Какие планы у УГИОПа?

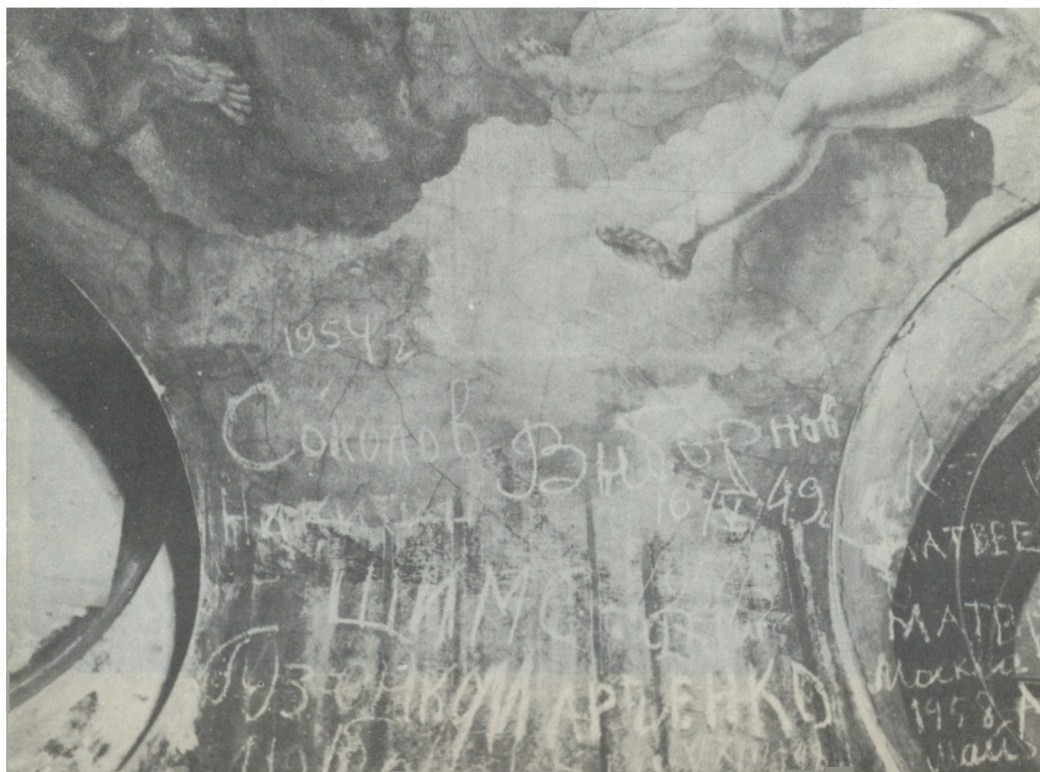
— Идеал — добиться превращения реставрации в отрасль. Ближайшая цель — направить как можно больше средств на реставрационно-восстановительные работы. Как можно скорее выселить плохих пользователей зданий, как можно больше взять памятников к себе на баланс, под охрану. Это даст возможность спасти еще уцелевшие шедевры.

Интервью вела В. Яковлева



Бывшая церковь Петра и Павла в Шуваловском парке

Фрагмент плафона бывшей церкви Михайловского замка. XVIII—XIX в.



„СТРАШНАЯ МЕСТЬ“

ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА

Современное состояние здания бывшей усадьбы Бобринских, в котором расположен сейчас НИИ комплексных социальных исследований ЛГУ.
Фото Ю. Щенникова



«Дом, на двор которого я вошел, был чрезвычайно огромен, ветх и неопрятен; меня обдало нестерпимым запахом... На дворе была ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоящие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму...»

Дворец Бобринских занимает территорию двух жилых зданий из которых одно принадлежавшее П. В. Мятлеву было перестроено в 1790-х годах архитектором Л. Руска в 1797 году оба дома перешли в собственность графа А. Г. Бобринского планировка участка выходящего на Галерную улицу (ныне Красная улица) и на набережные двух каналов — Круштейна и Ново-Адмиралтейского характерна для городской усадьбы конца XVIII века перед дворцом располагался парадный двор ограниченный по



Когда в 1843 году Н. А. Некрасов писал очерк «Петербургские углы» для сборника «Физиология Петербурга», он вряд ли мог предположить, что пройдет без малого сто пятьдесят лет, и не только заурядная ночлежка, на которую он бросил свой взгляд репортера, но и дворец графов Бобринских (родоначальник фамилии — внебрачный сын Екатерины II) будет пугать случайного прохожего своим внешним видом. Так и кажется, что заскрипит дверь, вый-

сторонам служебными флигелями въезд во двор с Красной улицы оформляют монументальные ворота с бюстами на пилонах со стороны Мойки к дворцу примыкает небольшой сад центральный объем дворца отличается от других строений более богатой архитектурной обработкой фасадов средняя часть главного фасада отмечена ионическим портиком подчеркивающим выступающий объем лестницы портик украшен аллегорической скульптурой более эффектно задуман садовый фасад расчлененный полуциркульными в плане ризалитами и четырехколонным коринфским портиком с фронтоном ограда тоже укра-



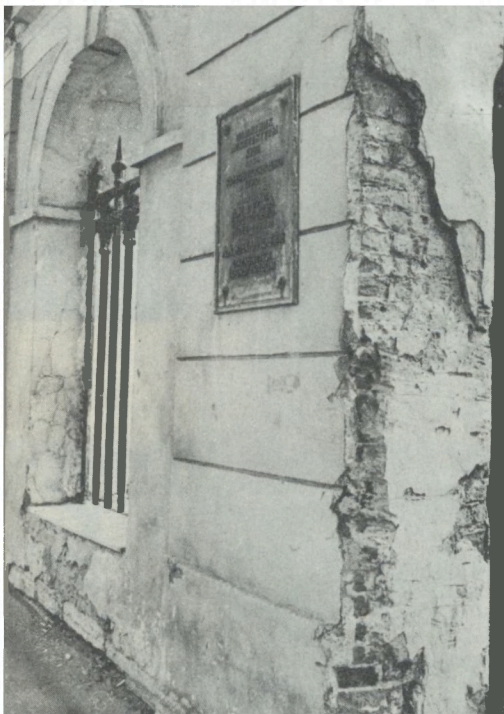
дет кривая и старая баба и объявит, что «много видела таких мазуриков, да у ней нечего взять...»

Впрочем, отчего же «баба»? Да, обвалилась штукатурка и обнажилась кирпичная кладка, да, грязь и свалка, да, уродливые водосточные трубы, «рифмующиеся» с пилястрами. Но ведь в бывшем графском дворце (Красная улица, 60) сегодня размещается НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ, респектабельную вывеску которого (украшенную фамилией советского вельможи) на грязной стене с облупившейся штукатуркой навсегда запечатлел наш фотограф.

Собственно говоря, этот фоторепортаж (съемки — в августе 1989 года) ставит проблемы, связанные именно с комплексными социальными исследованиями, которые нам неминуемо предстоит: каков конечный результат осуществлен-



шенная скульптурой (не сохранилась) отделяла сад от набережных на углу ограды при слиянии канала Круштейна и Мойки был сооружен небольшой двухэтажный садовый павильон-беседка в 1822-1825 годах дворец был перестроен внутри архитектором А. А. Мизайловым 2-м создавшим со стороны сада анфиладу парадных залов к числу наиболее интересных по своей отделке помещений относятся парадная лестница так на-



ной в известное время экспроприации и национализации? какова эффективность государственной охраны отъятой собственности? что такое вообще «государственная собственность», если она может прийти в такое состояние, когда ясно видно, что бывший дворец со всеми своими ионическими пилястрами, бюстами на пилонах, затейливыми светильниками и т. д. и т. п. не принадлежит никому? Ухоженный личный автотранспорт, заботливо размещенный учеными мужами во дворе, въезд в который запрещен (см. знак на воротах), контрастирует с обветшавшей постройкой, поделенной между всеми. И это ставит еще одну проблему для комплексных исследований: резкое различие в отношении к личной и государственной собственности как завоевание социализма. Может быть, именно его следы, впечатавшиеся в памятник архитектуры XVIII века, мы и видим на фотоснимках? Но не об одной

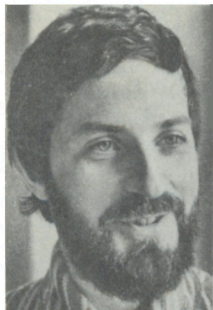
зываемые Красная гостиная, Белый и Танцевальный залы лестница отличается крайней строгостью и простотой отделки стены скупо декорированы ионическими пилястрами в ее решении был повторен прием ранее использованный А. Н. Ворониным в Минеральном кабинете Строгановского дворца перекрытие над лестницей прорезано круглым в плане отверстием сквозь которое видны стены завершенные карнизом с модульонами легкое металлическое ограждение обходной галереи верхнего этажа а также



лишь архитектуре должна идти речь, хотя к этому толкает навык, полученный в результате изучения «обезлюдившей» истории. Здесь бывал «весь Петербург», церемониймейстера и сахарозаводчика А. А. Бобринского посещали А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, М. Ю. Виельгорский... Наверное, шуршали сотни ног по паркету Танцевального зала, пахло воском от горевших свечей, а в гостиной какой-нибудь столичный говорунок толковал о политике и передавал дворцовые новости. Впрочем, время было жуткое: на дворе крепостное право, разгул реакции. «Город пышный, город бедный», или, как любят выражаться те, кто занят комплексными социальными исследованиями, «Петербург — город контрастов».

Контрасты постепенно стерлись. И видится в этом какое-то до сих пор не исчерпанное себя «Ужо тебе!..», плебейское но своей природе, какая-то «страшная месть»...

Михаил Золотонос



ВОЗВРАЩЕННАЯ ДЕВСТВЕННОСТЬ

I

«Легендарные митьки...»¹ Их героический период позади, слава на ущербе. Оглядываясь назад и, быть может, прощаясь с митьками, думаю о причинах их недавнего всенародного успеха. Понять его можно только в контексте переломного времени, которое мы переживаем.

Уходит в прошлое наша старая советская цивилизация, ее место заступает новая. Контуры этой новой цивилизации еще очень расплывчаты. Тут уместны скорее надежды и опасения, чем анализ. Но можно думать, что наши будущие духовные деяния впишутся во всемирные поиски новой органичности, к которой западная культура теперь тяготеет после долгого перерыва. Как ни труден переход, существуют обстоятельства, и притом связанные с митьковским феноменом, которые облегчат нам прыжок из царства необходимости в царство свободы.

Если взглянем без пристрастия и гнева на старую нашу цивилизацию, то различим в ней черты, роднящие ее с новой, — например, духовную невинность. Правда, «качество» этой невинности не одинаково здесь и там. Уровень самопознания (рефлексивности) совершенно различен. Советская невинность глубоко архаична и нерефлексивна, а новое целомудрие, видимо, будет надрефлексивным. Но, как мы убедимся далее, и внутри самой советской культуры имелся потенциал самопознания, который не успел вполне реализоваться только из-за недостатка времени.

Идеолог митьковства Владимир Шинкарев говорил так: «Пора придать девственности второе дыхание, очиститься... Я думаю, что я сволочь, и я особенная сволочь, потому, что думаю, что я сволочь, и я сверхсволочь, потому, что думаю, что я думаю... и так без конца, пока не очистишься до полной невинности». Рефлексивное целомудрие человека будущего? Может быть. Но посмотрим сначала на связи с прошлым.

Начала митьковства изложены в книге «Митьки»², а его практика разыграна перед общественностью художественной группой того же имени. Оговорюсь, что здесь будут обсуждаться философские, что ли, аспекты этой митьковской Библии. Литературной технологии, которая здесь не столь оригинальна, касаться не буду. Не будут рассмотрены и работы В. Тихомирова, формально, пожалуй, более совершенные, но не вполне митьковские по духу.

Теоретически митек — высокоморальная личность, мировоззрение его тяготеет к формуле «православие, самодержавие, народность». Вряд ли перед нами доподлинные единомышленники графа Уварова, но фундаментализму митьков вполне можно верить. Г. Ли подчеркивает именно эти черты в мировоззрении лидера группы Дмитрия Шагина: «Шагин привержен простым, досоветским русским ценностям: незападному рисунку, русскому хлебу и прочим чистым продуктам. Он говорит: „Мы пытаемся жить способом, который считаем русским“»³. Зато за рубежомому соотечественнику, А. Корочкину, очевидна близость митьков именно к текущей советской, а не к «досоветской» жизни: «Как один герой Мольера не знал, что он говорит прозой, так мы, чья юность выпала на конец семидесятых годов, не знали, что мы — почти «митьки», кануны, так сказать, митьков, а лучше сказать —

¹ Из афиши выездной митьковской выставки.

² Цитаты из этой книги везде набраны курсивом.

³ «Вашингтон пост», 16 мая 1988 г.

прогомитьки... То, что написано здесь о стиле жизни митьков, будет очень близко тем, кто когда-то сходно жил, а еще ближе тем, кто и сейчас так живет»⁴.

Обе оценки справедливы. Синтезируя их, достигнем верного понимания митьков как течения консервативного, конструктивного и вполне уместного внутри советской цивилизации при ее дальнейшей эволюции, если бы таковая успела произойти. Ведь любая культура начинается с архаического единообразия общественных установок. Но затем, с ростом рефлексивности, в ней возникают и уживаются друг с другом альтернативные варианты социализации человека. Ходить надо на двух ногах, а не на одной и не на полутора ногах. И действительно, наличие нескольких взаимосвязанных вариантов образа жизни снимает социальное напряжение и говорит о зрелости культуры.

Если обратиться к излюбленному В. Шинкаревым дальневосточному региону, то сразу приходят на ум «три учения» старого Китая — конфуцианство, буддизм и даосизм, каждому из которых соответствовал и особый способ жизни. Такая система, разумеется, сложилась не сразу. Сам Конфуций, например, видел для человека лишь одномерный выбор: быть благородным (цзюнь-цзы) или неблагородным (сяо-жэнь). «Цзюнь-цзы объективен и беспристрастен, спокоен и уравновешен, примирителен, но принципиален. Сяо-жэнь — высокомерен и заносчив, мечтает о выгоде и стремится найти в людях дурное. Цзюнь-цзы строг к себе, сяо-жэнь строг к другим. Неудивительно, что о цзюнь-цзы следует судить по большому счету, тогда как сяо-жэнь виден в мелочах»⁵.

Сходным образом и мы делили людей на некие подобия славных цзюнь-цзы и презренных сяо-жэнь. Советская культура проводила этот подход и в эпоху Сталина, и, с меньшим блеском, в эпоху Брежнева. Разделение людей на «правильно» и «неправильно» живущих осуществлялось не только парадной, но и непарадной культурой (часто с обратным знаком), что и делало последнюю деструктивным фактором для советской цивилизации. Лишь в 1970—80-е годы в молодежной по преимуществу среде стали распространяться альтернативные неконфронтационные способы жизнеустройства. «Кто признает только один путь к славе — прямой и трудный, — те уже остались в школах почти без учеников. Покинем же этот путь, заброшенный людьми, заглушенный и заросший дикой порослью, уступим молодости, дадим ей немного воли...»⁶

Митьковство — лишь один из многих подобных путей. Но не обязательно выпить все море, чтобы понять, что вода в нем соленая. Поняв митьков, поймем и остальных, тем более что митьковская доктрина, кажется, самая зрелая и духовно богатая из всех. Конечно, в ней многое устроено наспех, но ведь на скорую руку делалась и вся советская цивилизация. Стесняться нам не приходится. Свои уточненные формы другие культуры приобрели за тысячелетия, а у нас в запасе было всего несколько десятков лет.

Кстати, генетически митьки происходят из нашей старой контркультуры. Одними из первых последовательных «неофициальных» художников в Ленинграде были Александр Арефьев и Владимир Шагин (отец Д. Шагина). «Дм. Шагин вырос в кругу Арефьева, и многое в стиле митьков имеет прототипом тот круг — круг интеллигентных людей, живущих в ужасающем быту, как гопники, порой как бичи»⁷. Признаки примирения и принятия действительности появляются уже у старшего друга митьков поэта Олега Григорьева. Сами же митьки не только смиряются с нашей неустроенностью, но и осмысляют ее как фундаментальную жизнеустроительную категорию. *Не следует думать, что митек не замечает настоящего качества этого вина, но уж коли от него не уйдешь — надо не хаять, а радоваться ему.*

Чтобы облагородить наш традиционный бытовой разор, митьки окрашивают его в фундаменталистские православные тона и множеством нитей привязывают к мировой цивилизации. Круг культурных аллюзий в явном виде очертила более старая книга В. Шинкарева «Максим и Федор». В «Митьках» аллюзии не так прямые, но вполне отчетливы.

Отношение Шинкарева к культурной традиции (русской, советской и мировой) близко к подходу даосских мудрецов. «Эстетический опыт дао неотделим от рефлексии. Не ученического самоуподобления древним авторитетам искал китайский художник, обращаясь к «древности», но, напротив, приобщенности к всеединству жизни через осознание своего

⁴ «Русская мысль» (Париж), 9 октября 1987 г.

⁵ Васильев Л. С. Проблемы генезиса китайской мысли. М., 1989. С. 71.

⁶ Марк Цицерон. В защиту Целия.

⁷ Гуревич Л. «Декоративное искусство СССР», 1989, № 2.



Легендарные митьки

отличия от древних» (В. В. Малявин). *Для митька характерно использование длинных цитат из многосерийных фильмов.* Рефлексия на традицию получает уже несколько ироническую окраску, как и у поздних китайцев. «Слишком начитанный человек дуреет от книг. Стоит спросить его совета, и он ответит заемными словами» (Сюй Сюэмо). «Чем больше читаешь, тем глупее становишься» (Мао Цзедун).

Митьковские установки вольно или невольно связываются с альтернативными способами социализации человека, отработанными в самых различных культурах.

Митек всегда кажется навеселе... Портяшок — полный убой. «Причем пьянство их лукаво-литературное... Ни одного всерьез пьяного митька в литературе не найдешь» (О. Хрусталева). А в жизни? Но, безусловно, митьковское пьянство имеет и священный, литургический оттенок, напоминая о суфийской мудрости Омара Хайяма. «Пьянство слаще, чем слава великих мужей, пьянство богу милей, чем молитвы ханжей. Наши пьяные песни и стоны с похмелья — несомненно, приятны для божьих ушей!»

Вот поучительный пример стоически эпикурейского восприятия действительности митьками. Обычно митек по недостатку средств употребляет самую отвратительную бормотузу. Он залпом выпивает стакан этого тошнотворного напитка и с радостным изумлением констатирует: «Вот это вино!» Как говорил киник Диоген, само презрение к наслаждению, благодаря привычке, становится высшим наслаждением.

«И Кришна сказал: „Для стремящихся к йоге я прежде уже указал две дороги: для жаждущих с Сущностью Вечной слиянья есть йога познания и йога деянья”» (Бхагавадгита). В ответ на самые сильные обвинения митек резонно возражает: «Где же ты найдешь такое золото, как я, да еще чтобы что-нибудь делал?» Недеятельный митек выбрал йогу познания.

Помимо нормативной цивилизации (отечественной и мировой), митьки имеют еще один исток, который никак нельзя упускать из виду. Ласковый теленок двух маток сосет. Под второй маткой следует понимать ценности детской, преступной и солдатской культуры, которые, в свою очередь, репродуцируют бытовые нормы первобытных народов.

Кстати, криминальная культура постоянно присутствовала внутри советской цивилизации, не то составляя ей своеобразную альтернативу, не то оказываясь зеркальным ее отражением. Ничего исключительного тут нет. Аль-Харис Ибн-Хаммам сообщает, что в позднем Халифате существовала особая корпорация проходимцев с хорошо разработанной специфической этикой: «Вот Абу Ходил Клянчил ибн Просил, обладатель лица бесстыдного, вранья очевидного, крика и бормотания, приставания и недоедания, в жены берет себе назойливую и шумливую, остроязыкую и бранчливую красавицу Побиралу Умм Прилипалу ради ее привычки к брани и стычке, к делам сомнительным, к местам подозрительным...»

Влияние подобных традиций проявляется у митьков в большом и малом: в накартинных надписях, графической технике, литературных сюжетах, наконец, в *доставании* (кого-либо), так широко ими практикуемом в искусстве и жизни. Замечу, правда, что процедура доставания у митьков приподнята над своей всем знакомой наивной первоосновой и осмыслена как гуманистический акт. *Доставанием митек преподносит человеку поучительный и запоминающийся урок выдержки, терпения и христианского смирения.*

На принципах казарменной культуры построен и сам митьковский коллектив. Все его члены делятся на ранги (по нисходящей: «сверхдембеля», «дембеля», «черпаки», «духи» и т. д.). На самой вершине находятся три «сверхдембеля»: Шагин, Шинкарев и Флоренский. Ранговая принадлежность остальных табуирована и не может быть здесь сообщена. Как и во всяком хорошо организованном первобытном племени, субординация соблюдается самым неукоснительным образом. Старшие отечески пекутся о младших, получая взамен их преданность и повиновение. Бдит петух над курами, коих очень много. В ком не видит верности, ту накажет строго... Такую систему внутриплеменного обмена антропологи обозначают термином «реципрокность».

Весь этот архаизм, с одной стороны, надежно укореняет митьков в нашей действительности, переполненной архаическими нормами и традициями, с другой стороны, перебрасывает мост на Запад, где новейшая культура в большой мере конституируется из элементов подобного рода. Так что митьковский мост можно понимать и как мост в наше собственное будущее. Строители его, соединив пространство со временем, уподобились тому фольклорному старшине, что велел копать от забора и до обеда.

Что же касается старой советской цивилизации, то здесь митьковское «послание любви над полем гражданской войны» явно запоздало. Культура, которая могла быть ими упрочена, распадается. Не только публика, но и сами адепты *нового массового молодежного движения* находят в нем скорее зрелище, чем житейские рецепты.

ВОЗВРАЩЕННАЯ ДЕВСТВЕННОСТЬ

к статье И. Ибрагимова



Дмитрий Шагин. Добрый пастырь. Картон, масло



Александр Флоренский.
Портрет В. Яшке. Дерево, масло



Владимир Яшке.
Цветы и птицы. Дерево, масло



Александр Флоренский. Воспоминания детства. Холст, масло



Алексей Семичов. Улочка. Холст, масло



Владимир Шинкарев. Натюрморт с «Инфантой». Холст, масло



Ольга Флоренская. У нас поэты сами господа... Фанера, масло

Говорят даже, что «митьки — вовсе не новое массовое молодежное движение (чему поверили некоторые журналисты), а группа живописцев и графиков»⁸. Это всё же не совсем так. Кое-где обнаруживаются молодежные группировки, называющие себя митьками. В Перми, например. Правда, В. Дементьев, кажется, винит их в недостатке митьковства. «На мой взгляд, пермские неформалы — люди с двойной психологией. Это не тот ленинградский Дмитрий Шагин, полностью и бесповоротно порвавший с обществом. Наши „митьки” — благополучные мальчишки и девочки...»⁹

Сразу вспоминаются прежние ленинградские отзывы о митьках. «Митьки не безобидны. Они „добродушно”, но верно уведут молодежь от реальности к пассивности»¹⁰. В тоне В. Кошванца тоже чувствуются недружелюбные нотки: «Трудно живется нынче всякой пьяни. Особенно туго приходится пьяни, так сказать, «интеллигентной», <...> привыкшей, затесавшись с умными разговорами в какую-нибудь компанию, пить на дармовщину. Проводя очередной антиалкогольный рейд, милиционеры и помогавшие им дружинники <...> то там, то сям стали наткаться на напившихся до положения риз людей. Выяснилось, что все эти граждане напились до скотоподобного состояния на приеме в генеральном консульстве США в Ленинграде. Такое состояние не столь необычно для препровожденных в вытрезвитель так называемых свободных художников Кирилла Миллера и Дмитрия Шагина...»¹¹

Старая культура отторгала отнюдь не враждебных к ней митьков. Иногда раздавались и просьбы сделать что-нибудь с ними. Но зачем о дожде набухшую тучу просить? Зачем скакуну быстрогого торопить? Впрочем, митек *на упрёки в свой адрес отвечает ласковым смехом, а угрозы игнорирует*.

Вернемся теперь из героического прошлого в сегодняшний день. Атмосфера радикально изменилась, и как раз поэтому экология митьков под угрозой. Перестройка разрушила среду их обитания. Богатство, почести, поток рекламы, зарубежные круизы — всё это ломает митьковский имидж и сводит на нет их общественный феномен. Обретенное было целомудрие мало-помалу растрачивается. Вероятно, они могут неопределенное время сохраняться как художественная группа, развивая в своих работах элементы, плодотворные в нынешней культурной обстановке. Тут трудно что-нибудь предсказать. Поживем — увидим. И в памяти нашей благодарно сохраним светлые образы прежних митьков, — быть может, самых славных и обаятельных из детей застоя.

II

Для тех, кто желает из первых рук познакомиться с сегодняшним, во многом кризисным состоянием митьковской мысли, здесь помещена одна из последних (седьмая) частей книги «Митьки» В. Шинкарева.

МИТЬКИ И ЭПОХА НТР

Как митьки относятся к прогрессу? Мне приятно констатировать, что митьки в этом вопросе занимают самую мудрую позицию: они никак к нему не относятся.

Но нельзя же никак не относиться к продукции эпохи НТР, в избытке встречающейся там и сям. Опишем это отношение сжато и без лишних эмоций, неизбежных, впрочем, в описании столь трагических вещей.

Продукцию эпохи научно-технической революции можно условно разделить на два класса: продукция эпохи неразвитой НТР, окружающая нас в реальной действительности, и продукция эпохи развитой НТР, знакомая нам по зарубежным фильмам и выставкам достижений народного хозяйства.

К предметам неразвитой НТР митьки испытывают щемящее чувство, похожее на жалость к уродливому ребенку. Таково их отношение ко всяким землечерпалкам, бетономешалкам, говномолотилкам.

⁸ Трофименков М. «Ленинградский университет», 28 октября 1988 г.

⁹ «Молодая гвардия» (Пермь), 12 февраля 1989 г.

¹⁰ Булавин В. «Смена», 14 июня 1987 г.

¹¹ «Ленинградская правда», 27 июля 1986 г.

С нежностью относятся митьки к кирпичным заводским трубам (в известном митьковском гимне «Мы проснулись с тобой после праздничка» про трубы говорится уже прямо с любовью: «Погляди на поля золотые, на фабричный клубящийся дым...»).

Радует митьков и такой предмет, как американского происхождения танкер «Либерти», стоящий сейчас на приколе у моста Лейтенанта Шмидта (этот корабль был во время второй мировой войны за ветхостью списан с американского флота. Будучи подобран нами, он, утратив американское имя и подданство, верой и правдой служит уже больше сорока лет).

В общем, митьки терпимо относятся к продукции эпохи слаборазвитой НТР, они даже могут пользоваться предметами и средствами производства этой эпохи.

Хотя всякую техническую документацию митек воспринимает как филькину грамоту, он многое умеет. Митек может просчитать теодолитный ход, перевести подпитку котла с регулятора на байпас, раскурочить отбойным молотком мостовую — всё это он сделать может.

Может, но не хочет (как, впрочем, и весь советский народ).

Совсем по-другому митьки относятся к продукции эпохи развитой НТР, и серьезность этого отношения доказывает наличие специально выработанной терминологии.

Для всестороннего описания достижений эпохи развитой НТР митьками выработано два термина:

ВИДАК — видеоманитофон, лучше всего импортный.

ШМУДАК — почти любой, кроме видеоманитофона, продукт, произведенный в развитых капстранах.

Первоначально в митьковской среде шмудаком называлась культурно-бытовая аппаратура, но затем этим термином стал обозначаться любой предмет, отвечающий по крайней мере одному из следующих признаков:

1. Качественно воспроизводит музыку и пение.
2. Выполнен из пластика или металла, в оформлении преобладают черный и серебристый цвета.
3. Покрыт шмудацкими знаками (текстами на языках развитых капстран).

Гражданин СССР, владеющий несколькими шмудаками, называется ШМУДИЛО. Нередки и исключения, например: многие видели красивые серебристые банки, похожие на консервные, но с несколько оплывшими краями и треугольной дырочкой на верхней стороне. Банки эти сплошь покрыты шмудацкими знаками («Туборг», «Хеннеси» и т. д.) и являются ярко выраженными шмудаками. Попытки использовать эти шмудаки, кроме как для громыханья в них камушками и сования пальца внутрь через дырочку, не приносят результата. Митька, владеющего несколькими такими шмудаками, шмудилой назвать нельзя, так как он не знает, что некогда шмудак содержал в себе баночное пиво, в чем и состояло единственное его назначение.

Вообще говоря, шмудак является предметом многократного пользования, но и тут есть исключения, например ракета «Першинг»: хотя она и является предметом однократного пользования, это есть самый настоящий шмудак со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Шмудилы, как правило, знакомы не только с назначением своих шмудаков, но и с азами их использования, в то время как нормальным человеком это постигается с трудом.

Так, однажды, увидев у одного знакомого шмудилы шмудак, Дмитрий Шагин попросил разрешения произнести в него несколько слов (для проверки качества последующего воспроизведения шмудаком этих слов). Повергнутый в недоумение шмудило согласился и с тревогой смотрел, как Дмитрий Шагин выкрикивает в шмудак угрожающие реплики. После этого Митя попросил включить шмудак, оказавшийся кофеваркой, в работу. К разочарованию Дмитрия Шагина, шмудак не смог качественно воспроизвести все его реплики.

Как следует относиться к шмудакам? Игнорировать их нельзя, более того, обсуждение их наличия и размножения является излюбленной темой разговора митьков.

Встречаются два митька. Первый: «Был в гостях у такого-то». Второй: «Ну как он там?» Первый: «Сидит, видаками-шмудаками обложился». Второй: «Ну, подонок!» и т. д. (Надо заметить, что эпитет «подонок» вовсе не доказывает неприязни к самим шмудакам. Например, можно восхищаться красотой и пластикой движения хорьков, но я никогда не пойду в дом, хозяин которого их содержит.)

Шмудаки существуют, и отмахнуться от этого факта не удастся. К ним следует относиться без излишней боязни, строго, но справедливо.

III

Этот последний раздел посвящен собственно митьковской живописи. «Проза В. Шинкарева сыграла с митьками довольно злую шутку» (М. Трофименков). «Образ митька — члена общества — стал реальнее и весомее образа художника группы „митьки“»¹². Эта метаморфоза общественного сознания обязывает мой анализ к особой скрупулезности и глубине. Но кто пришел последним, тот и говорит последним. Будучи явным профаном в художественных делах, счел бы свою ношу непосильной, если бы не подход, так удачно уже примененный мною раньше, а именно цитирование авторитетов.

«Многие митьки талантливы»¹³. «Экспрессионизм, плюс концептуализм, плюс примитивизм, плюс сатира, плюс формы Ларионова, плюс трагичность Перова, плюс созерцательность Митрохина — вот сплав, на котором зиждется митьковская живопись» (К. Елгешин). «Мне понравились работы некоторых художников из группы «Митьки», в них чувствовались национальные, русские истоки, хороший примитивизм» (Е. Ф. Ковтун). «По манере и цвету живопись напоминает Сезанна»¹⁴. [Дело митьков] — дело возрождения свободной живописной манеры, интереса к цвету, возрождение сугубо урбанистического мышления, непосредственной искренности в противовес претенциозности «независимого Салона», литературности сюрреализма, холодности концептуализма и политической ангажированности» (М. Трофименков). «Наше кооперативное движение идет вкривь и вкось. Это видно на примере кооператива «Митьки»... Работы намалеваны на самом низком, примитивном уровне. Так рисуют дошкольники... Надо строго наказать их или хотя бы закрыть эту лавочку. И, конечно же, не пускать «Митьков» за границу, чтобы не позорили они нас там»¹⁵. «Встречи с их творчеством дают зрителям... радость. Но в чем-то это переживание сходно посещению цирка или капустника»¹⁶. «Что привлекает в их творчестве? Богатство палитры, подчеркнутая простота композиций. Зачастую под картиной развернутые подписи, а внутри, на холсте, — объяснительные слова»¹⁷. «Эпатирующие авторские подписи и под холстами тянут назад, в сторону идеологии эпатажа, ерничества довольно качественную, культурную живопись В. Яшке, А. Флоренского. Все же, думается, кое-кто из художников как-нибудь прорвется в живопись, другие останутся „митьками“» (А. Боровский).

Читатель может сопоставить все эти мнения и выбрать из них наилучшее. Сам я, конечно, склоняюсь к митьковской формуле: *Обсуждение интересующего митька предмета, например произведения живописи, почти ограничивается употреблением выражений «обсад», «круто» и т. д.*

К изложенному прилагаются цветные репродукции на наклейках, а также графика (в тексте). Эта скромная (но, между прочим, довольно представительная) подборка приоткроет зрителю митьковское богатство палитры и щедрость культурных аллюзий. К сожалению, здесь отсутствует самый аллюзионный из жанров, а именно тот, который В. Шинкарев называл «факсимильными копиями с наиболее митьковских произведений (классической. — И. И.) живописи». Тетрадка с этими «копиями» хранится у одного коллекционера. Воспроизвести их здесь помешали причины сугубо полиграфического порядка.

Разумеется, было бы хорошо, если читатель посетил хотя бы одну из 3333 митьковских выставок: картин там гораздо больше и выглядят они натуральнее. Для того же, кто не любит ходить по вернисажам, помещаю здесь превосходный «словесный портрет» митьковских картин, выполненный М. Трофименковым: «Всматриваются ли они с высоты птичьего полета в очертания затаившегося зверя — Васильевского острова, как В. Шинкарев, строят ли городской пейзаж на гармонии изогнутых линий и вертикальных широких мазков, как Д. Шагин, или на контрасте безжизненных пятен цвета, как А. Филиппов, но их город всегда окутан романтическим флером, сочетающимся с подчеркнутым прозаизмом трупп и бытом коммунальных соседей»¹⁸.

Вот и всё.

¹² «Знамя коммунизма» (Ангарск), 28 марта 1989 г.

¹³ «Ленинская смена» (Горький), 12 ноября 1988 г.

¹⁴ Фокина О. «Юность», 1988, № 3.

¹⁵ Одинцов В. «Вечерняя Казань», 14 февраля 1989 г.

¹⁶ «Смена», 12 февраля 1988 г.

¹⁷ «Новое время», 1988 № 38.

¹⁸ «Декоративное искусство СССР», 1989, № 2.

Олег Григорьев

ШЛИ ВПЕРЕД — ПРИШЛИ НАЗАД

Я — Я

Прислали трешку — гонорар,
Я сразу же в сберкассе.
В сберкассе давка, крик, угар,
Пошел я выпить квасу.

За квасом час я простоял,
Большую выпил кружку
И в злобе дурой обозвал
Какую-то старушку.

Но сам остался дураком.
Зловредная старуха
Меня как хватит кулаком
С размаха прямо в ухо.



Я впал в тоску,
Купил трешку,
Иду домой по саду.
Котам бросаю по куску,
Вдруг чую — кто-то сзади.
Как говорится — сел на хвост.
Я выскочил из сада.
Бегу под мост — и он под мост
За мною, вот досада.
— Схвачу его, — решился я, —
Да как хлестну трешкою!
Смотрю — а это на меня
Сам я глядит с тоскою.

Григорьев Олег Евгеньевич (1943 г. р.) — автор стихотворных сборников «Чудаки» (Л., 1971), «Витамин роста» (Л., 1980) и многочисленных публикаций в журналах «Аврора», «Пионер», «Костер», «Искорка» и др.

* * *

Забыли друзья,
Убежала жена,
Пустая квартира
Молчаньем полна.

Молчанье, молчанье,
Молчанье, молчанье,
Но нету тревоги
И нету отчаянья.

Я верю, любовь,
Еще сбудешься ты.
Природа не терпит
ни в чем пустоты.

ЯБЛОКО

Жена подала мне яблоко
Размером с большой кулак.
Сломал пополам я яблоко,
А в яблоке жирный червяк.

Одну половину съел,
Другая чиста и цела.
С червем половину я выкинул,
Другую жена взяла.



И вдруг я отчетливо вспомнил —
Это было когда-то со мной:
И червь,
И сад,
И знойный полдень,
И дерево,
И яблоко,
И я с женой.

* * *

Солнце заменила луна,
А лес — стена.
Шар превратился в куб,
А храм — в клуб.

Был я ласков, кудряв и мил,
А кто-то взял меня и подменил.
Я — это вовсе не я,
И тень эта не моя.
Тех, кого я любил,
И тех, кто меня любили,
Тоже всех подменили.

* * *

Шли вперед — пришли назад,
Значит, круглый этот сад.
А потом наоборот:
Шли назад — пришли вперед.

* * *

Я долетел до неба,
Однако на небе нет хлеба.
Пока до небес добирался,
Очень проголодался.
Пришлось опять опускаться,
Чтоб наверху не скончаться.

* * *

Хирург мне отрезал ногу,
Отрезал, да вроде не ту.
И вот я, скрипя протезом,
Домой из больницы иду.

Жене это не понравилось,
Собрала вещи, ушла.
Больная нога поправилась,
Отрезанная не отросла.

* * *

Мазохисту на лавке
Втыкали дети булавки.
Не от тоски, не от шалости,
А втыкали от жалости.



* * *

— Хочешь испытать радость селедки,
Испеченной на сковородке?
— Я хочу испытать радость глотки,
Вкус отведавшей этой селедки.

* * *

Тело, выведенное из состояния покоя,
Сломало стол, стул, кровать
И многое другое.

* * *

И такие люди бывают —
Ее просто ногой пинают,
А она кричит — убивают!



РАЗБИЛ В ТУАЛЕТЕ СОСУД,
СОСЕДИ ПОДАЛИ
В СУД.



СЛЕВА ВИНТОВКА, СПРАВА ВИНТОВКА
Я СЕБЯ ЧУВСТВУЮ КАК-ТО НЕЛОВКО.

* * *

Съел я хлеб
Свежевыпеченный.
Сажу у окна,
Глажу живот
Выпученный.

Рухнул напротив дом,
Недавно построенный.
Ходит народ кругом,
Чем-то расстроенный.



* * *

Дети кидали друг в друга поленья,
А я стоял и вбирал впечатленья.
Попало в меня одно из полений —
Больше нет никаких впечатлений.

ОСЕННИЙ ДЕНЬ

Куэт оставил шрам на теле.
Старый пень проел сандаля.
О, как нехотя летели
Журавли куда-то вдаль.
Не хотели, а летели,
Было жаль их и не жаль.

Было просто воскресенье.
На крутом горы горбе
Был обычный день осенний,
Череп клацал на столбе.
Отчего же в день осенний
Стало мне не по себе?

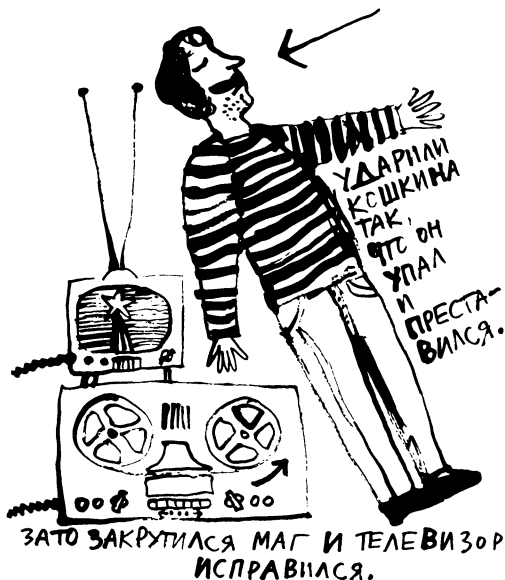
Фантастически — неясно
Почему-то сразу вдруг
Стал опасно так прекрасен
Мой невзрачный бедный друг.
Это просто безобразье —
Поражать так друга вдруг.

Всё в природе исказилось,
Всё куда-то понеслось.
Солнце в небе раскрылось,
Лужей крови растеклось
И по кочкам покатилося,
Поскакало, точно лось.

Он молчит — я песню слышу.
Он не шутит — я смеюсь.
Он ползет — полет я вижу.
Не пугает — я боюсь.
От него я весь завишу
И несколько не стыжусь.

* * *

Залез на столб я смоляной
Со страшным знаком смерти,
Коснулся проволоки рукой...
И ничего, поверьте.



БЛЕСК И НИЩЕТА ПРИЗНАНИЯ



Нет-нет да и мелькнет на афишах кинотеатров название со словом «Высоцкий». Фильмов не так много, но зритель идет и смотрит. В общем, тема беспроблемная. Почти как чернобыльская катастрофа, армянское землетрясение. Пусть не воспримется это цинизмом по отношению к чудовищным трагедиям жизни — жизней, судьбы — судеб, отдельного человека — страны. У документалистов есть свои ходовые темы, золотые жилы. Тут уже зависит от того только, кто с какими руками и помыслами берется за работу. И во имя чего.

Фильмы о Высоцком нравятся. В особенности, где много Высоцкого. Из разных лент склеено, смонтировано, белыми нитками сшито — лишь бы видеть и слышать Высоцкого. «Недобрали» его живым. Очень хочется напитаться теперь — как поливитамином. Вспомним, что творилось на юбилейном вечере в Москве, — сто рублей платили за вход и благодарили со слезами, что «помогли» попасть. А там живого Высоцкого не было и в переносном смысле. Все равно нужно соприкоснуться, сообща и всем миром поклониться, пережить массовое признание. Что-то есть в лихорадочном поклонении Высоцкому настораживающее. В «спросе» на него явный привкус потребительства.

Поэтому, естественно, новую ленту о Высоцком встречаешь осторожно. Фильм «Я не люблю...» был представлен нашему зрителю по нескольким просмотрам в Домах культуры, в «Колизее» и БКЗ «Октябрьский» как приложение к встрече с Мариной Влади, которая, кстати, фильм высоко оценила. Пусть простят меня авторы фильма, слышавшие аплодисменты трехтысячного зала. Аплодировали все-таки в основном Марине Влади. Фильм вызвал легкое недоумение — уж слишком мало в нем самого Высоцкого и «всё говорят». «Было скучно» — это классическое определение мне пришлось услышать из уст активистов одного из обществ любителей Высоцкого (есть такие общества, их много, и они даже оспаривают друг у друга, кто больший, а кто меньший любитель, кто «дилетант», а кто «профессионал»).

В чем же дело? Чем «не потрафляет» зрителю картина, создававшаяся в течение двенадцати лет, а не считая наспех, по моде? «Любимого певца», «барда», «бунтаря» на экране действительно мало. Фильм снимался по сценарию самой жизни, которая распорядилась так, что главный смысл ленты пришелся на время, когда Высоцкого уже не было с нами. Начало работы над картиной этого не предполагало.

— Когда я задумался о том, кого бы хотел сделать героем своего учебного фильма-портрета, то сразу решил, что это будет Высоцкий. Я никого не знал из его круга, и у меня не было на него «выхода». Мне говорили — это невозможно. Пришел на Таганку, даже толком не знал, что такое этот театр, ждал Высоцкого. Наконец увидел его, узнал, хотя в жизни он меня поразил, представлял его не таким. Я ему сразу сказал, что хочу его снимать. Он почему-то сразу согласился. Только просил «не брать за горло». И предложил тут же посмотреть спектакль. Крикнул вдогонку: «Деньги-то у тебя есть?» Так студент второго курса ВГИКа Петр Солдатенков начал работу над фильмом.

Была осень 1977 года. Во что выльется эта работа, тогда, конечно, невозможно было предположить, хотя занятой и избегающий дополнительных нагрузок Высоцкий в последний год уже сам начал торопить со съемками.

Но снято было очень мало.

Съемки продолжались после смерти Высоцкого. Продолжались, как делалось многое в эти годы, на упрямом энтузиазме — на сэкономленной, купленной по случаю, подаренной, выпрошенной пленке, без гарантии увидеть свет. В разное время материал снимался разными операторами, в основном студентами ВГИКа: Сергеем Астаховым, Александром Буровым (оба сейчас работают на киностудии «Ленфильм», как и Петр Солдатенков), Вячеславом Сачковым (сейчас на студии имени Горького). Помогали сотрудники учебной киностудии ВГИКа.

Основное достоинство этого фильма — его достоверность. Он подробен, скрупулезен в деталях, лишен излишней эмоциональности. Авторы не стремятся и в зрителе разбудить «эмоцию». Это скорее попытка разбудить способность думать о Высоцком, о том, что он был среди нас и какими он нас оставил. Фильм строго, до аскетизма выверен чувством права, которое автор ощущает за собой, на обращение к такой теме, такому материалу. И право это сводится до минимума: «правда и ничего кроме правды».

В картине режиссер позволяет себе одну-единственную, если можно так выразиться, художественную метафору. Впитавший в себя вместе с темой многое из эстетики шестидесятых (сам он моложе), Солдатенков отдает ей дань. Мы видим, как плавится в горне железо. Потом мы видим, как оно закаляется в воде. Его плющит тяжелый молот. Постепенно оно

обретает опасную форму лезвия ножа. На этом лезвии выгравированы на наших глазах: «Владимиру Высоцкому». И окажется этот нож на бархатной подушке под стеклянным колпаком. А в финале идет монтаж. В сцене поединка с Лазэртом Высоцкий-Гамлет наносит удар — и как бы от этого удара разбивается вдребезги стекло. Опасное оружие освобождено и может разить.

Уже по тому, как легко описать этот образ и как просятся сюда красоты стиля, очевидна определенная наивность подобного образа. Кроме того, стоит хотя бы

улицам, людям — а как бы взгляд ушедшего Высоцкого.

Похороны. Пугающе неживое лицо в гробу. Изящные рюши на крышке. Белый атлас подушки. Мы видим лица тех, кто несет гроб. Лица тех, кто пришел на Таганку, чтобы проводить в последний путь. Это разные лица. Плачущие, алчущие зрелища, равнодушные даже. Камера не отводит «взгляда» ни от кого. Кто-то говорит что-то соседу в процессии за гробом — оживленно так, вспомнил, может быть, как тещу хоронил или материал достал на дачу. Лица не выбираются, настроение не соз-



на четверть минуты экранного времени прорваться живому голосу, лицу Высоцкого, как видимая ложность подобных красот становится очевидно вопиющей. Он буквально сметает любые сравнения и метафоры — самодостаточный, как самый неопровержимый факт. От сцены поединка Гамлета и Лазэрта, тем более что мы знаем, что это последний сыгранный в жизни Гамлет Высоцкого, сжимается горло. Впрочем, как и от каждого из тех скупых кадров, где режиссер приоткрывает живое лицо поэта, его взгляд, его грустное и почти виноватое знание того, «как это будет» — после него.

Может быть, в этом и заключен «фокус» картины, ее настроения. Каким-то образом авторам удается создать ощущение, что не камера скользит по цветам, венкам, лицам,

дается. Оно рождается от кадра к кадру, захлестывая к финалу, как глухой петлей. Камера спокойно водит «глазом» по загородкам, за которыми топчется толпа, как стадо; камера провожает «взглядом» (очень медленным «взглядом»-рапидом) обилие милицейских фуражек, «пасущих» толпу. Камера наблюдает четкую и организованную работу блюстителей порядка — на их лицах чрезвычайная ответственность и сосредоточенность.

Реальность сама выстраивает метафоры. Куда более говорящие и жесткие. Лабиринт загородок преграждает путь к могиле Высоцкого спустя несколько лет. Могила окружена буквально, как рядами решеток, загородками. И между ними опять — милицейская фуражка. Страж порядка одиноко плавает в лабиринте (рапид), прини-

мая из чьих-то рук букет, передавая его в руки другого стража,— и так до самой могилы, где его наконец принимает кто-то в штатском, по регламенту допущенный к ней.

С золотым ободком свечи в цветах на могиле. И памятник — тоже с позолотой. Гитара за спиной — как нимб. И намек — «связанный», порыв — «неудержимый».

Взгляд следит, как на сооруженный на скорую руку помост у дома, где жил Высоцкий, поднимаются уважаемые наши признанные поэты и другие творческие люди — в шубах и богатых шапках, говорят

сдержанно горделивая мать. Принимают гостей по случаю годовщины. Смерти ли, рождения ли — уже неважно. Важно, что в центре — они. Успокоенные, какими бывают взрослые люди, когда неугомонное дитя затихло и подчинилось и можно на него наконец надеть парадный костюмчик, вывести к гостям и принимать поздравления с замечательным сыном. Обаятельная и нездешняя «француженка жена» явно не ко двору в семейной благодати. Но пока еще соблюдается видимость и поцелуи. Пока еще блюдет торжественность застолья.



коротенькие речи. А потом быстро помост собирается и увозится на грузовике. А стена дома остается украшенной еще одним подобием лика Высоцкого.

Сюда приводят потеющих экскурсантов. И рассказывают им, что и как строено в квартире, какой фонарик повесила Марина, и какой стол там стоит, и какая просторная комната, потому что Владимир Семенович любил гостей. И всё это — невероятную фантазмагорию, которую в страшном сне не представить, — бесстрастно фиксирует камера. Экскурсовод в кримпленовом платье показывает пальцем на шторы в окнах, достает из полиэтиленового цветного пакета фотографию Высоцкого в «Гамлете», цитирует: «Гул затих. Я вышел на подмости»...

А за шторами семья. Умиленный отец,

Что собирает этих людей к столам с закуской и бокалами, откуда год за годом вытесняется самый дух хозяина дома? Камера перебирает лица, будто сам невидимый хозяин обводит взором пришедших к нему гостей. Известный поэт, пьяненько и сыто расслабясь, резко хмурится, поймав этот взгляд. Лишний, лишний тут хозяин.

Вот в другом доме сидят его друзья, искренне и преданно его любившие и любящие. Вспоминается о деньгах, которые кто-то взыскивал после смерти, — долг Высоцкого. Получил сумму, а потом прислал посредника — недодали, мол, вспомнил, еще кое-что должен. Жизненно? Конечно. Но и тут нет его, по которому скорбят и печалются.

Злой и насмешливый, одинокий и отреч-

шийся еще при жизни, он мелькает в собственных фотографиях, развешанных, расставленных там и тут. И из-за плеча «друга», яростно доказывающего кому-то по телефону, что Марина в чем-то там не права в своей книге, что ему, другу, лучше знать... — камера фиксирует это выражение, пойманное и вставленное в рамку.

Чьим лицом торгуют у входа на кладбище? Разве эта чудовищно уродливая маска имеет что-то общее с тем, чьим именем только что не клянутся сегодня все? И камера, скользя по торжищу, ищет, за что бы зацепиться, в чем найти противовес, живое дыхание.

А камера оглядывала проволочные заграждения, лагерный двор, из которого ведут ворота с надписью над ними: «На свободу — с чистой совестью!». А камера бежала и бежала вдоль глухой стены, и, в общем, уже было ясно, что ни одна реальная тюрьма не ограждена такой длиной и такой беспросветной стеной.

За такой стеной жил Высоцкий. О такую стену разбилась его жизнь. А сегодня этой стеной он же отгорожен от пустых словословий и мелких счетов. Парадокс. Несколько лет назад от сформулированности подобного парадокса можно было бы получить в лучшем случае внушение.



Останавливается и долго рассматривает поющего на углу «блатнягу», явно бывшего зэка, который мучает гитару «под Высоцкого», самозабвенно отдаваясь нелепым и бесхитростным словам «про жизнь». А рядом на милицейской загородке повис мальчишка, шпаненок — камера его рассматривает, а он нас. И что-то такое затеплится.

Странно: тепло и свет в этом фильме вспыхивают в местах сумрачных и темных. Угрюмые, привыкшие скрывать чувства лица, бритые головы. Тюрьма. Заключение долго и горячо говорит о том, что такое для него Высоцкий — «гений!». Бред — «урок Высоцкого» в местах заключения. Но потом говоривший взял гитару и, волнуясь, запел Высоцкого.

Сегодня, наверное, стоит без пафоса и битья в грудь задуматься, как же все-таки так получилось, что «наш Высоцкий», отвоеванный, восславленный, в блеске на пьедестал воздвигнутый, по-прежнему ищет прибежища там, где нет всеобщих лозунгов, митингов и энтузиазма.

Не было кинокамеры, которая бы следила за живым Высоцким, когда он «держал оборону» многие годы. Когда закрывались спектакли, когда не снимались фильмы, когда было отказано в том, что составляло смысл его жизни и назначение, — быть поэтом своего народа, а не сомнительным «шансонье всея Руси». Мы никогда не сможем увидеть лица Высоцкого — не тогда, когда, разбухая веной на шее, он в крик пробивался к нашей совести со

сцены, с эстрады, а тогда, когда он в одиночестве боролся не за жизнь, но с жизнью. Вплоть до крови из горла, вплоть до выковыренных ножом из собственного тела вшитых ампул — залага жизни, вплоть до морфия, дававшего иллюзию силы, когда жизнь катилась без тормозов последние километры. Об этом могут красиво теперь писать — близкие и журналисты. Документалисты никогда не приоткроют над этим завесу.

Возможно, появятся другие фильмы. Пока что этот — «Я не люблю...» — представляется единственным, сделавшим попытку осмыслить огромность личности Высоцкого через огромность пустоты, им оставленной после своего ухода. Мы привыкли закрывать книгу после того, как точку поставила смерть. В сущности, фильм «книгу» открывает именно после этой точки.

Грустный это фильм. Тоска охватывает — сегодня, когда всё разоблачаем и всех реабилитируем, втоптываем в прах то, чем размахиваем, как флагом.

Молодой парень из Магнитогорска, кажется, свято уверен, что его благоделествовали, дав возможность за сто рублей попасть на юбилейный вечер. Он просто и немногословно признается, что Высоцкий — единственное, во что он верит, что составляет смысл его жизни. И простодушно рассказывает, как удалось купить за столько-то десятков рублей на вечер

книги Высоцкого. И конечно, он тоже опустил свой червонец в прозрачный ящик. Такие стояли у стен — «на Высоцкого». И камера пристально и долго смотрит, как складываются эти высыпанные кучи денег бумажка к бумажке, бумажка к бумажке...

Если бы фильм заострял ситуации, если бы прорывалась бурная публицистика, если бы фильм кричал этому всему «нет!» — кто знает, возможно, возник бы соблазн и поспорить. Потому что многие с чистым сердцем, свято веруя, что искупают какую-то вину, выкладывают свои червонцы и вытягивают шею, чтобы глазком хоть одним увидеть венки на могиле или свечу в колпачке. Но авторы в этом фильме бесплотны. Они просто показывают, «как оно есть».

А «правда, только правда» заключается в том, что вот уже девять лет, воздавая почести и, с позволения власти имущих, лакируя до блеска образ своего героя, народ фактически хоронит его и хоронит. Воздвигать кумирни и молиться праху легче, чем следовать правде жизни Высоцкого. Превращая ее в нашу правду.

Вот такие мысли оставляет этот фильм. И покидаешь зал, не омытый восторгом и благодарностью к тому, что «был». А с вопросом к самому себе: «Что же мы делаем?»

Алена Кравцова

Рецензия иллюстрирована кадрами из фильма «Я не люблю...»

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Два ленинградских театра начали новый сезон, изменив свои названия. Увенчалась успехом многолетняя борьба коллектива Театра комедии, чье стремление увековечить память своего многолетнего творческого лидера Н. П. Акимова встречало упорное сопротивление в руководящих инстанциях. Теперь известный всем горожанам театр над Елисейевским магазином будет носить официальное название «Ленинградский театр комедии имени Н. П. Акимова».

Несколько неожиданно и с гораздо меньшими трудностями Малый театр оперы и балета добился присвоения имени М. П. Мусоргского. Будем надеяться, что приобретение столь славных имен послужит хорошим творческим стимулом для обоих театров.

Редакция «ИЛ» поддерживает высказанные в средствах массовой информации предложения о том, что Большой драматический театр должен носить имя человека, которому этот театр и всё ленинградское искусство обязаны столь многим, — имя Г. А. Товстоногова.

25 августа создан «Фонд возрождения Ленинграда». Инициаторами его создания стали творческие союзы и организации, промышленные объединения, учебные, научные и проектные институты, органы печати. Учредители фонда — Русский музей, завод «Энергомаш», управление Жилсоцбанка, газета «Смена». Задача фонда — объединить усилия всех, кому дороги культурные ценности Петербурга — Петрограда — Ленинграда, изыскать и сконцентрировать финансовые возможности для сохранения и реставрации памятников архитектуры, искусства и культуры.

22 сентября в Большом концертном зале «Октябрьский» состоялась встреча читателей с редколлегией и редакцией журнала «Искусство Ленинграда». Во встрече приняли участие деятели искусства и культуры нашего города, артисты ленинградских театров и концертных организаций. Редакция выражает благодарность участникам встречи и дирекции БКЗ «Октябрьский» за помощь и внимание.

МЕЖ ПЕСНЕЙ И СУДЬБОЮ

(АЭДЫ XX ВЕКА
И ТЕАТР)



А. Галич

Театр сегодня ищет возможность скрестить на подмостках «судьбу человеческую, судьбу народную»; он испытывает потребность в художественном синтезе недавних исторических вех. И он берет явление завершенное — материк Галича, Высоцкого, Окуджавы¹ — и создает особый жанр спектаклей, начиненных песнями и стремящихся при этом к драматическому единству судеб, человеческой и народной.

Речь идет о целом большом клине нашей театральной жизни. Кто-то тщетно ждет новой пьесы, актуальной и недешевой (но может ли театр ждать?), кто-то припадает к большой литературе двадцатых — тридцатых годов, чья обретенная доступность обманчива, требует редкой сегодня культуры. И есть другой путь, он нащупывается в

современных спектаклях, в которых драма, музыка и поэзия пересекаются, вступают в творческий контакт. Герои этих спектаклей — аэды нашего времени. (Аэды — древнегреческие эпические певцы, импровизировавшие под аккомпанемент струнного инструмента. «Только б не порвали серебряные струны!» — В. Высоцкий.) У каждого из них свое родство с поэтической культурой XX века и свои выходы в фольклорную стихию. Они аэды; их песни, по определению Шостаковича, «родились вместе с музыкой», непредставимы с другими мелодиями; это лироэпическое начало взаимодействует на сцене с драматизмом их судеб и их сюжетов. И Александр Галич, и Владимир Высоцкий в очень разной степени, но оба в свое время выступали в переполненных залах, представляя театр своих «лирических героев», театр своих тем. И однако, только теперь, сами становясь героями театра, вместе со своими персонажами они дают жизнь целостным драматическим построениям с искомой подлинностью исторического чувства.

¹ О завершенности свидетельствует Булат Окуджава: «Мне кажется, что авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен». См.: «Еще в литавры рано бить...» // Правда. 1988. 23 сент. С. 4.

У эстрадного, именно музыкального, восприятия поэзии — своя богатая история. Характерны в этом отношении десятилетия годы нашего века. Можно вспомнить грандиозный успех Игоря Северянина в его поэзо-концертах, с попыткой превратить стихи в звучащую музыку — при помощи изощренной ритмики, настойчивых аллитераций, сверхнапевной декламации. Не случайно сегодня театр обращается к этому наследию (Северянину посвящен спектакль коллектива «Санкт-Петербург»). Взращенный той же эпохой Александр Вертинский — явление, еще более открытое нашему времени. Вертинский (спектакли о нем) хорошо вписывается в пространный архипелаг современных спектаклей, построенных на творчестве и судьбе Высоцкого и Галича. Точки соприкосновения оказываются существенными. Кстати, А. Галич в пятидесятые годы был знаком с А. Вертинским и оставил воспоминания о нем. Более того, он посвятил памяти Александра Николаевича Вертинского «Салонный романс», с отнюдь не салонным содержанием, где видна мера постижения Галичем Вертинского, дано прямое указание на связь поющего поэта и его эпохи:

Но век не вмешаться не может,
А норв у века крутой!

Вертинский, как хорошо сейчас видно (увы, не видно: слышно), оказывается серьезным явлением культуры XX века. Та «квинтэссенция артистизма» (К. Рудницкий), которую представляли его выступления, обнаруживает сегодня глубокую содержательность. Острая выразительность, виртуозный лаконизм пластики², интонационного рисунка выдают в Вертинском крупного актера, художника XX века, сумевшего найти емкие художественные формулы для своего времени, для человека своей эпохи. Сама завершенность, совершенство его мастерства, иронично-отстраненного и порывисто-лиричного в одно и то же время, красноречиво говорят о теме его искусства. Человек, герой его ариеток, несен и романсов, сжимается в щемяще маленький, одинокий силуэт, стремительно удаляющийся, как это бывает в кино, от крупного к общему плану. «Маленькая балерина» — один из множества шедевров Вертинского; он пел песенку от лица маленькой артистки, молниеносным движением артистичнейших

(«поющих») рук изобразив «балльные оборки» ее бедного костюма. Одновременно, свидетельствует очевидец³, это были крылья мотылька, мотылька над бездной — маленький человек у исторической громады XX века...

Ясно, что в сегодняшней волне спектаклей про аэдов XX века обращение к Вертинскому также обещает возведение спектакля не только в музыкальную, но и в историческую степень.

Внешней стилизацией тут не обойтись. Сам материал требует конструктивной дистанции, исторического осмысления. Актриса Татьяна Кабанова (с режиссером Ю. Стояновым), взявшись сочинить и играть спектакль «Памяти Александра Вертинского» в маленьком ленинградском театрике «Приют комедианта», сделала шаг навстречу его реальному сопряжению с нашим временем. Существен тут сознательный и сложный ход к образу: не внешнее приближение и не жесткое отчуждение современным исполнительским обликом, а именно попытка встречи эпох.

Песни Вертинского воспроизведены в спектакле Т. Кабановой не в мемориальных целях. Выразительный графический портрет А. Вертинского на портале сцены также активно зывает к зрителю, это отнюдь не ностальгический медальон. Театр хочет показать, если можно так выразиться, чертеж эпохи в судьбе и творчестве артиста.

Со строгой мерой деталей актриса отсылает зрителя к миру салонов или к атмосфере кабаре, оттеняя этими штрихами тему большого художника, сущности его восприятия современного мира. Спектакль не эксплуатирует легенду Вертинского, имеет успех в силу убедительности присущего ему содержания. Актриса не претендует ни на беспредельный артистизм своего героя, ни на его пленительную музыкальность⁴.

³ П. П. Громов, крупный исследователь поэзии XX века, автор большой работы о Мейерхольде. Знаменателен этот глубокий интерес к драматической, театральной сути творчества Вертинского. В этом ряду — последовательное внимание К. Л. Рудницкого к феномену Вертинского, Окуджавы, Высоцкого.

⁴ Эти качества отражены в уникальном спектакле, только что поставленном к столетию Вертинского: «Мираж, или Дорога русского Пьеро». Анастасия Вертинская с М. Мокеевым сочинила пьесу, она же играет русского Пьеро — своего отца. Этот спектакль театра-студии «Арт-центр» состоит из семи фрагментов, соответствующих семи жизненным маршрутам художника-пилигрима.

² «...Его кисть поднималась вверх, и вы видели восходящую на небе луну». См.: Нечаев В. Страницы из книги Александра Вертинского // Советская культура. 1989. 19 марта. С. 9.

Она с большим тактом пишет его графический портрет, острыми и жесткими штрихами представляет драму эпохи, запечатленную артистом. Музыкальная канва постановки обязана песням Вертинского, но она по-новому осмыслена — последовательность песен, их акцентировка, мера отчуждения этого материала современной актрисой (и аранжировщиком композитором М. Камиловым, аккомпанирующим ей) дают свежее, значимое сопряжение его с нашим днем и новым зрителем.

Это и есть примета новой волны спектаклей «по песням». Ведь, вообще говоря, в разные театральные времена могли появляться спектакли о поэтах, музыкантах, менестрелях разных эпох и народов. Сегодня доминантой становится остро проживаемая историческая ситуация, синтез судьбы героя и запечатленной в его творчестве народной судьбы. В шестидесятые годы, в пору расцвета документальной драматургии, биографический мотив в подобных обращениях театра был определяющим. Вторая часть единой сегодняшней — пушкинской! — формулы (судьба человеческая, судьба народная) воплощалась в спектаклях другого рода, также музыкальных. Тогда появилось много спектаклей по песням и стихам: «Павшие и живые» в постановке Юрия Любимова — классический пример. Здесь была тема эстафеты поколений, преемственности общего дела. Новое поколение присягало предыдущему, военному поколению в своей гражданственности. Коллективный, хоровой герой Театра на Таганке осознавал свою связь с предыдущим этапом духовной жизни общества.

В Ленинграде в середине шестидесятых годов возник и не случайно стал исключительно популярным спектакль «Зримая песня». Это был дипломный спектакль выпускников драматического факультета Института театра, музыки и кинематографии (режиссеры Е. Падве, В. Воробьев, В. Тыкка); затем спектакль вошел в репертуар Театра имени Ленинского комсомола. Песенные миниатюры инсценировались, драматизировались. При этом спектакль представлял собой не что иное, как лирический монолог поколения. Только-только входя в артистическую жизнь, оно обращалось к публике со своим манифестом: в яркой и острой, плакатно очерченной форме (большое значение имела в спектакле пантомима) выступало демократическое, песенное слово о своем времени.

Совершенно иной этап — в спектакле 1981 года «Ах, эти звезды!», также дипломной работе выпускников ЛГИТМиК (руководи-



А. Вертинский

тели А. Кацман, Л. Додин, Л. Андреев). Этот спектакль курса актеров драмы, собиравший тысячи зрителей в огромных залах, вовсе не принадлежал при этом к числу чисто эстрадных программ. Его концертность не исключала явного драматического элемента. Это было во многом детище драматического театра со своим сквозным, развивающимся от «номера» к «номеру» сюжетом.

Смысл спектакля «Ах, эти звезды!» не сводим к сумме номеров, здесь объективно возникла тема духовных связей молодого поколения с окружающей, воспитавшей его музыкальной культурой, причем связей сложных.

Длинная цепь музыкально-сценических портретов героев эстрады и джаза — от Луи Армстронга до Аллы Пугачевой — это развивавшееся на превосходно освоенном, близком самим артистам языке массовой молодежной аудитории драматическое построение. Узнаваемость популярных масок, представленных со сцены, в данном слу-

чае не самоцель; принцип пародии использовался разнообразно, в богатом спектре от карикатуры и эпиграммы до патетической солидарности с героем, приобщения к нему. В финальном монологе Леонида Утесова (Н. Павлов) полный голос обретала сквозная тема спектакля, его драматическая струна. Старый мастер советской эстрады и стро-го-любовно представляющий его молодой актер составляли живое единство, подготовленное всем предыдущим развитием спектакля.

Маски персонажей складывались в динамичную картину взаимоотношений звезд и музыки, музыки и жизни, современного поколения и звезд. Ироническое отчуждение, сопереживание, перевоплощение, выбор — эти категории составляли реальность спектакля. Можно видеть, что открытая демократическая, притом театрально приподнятая, речь от имени целого поколения, предпринятая в «Зримой песне», сменилась здесь сценическим диалогом разных эпох, переключкой разных стран, разных стилей.

Этот диалог к тому же усложнился «пародией» — принципом, благодаря которому весь пестрый материал спектакля отчуждается и одновременно осваивается.

Тот давний спектакль был лиричен, молодые артисты говорили в нем «от первого лица», драматические миниатюры соединились в единую лирическую цепь. В новом спектакле, построенном как диалог поколения с историческими и современными масками эстрадных звезд, лирика возникла как духовный итог этого диалога. Путь от звезды к звезде, от кумира к кумиру лишь по видимости совпадал с привычным и приятным досугом современного меломана — на деле это драматический путь к живой душе, внятно пробивающейся сквозь ритмы современности.

Драматическое достоинство «Звезд» особенно видно в сравнении, например, со спектаклем Театра-студии на Юго-Западе «Театр Аллы Пугачевой» (режиссер А. Белякович). Здесь имеет место претендующая на дружескую пародию средняя копия примадонны нашей эстрады, еще один тираж звезды — небогатый в художественном отношении случай.

Музыка, занимающая значительное место в жизни современного человека, приходит на сцену, также претендуя на важные, не предвиденные ранее роли, — и действительно многое может определять в современном драматическом театре. Если в момент своего появления «Ах, эти звезды!» воспринимались как случай особый, своего рода характер-

ное исключение на драматической сцене, то затем именно песня настойчиво стала претендовать на особую роль в спектакле.

Может быть, ситуация приближающегося конца столетия (не говоря уже о тысячелетии) обуславливает особый интерес к синтезу истории и человеческой судьбы на музыкальной основе. В театре и кинематографе текущего десятилетия музыка то и дело определяет тему, сюжет, материал вещи. Заявляет о себе и наиболее художественно богатый вариант такой тенденции, когда музыкальный элемент представления (или ленты) исторически насыщен и заложенный в нем драматизм одушевляет действие, развит в нем. Стоит вспомнить фильм «Бал» по пьесе Ж.-К. Поншена (режиссер Э. Скола), в котором будничные тансинг и движение новейшей европейской истории переплетаются в сложном действии, порой принимающем оттенок народной мистерии. Настоящей высоты мистерии, пожалуй, «Бал» не достигает потому, что сюжет целого тут не трагичен, катарсис не предполагается в самом замысле. Танцующие люди на беду истории, на разных ее витках — одни и те же; постоянство, окончательность масок превращает сами эти витки истории в замкнутое кольцо мифа... Известна аргентинская постановка драматического театра под названием «Танго», где жизнь танца сплетена с историей общества. История словно кодируется в подобных спектаклях в звуки и ритмы.

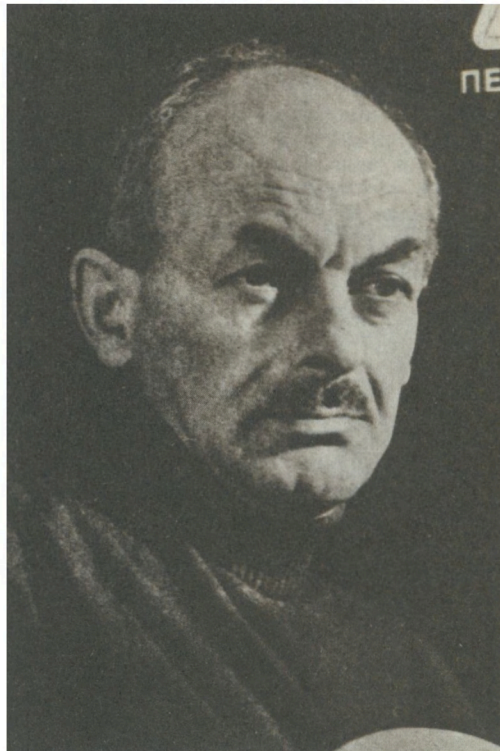
«Свободный театр» из Стокгольма привозит нам (сентябрь 1988 года) «Песни Высоцкого», и этот спектакль (режиссер Стефан Бем) убеждает в художественном правде шведов, в серьезности намерений, он волнует русского зрителя. В краковском театре «Багатэля», в свою очередь, поставили спектакль «Высоцкий — со смертью на „ты“». Здесь темой спектакля становится современный исторический слом, противостояние подлинной глубокой всеобщей памяти о человеке-легенде — и ширищейся конъюнктурной торговле этой легендой. По-видимому, современный театр переживает общий исторический момент, стремится уловить, запечатлеть неразрывность «жизни и судьбы», которая возникает при обращении к творчеству современного аэда.

Объектом эстетического познания становится случай Высоцкого, случай Галича. Театрализация жизни осуществляется здесь через постижение судьбы всеобщей. То, что воспринималось когда-то как вызов, обернулось последовательной верностью этой судьбе. Подав эпохе свой голос с гитарой в руках, они выразили крупную, общую нашу

судьбу⁵. Не однажды настаивая: то, что они — Галич, Высоцкий, он сам, Окуджава, — делают, суть не песни, а способ исполнения стихов под аккомпанемент (а впервые это определение дал Павел Антокольский), Окуджава, как представляется, верно подчеркивает эзический смысл этого «устного творчества». «Что-то среднее меж песней и судьбою» — так еще он поет об этом. Театр не может пропустить шанс воплотить эту, используя блоковскую формулу, «песню судьбы». Тут, в этих постановках, посвященных одному-единственному реальному лицу, решается задача объективно более крупная, чем известная по предыдущему этапу речь от лица поколения. Если драматургия еще не подошла к этой задаче — дать синтез судьбы эпохи, то здесь она, у эзодов новейшего времени, как на ладони. Симптоматично, кстати сказать, что Людмила Петрушевская, наиболее существенный современный автор в советском театре, дает объединяющее название сборнику своих пьес — «Песни XX века».

Лирика и социальный заряд неразложимы в творчестве Александра Галича. Можно сказать так, что историзм входит в поэтическую систему Галича, и этот неотъемлемый историзм переживается им остро лирически, окрашен горькой иронией. По-видимому, полноценное раскрытие этого феномена в театре еще впереди, несмотря на многие сценические подступы к Галичу. (При этом мы не берем случай крайний, вроде мероприятия под названием «А. Галич. Песни и судьба» на упоминавшейся площадке «Приюта комедианта»: рассчитанное на два вечера слушание магнитофонной записи перемежалось прозаической лекцией о жизненном пути поэта.)

М. Левитин в московском театре «Эрмитаж» поставил спектакль «Галич (Истории для друзей)», отсекая от песен музыку — сознательно и решительно. Редкие вкрапления фонограммы авторского исполнения только подчеркивают отчуждение инсценированных эпизодов от автора. Режиссер ставит «театр Галича», переводит музыку на язык драмы, а не осваивает ее как таковую. В результате усеченным предстает именно театр Галича.



Б. Окуджава

Взяв вместо пьесы восемнадцать известных песен Александра Галича, режиссер, как пишет критик Н. Исмаилова, «нашел в них конфликт, характеры и блестящие диалоги. Он доказал, что песни эти — настоящие маленькие пьесы, написаны по законам драматургии, содержат развитие действия, открытие персонажа и боль времени»⁶. Суть, однако, в том, что музыка могла бы только усилить эффект «театра». «Боль времени» ведь ощущаешь физически, слушая самого певца, она заключена в интонационном строе песен. Театр Галича — это и театр его горькой непрерывной мысли, объявшей все сюжеты и выходящей за их рамки. Как писал Юлий Ким в статье «Две музы»⁷: «И что за парадокс: в его песнях очень много театра, может быть, даже больше, чем в пьесах! Конечно, больше — потому что театр трагический. Даже когда сбивается на фарс». Конечно,

⁵ «На концерте стою один и неприкрытый, как святой Себастьян», — писал Ф. И. Шалапин. См.: Неизвестная статья Федора Шалапина // Литературная газета. 1988. 23 нояб. С. 8. Этот выразительный образ ложится на наших эзодов, упрямо не совпадавших с официозом, слышавших иное в своей эпохе.

⁶ См.: «Возвращается боль, потому что ей куда деться» // Известия. 1988. 20 нояб. С. 3.

⁷ Аврора. 1988. № 8. С. 92.

музыка Галича — особая музыка, отрешенная от самодовлеющих качеств этого искусства: голос правды о времени. Этот голос должен быть услышан, и он не может оставаться ни прозой, ни поэзией; это особая устная музыка, для нее и призван аэд со своим «человеческим» голосом. Сам Галич говорил об этом так: «Я пишу свои стихи, которые только притворяются песнями, а я только притворяюсь, что я их пою. Почему же вдруг человек уже немолодой, не умея толком аккомпанировать себе на гитаре, вдруг все-таки рискнул и стал этим заниматься? Наверное, потому, что всем нам — и там и здесь — слишком долго вдали хорошо поставленными голосами. Пришла пора говорить правду, если у тебя нету певческого голоса, то есть человеческого, гражданский голос, и, может быть, это иногда важнее, чем обладать бельканто...»⁸

Правда, о которой говорит Александр Галич, рождается в сердце поэта и в известном ему историческом опыте и такую приходит к слушателям. Варлам Шаламов говорит об этой ситуации жестко и прямо: «Искусство лишено права на проповедь»⁹. Окуджава еще порой проповедует, и поколение за поколением слушает его, — но и угол, отгороженный им для проповеди добра, очерчен словно бы в воздухе, не на земле. Впрочем, как заметил К. Рудницкий, «эти чуть ли не эфемерные словесно-музыкальные постройки на самом-то деле стоят нерушимо», тут накрепко «связаны между собой обыденное с идеальным»¹⁰. Так или иначе значимость Галича и Высоцкого — в первичности их социального пафоса и в их «последней прямоте», с которой они обращаются к нам. В музыкальном смысле их пение рождено взрывным стыком песен сияющего советского «бельканто» (феномен Дунаевского) и лагерного фольклора. В их голосах может быть и надсада, такая это музыка. «В спектакле „Галич“ прямых соотношений сценического решения с судьбой поэта практически нет», — констатировал один из рецензентов. Нет, увы, и косвенных. Самого Галича нет в «Историях для друзей» и нет трагической темы судьбы, потому что ушла его музыка (неотъемлемая, как мы помним!). Остался его острый

взгляд на российское подспудное, неофициальное житье-бытье.

Другим путем, объявленным уже в его имени, идет Московский музыкальный театр-студия «Третье направление» (режиссер С. Кудряшов). Этот коллектив, существующий при Союзе композиторов РСФСР, целенаправленно ставит спектакли о певцах. Первой постановкой был спектакль по песням Юлия Кима. Вторая — об Александре Галиче: «Когда я вернусь...». Молодые, очень молодые артисты с отличными голосами увлеченно, порой весьма ярко играют отдельные песни Галича. Сквозной идеей спектакля оказывается разведение исполнителей на полюса, один из которых — человек в черном кителе, черная сила, сталинист, палач. На другом полюсе — хор остальных: «черному кителю» противостоят молодой человек интеллигентного вида (alter ego Галича), «ангельский голос» (действительно!), «простые» герои его несен...

Спору нет, Галич резко отдавал палачам — палачово, называя все своими именами. Зал хорошо принимает спектакль, взывающий к гражданскому чувству. Всё же эта механистичная концепция уходит к предыдущему этапу — к «Зримой песне», «Павшим и живым». Спектакль неглубок, не достает до своего героя. Права Н. Исмаилова, когда говорит о «жанровом феномене песен Галича»: «...Это гражданская лирика, но не открытая, а восстающая из недр драмы». Думается в этой связи, что «некая современная опера», возникающая, по наблюдению М. Швыдкого, на сцене «Третьего направления» как альтернатива «концертной композиции, состоящей из отдельных номеров», вовсе не единственная и не оптимальная в данном случае. Историческая горькая умудренность Галича-художника, его едкий, горестный лиризм, к сожалению, незаметны в концепции спектакля. Между тем Александра Галича определяло острое самосознание художника, и не случайно он создал целый цикл о трагедийных судьбах героев его «Литераторских мостков» — Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Хармса, Зощенко.

...Высоцкий, когда его не стало, пришел в наши театры (и не только в наши) долгожданным героем своего времени. Лучше было бы сказать — героем-временем. В Ленинграде в Народном театре «Перекресток» в постановке В. Фильштинского существует спектакль «Карнавал Высоцкого», где коллективный герой — актерская молодежь — водит пестрые, многозвучные хоры до мажорной народной жизни, героев Высоцкого.

⁸ См.: Швыдкой М. Пора возвращения: Александр Галич: судьба поэта // Театр. 1988. № 9. С. 183.

⁹ См.: Варлам Шаламов: Искусство лишено права на проповедь // Московские новости. 1988. 4 дек. С. 16.

¹⁰ Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. № 14. С. 23.

В театре «Студия-87» В. Малыщцкий поставил спектакль-композицию по песням Высоцкого. Спектаклей о Высоцком создается множество повсеместно, это действительная потребность театра.

Первое же и одновременно самое крупное явление в описываемом современном феномене театральной жизни — спектакль Театра на Таганке «Владимир Высоцкий». Юрий Любимов поставил его в первую годовщину смерти актера, — абсолютно точно и глубоко ощутив значительность театрального посвящения аэду. Столь же оперативно спектакль был запрещен и лишь теперь получил новую жизнь. Так же, как Вертинский, как Галич, Высоцкий был в основе своего творчества драматическим актером. Театр на Таганке сделал спектакль, в котором Высоцкий — певец, голос эпохи, актер, коллега, друг — составлял сложное, многоликое единство, к тому же умноженное всем хоровым телом таганковцев — участников представления. Историческое время, всегда остро ощущаемое на этой сцене, и «хоровое» претворение жизненной судьбы одного человека, Владимира Высоцкого, давали великий эффект адекватного портрета современного аэда.

Артельный венок Высоцкому становится одновременно актом творческого и гражданского самосознания таганковской артели. В этом смысле «Владимир Высоцкий» (и следующая за ним постановка «Бориса Годунова» также) составляет кульминацию хорового начала, существенного для всей эволюции Театра на Таганке. Дерзкий и лирический голос поколения в ходе этой эволюции обрел драматизм, исторический объем, хоровой герой в итоге смог воплощать народную судьбу, ее трагически противоречивую связь с историей. Творческое бесстрашие — норма, заданная современными аэдами, спасшими честь сограждан. Труппа Таганки — той же бесстрашной породы. За кулисами в театре в январе 1989 года висела стенгазета, посвященная Галичу, с характерным заголовком: «Ничего не надо бояться».

Именно в спектакле «Владимир Высоцкий» процесс самосознания хорового героя Таганки предстает с максимальной обнаженностью. Гамлетовская тема недаром проходит в спектакле как сквозной мотив. Высоцкий играл Гамлета с 1971 по 1980 год. Спектакль резко переводит этот крупный факт биографии актера и театра в ранг основной метафоры. Поэт английский рождок, актеры восстанавливают свои мизансцены, звучат шекспировские реплики; как при заклинании духа, все провоцирует появ-

ление Высоцкого — он и появляется как дух: звучит его голос, как десять лет назад в реальном «Гамлете».

Сама по себе театральная игра планами сценической и закулисной, интимной жизни труппы, конечно же, не открытие Таганки; приемы театрального Зазеркалья давно на самых разных сценах обнаружили свое особое обаяние. Однако Юрий Любимов не остановился на том, что сделал свою труппу действующим лицом спектакля. Стремясь достичь единства с ушедшим аэдом, голосом которого, как говорил Ф. Абрамов, «хрипело и орало время», труппа становится и действующим лицом эпохи. Осколки «Гамлета» звучат поразительно веско в пестрой ткани спектакля, состоящей из воспоминаний, стихов, песен. Лоскутность таганковцев Зазеркалья кажущаяся. Да и не Зазеркалье таганковцев перед нами, а система зеркал. Феномен Высоцкого в спектакле — это живая связь актера и труппы, человека и людей, певца и эпохи. В этом смысле очень точно сформулировал А. Бовин в 1981 году на обсуждении спектакля его основной мотив как «соединенность судеб»: спектакль «не пытается... изобразить его просто на манер шансонье, а показывает его сложную, противоречивую судьбу, отражающую сложность и противоречивость нашей истории»¹¹. Фрагменты «Гамлета» (порой резко политически актуализированные) включены в драматургию спектакля, целиком представляя собой самоанализ хорового героя Таганки; сама попытка удержать в своем составе ушедшего В. Высоцкого участвует в этом же процессе самосознания.

Пластические эволюции хорового героя на сцене вокруг закрытого белым саваном блока зрительских кресел (художник Д. Боровский) — это метафорически выраженные грани отношений «хора» с Высоцким. Личная, биографическая причастность, связь «по сцене» и «по эпохе» суть грани единого феномена. Владимир Высоцкий, чей голос звучит в спектакле, вызванный его товарищами, и труппа Таганки, в полном составе стоящая на подмостках, — взаимно необходимые части целого, составляют сложное единство. Духовный импульс лиричен, конкретен, вытетен — и тут же обнаруживает свой чрезвычайный эпический масштаб.

¹¹ См.: «Как это делалось: (из стенограмм обсуждения поэтического представления «Владимир Высоцкий»)» // Юность. 1988. № 11. С. 80.

Лирика, театр и эпос встречаются здесь. «Актер чистейшей таганской пробы», как пишет о нем К. Рудницкий, сумел как никто иной спаять свою судьбу с судьбой народа. Только с его «легендарным темпераментом» (выражение Ю. Трифонова) и можно было так прямо смотреть в глаза судьбе, стоя на роковом краю («Кони привередливые»). В спектакле-поминках по современному аэду речь не может не идти обо всех нас, о всей нашей громадонесущейся, говоря гоголевским словом, жизни. «Только б не порвали серебряные струны!» Серебряные струны аэда — легендарный образ. Заклинание о них — второй, наряду с «Гамлетом», лейтмотив спектакля.

Эпос и лирика предшествовали театру — и потому театр знает, что делать с эпосом и лирикой. А тут еще эти Гомеры XX столетия — сами насквозь актеры! Театр идет

навстречу им, театрализует судьбу века, запечатленную в современном эпосе и лирике, разными путями связанных с народной жизнью, — только здесь он и может воплотить ее синтез. Х. Л. Борхес выписал из «Одиссеи» Гомера: «Боги замышляют для людей несчастья, чтобы будущим поколениям было о чем петь». Отсюда можно было бы сделать вывод, что «жизнь работает на поэзию», рассуждал далее Борхес.

К XX веку несчастий, сотворенных самими людьми, накопилось достаточно для того, чтобы из поколения в поколение петь не переставая. И однако, именно шестидесятые — семидесятые годы были ключевыми для аэдов нового времени. Завершив свой путь, песня устремилась в театр и получает здесь новое качество — почти как лирика, уступившая в свое время трагедии в Древней Греции.

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

В залах музея Академии художеств СССР по инициативе Варшавского национального музея была развернута выставка «Польские ученики Петербургской академии художеств XIX — начала XX века». Среди собранных на выставке ста пятидесяти произведений живописи, графики, скульптуры были экспонаты не только из Варшавы, но и из советских музеев: Третьяковской галереи, Русского музея, Государственного музея украинского искусства в Киеве. По-разному сложились судьбы авторов этих произведений — выпускников Петербургской академии художеств. Одни навсегда связали свою творческую биографию с Россией, другие постоянно жили и работали во Франции и Италии. Но большую часть экспозиции составляли произведения художников, живших и творивших на польской земле. Впервые собранные вместе, эти работы давали достаточно полное представление о путях развития польского изобразительного искусства со второй половины XIX века на основе традиций Петербургской академии художеств. Выставка наглядно продемонстрировала глубину связей и взаимовлияния культур польского и русского народов.

За большие заслуги в области советского театрального искусства Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Народный артист РСФСР» Гадасинскому Станиславу Леоновичу — главному режиссеру Ленинградского государственного академического Малого театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского.

Еще одна тема, которая, несомненно, требует продолжения, — это проблемы ленинградского плаката. Проходившая в Музее этнографии выставка «Совесть-89» продолжила начатую выставкой «Совесть-88» традицию и еще раз подтвердила, что искусство политического плаката (как публицистика в литературе) пользуется повышенным вниманием и творцов, и публики. «Совесть-89» интересна еще и тем, что, наряду с ленинградскими авторами, на выставке впервые были представлены и работы иногородних.

Похоже, что создание журнала «Искусство Ленинграда» стало той самой каплей, что прорвала плотину, которая много лет препятствовала появлению новых периодических изданий.

На «Ленфильме» полным ходом идет подготовка собственного ежемесячного издания, посвященного проблемам киноискусства, разным аспектам творческой и производственной деятельности крупнейшей киностудии нашего города.

Ну, а пока ленфильмовцы готовятся, решая многочисленные организационные проблемы, при Ленинградском доме кинематографистов уже состоялся выпуск первых номеров ежемесячника «Волшебный фонарь». Это издание не претендует на глубокий и серьезный анализ кинопроцесса, а имеет скорее информационно-рекламный характер. Кроме того, редакторы ставят перед собой задачу показать читателю закулисный мир кино, заглянуть на «кинематографическую кухню». Этому способствуют и фотоиллюстрации, показывающие мир кино в самых неожиданных ракурсах.

Н. А. БЕРДЯЕВ

ХРИСТИАНИЗМ И КЛАССОВАЯ БОРЬБА

V

Аристократ, буржуа, рабочий

Так как социальные классы определяются для Маркса исключительно экономически и в отношении к производству, то психологические классовые типы у него совсем почти не были раскрыты и разработаны. Он не столько характеризует, сколько судит. Марксистская психология всегда груба. Между тем как большой интерес представляет психологическая характеристика типов аристократа, буржуа и рабочего. Это не только разные социально-психологические типы, но и разные духовные породы. Если бы Маркс не был так помешан на всеопределяющем характере экономики, то он увидел бы, что между аристократом и буржуа различие безмерно большее, чем между буржуа и рабочим. Именно аристократ и буржуа принадлежат к разным расам, между тем как буржуа и рабочий принадлежат к одной расе и их распря есть распря семейная. Самостоятельную ценность представляют типы аристократа и рабочего. Между тем как тип буржуа, как увидим, не представляет самостоятельной ценности, он производный, вопреки распространенному мнению. Тип аристократа определяется совсем не экономическим моментом, экономический фактор тут является вторичным. Аристократия может быть страшно богата, и аристократия в прошлом была очень богата. Но самый генезис ее богатства не связан с экономической инициативой и предприимчивостью, это есть богатство, добытое мечом, а потом наследственное. Аристократия лишена всех специфически экономических добродетелей. Экономические добродетели буржуазны. Аристократия есть прежде всего благородство породы, выработанность расы, белая кость. Положение аристократа не зависит от экономики. Оно прежде всего связано с рождением, с предками и их заслугами, с наследственностью. Как уже было сказано, момент биологически-антропологический играет тут большую роль. Аристократ может совершенно разориться, и в ряде поколений род его может опуститься и потерять свое положение в обществе. Это бывало у нас с некоторыми княжескими фамилиями, принадлежащими к роду Рюрика. Но это явление второстепенного зна-

чения. Благородство породы остается и при утере всех материальных орудий. Буржуа, который теряет все свои материальные средства и принужден скромно зарабатывать хлеб насущный, теряет всё, у него более не остается признаков, определяющих его классовое положение в обществе. Аристократ, потерявший все свои материальные средства, не всё теряет, у него остается его благородная порода. Аристократ даже в блузе рабочего остается аристократом. У него другие руки, другое лицо, другие манеры, другая интонация речи. Всё выработано рядом столетий и передано из поколения в поколение. Экономические преимущества аристократа совсем не завоеваны личными усилиями, как экономические преимущества буржуа. В далеком прошлом предки его, вероятно, занимались военными грабежами. Всё ведь в прошлом связано с кровавыми насилиями. Но в дальнейшем аристократ менее всего хищник, он очень мало способен к приобретению и обогащению, он скорее расточитель*. Аристократ помнит главным образом доблести предков, а не их насилия и жестокости. У аристократа всё наследственно, по наследству передано от предков, и физические и душевные свойства, и богатства. Всё выработано длительным процессом, всё отстоялось, как старое вино. И тем более подлинный аристократизм, чем более длинный ряд столетий передал аристократу его качества. Аристократия первая получила возможность досуга, без которого не может быть выработан более высокий тип культуры, утонченность манер, которым потом будут подражать другие классы. Вежливость аристократии есть культурная ценность, имеющая общечеловеческое значение. Аристократия могла позволить себе игру как результат избытка сил, свободных от труда. Аристократия — родовая по своей сущности, в этом ее сила и ее слабость. Во всем аристократ противополюжен буржуа. Аристократ хорошо помнит прошлое, живет преданиями ряда поколений. Буржуа плохо помнит прошлое или помнит лишь недавнее прошлое, он живет настоящим, а не прошлым. Именитые буржуазные семейства уже могут назвать в прошлом ряд породивших их поколений и гордиться ими, но это уже есть образование особой аристократии среди буржуазии. Буржуа есть все-таки прежде всего *parvenu*, и в этом его сила. То, что у аристократа всё даровое, всё наследственное, а не трудовое, не заработанное личными усилиями, порождает ряд своеобразных душевных черт. Настоящему аристократу чужды *ressentiment*, обида, зависть, ободранная кожа. Аристократ мог быть обидчиком и часто им бывал, но не мог быть обиженным. Переживания обид и зависти — не аристократические переживания. Поэтому всякую обиду аристократ переживает как оскорбление своей чести и чести предков и готов сейчас же защищать свою честь с оружием в руках, смыть обиду кровью, он не согласен ни одного мгновения остаться обиженным. Ценность аристократического типа даровая, а не трудовая. Поэтому она подобна красоте, которая даром и ни за что дается. Красив по наследству, по рождению и потому никому не завидует. Что тип аристократа определяется главным образом биологически и психологически, а не социологически — это подтверждается тем, что большевики гонят не только за привилегированное экономическое положение, но и за благородство происхождения, за предков, за белую кость. Благородная порода вызывает *ressentiment*, хотя бы ее представитель был пролетарий по экономическому положению. Аристократ не экономический человек, в прошлом он был прежде всего воин. Аристократизм есть порождение избытка, а не недостатка. И подлинно аристократическому типу свойственно отдавать от избытка, быть великодушным и щедрым. Аристократ не хочет приобретать, стяжать. Приобретать, зарабатывать не аристократично, потому что не наследственно, не даровое. Если аристократ склонен к наживе и руководствуется экономическими расчетами, то это значит, что он обуржуазился. Аристократизм означает, что я что-то уже изначально имею, а не что мне что-то еще нужно.

* См. Sombard „Der Bourgeois“.

Аристократизм есть *a priori*, а не *a posteriori*. Тип аристократизма включает в себе благородные черты, выработанные в европейских обществах рыцарством. И в этих рыцарских чертах есть вечный элемент человеческой личности, сохраняющийся и после того, как историческое рыцарство умерло.

Аристократия в отличие от буржуазии есть особая порода, особый антропологический тип. Она принципиально утверждает неравенство в отличие от буржуазии. Буржуа можно сделать, аристократом сделаться нельзя, можно только родиться. Нувориш вполне закономерный для буржуазии тип. Но вновь испеченный аристократ, человек вышедший в аристократию, всегда тип подозрительный и фальшивый, заматающий следы своего прошлого. Аристократия требует времени, ее нельзя сделать быстро, для выработки ее нужен длинный ряд столетий и поколений. Буржуазию же можно сделать быстро, она образуется в одном поколении. Аристократия есть раса завоевателей и господ, выделяющая себя из всего остального общества, утверждающая свое другое происхождение, чем происхождение всех остальных людей, создавшая законы и заграждения, препятствующие ее смешению с массой. Аристократия более всего боится смешения, у нее есть пафос расстояния. Поэтому она создает ряд условностей, которыми окутана ее жизнь. Это есть отход от природы и первый качественный отбор формы. Аристократия живет замкнуто, в своем собственном мире. Альфред де Виньи очень хорошо сказал, что аристократия основана на гордости, демократия же на зависти. И действительно, гордость есть первородный грех аристократии, грех не личный, а родовой, наследственный. Победить гордость — значит победить грех аристократии, которую труднее всего по-настоящему обратить в христианскую веру. Гордость порождает презрение к другим классам, к неблагородным, не рожденным от старинного рода. Замкнутость аристократии, ее исключительная связь с прошлым, ее боязнь смешения, ее недостаточная раскрытость для жизненных процессов, происходящих в мире, ее приверженность условным формам роковым образом ведет к истощению и вырождению. Это есть рок всякой аристократии в социальном смысле слова. Она легко изнеживается, ищет наслаждений и в массе своей мало духовна. Она обречена на гибель. Она лишь до времени способна господствовать и защищать себя. Но долго защищать себя от напора стихии жизни, от смешения с другими классами она не может. Лишь небольшая часть ее способна проявить гибкость и приспособиться к новым социальным процессам. Большая часть на это оказывается неспособной, озлобляется от бессилия и переживает упадок. На морально наиболее сохранившиеся части аристократии ложится печать скуки и безжизненности. Но элемент аристократический входит во всякий новый строй общества, уже не аристократический, и сохраняет психологическую и эстетическую ценность, потеряв социальное значение. Мы знаем, как в демократических республиках, во Франции и в Америке, ценят аристократические фамилии, титулы, быть может гораздо больше, чем в старой императорской и дворянской России. Социально аристократия обречена на гибель и не может возродиться, но психологически она остается, в ней есть вечный элемент. Аристократия должна быть лишена своих социальных привилегий и своих материальных богатств. И тогда только видно будет, выживут ли аристократические душевные свойства, не аристократическая гордость и презрение, а аристократическое благородство и великодушие, свобода от *ressentiment* и утонченность. Исторический грех аристократии был в том, что она пошла на уступки не рабочему, а буржуа, что она начала приспособляться к нарастающей силе буржуазии и смешиваться с ней, а не стала на сторону рабочих классов. Впрочем, это не есть явление всеобщее, есть исключения. В Англии консервативная партия, связанная с аристократией, более склонна была соединиться с рабочей партией, чем с партией либеральной, связанной с буржуазией. Поэтому можно было достигнуть целого ряда социальных реформ. Аналогичное явление было в Германии. Возможен тип

аристократического социализма, противопоставляющего себя буржуазному либерализму и радикализму. Но социально спасти аристократию это не может, социальная миссия аристократа кончена, она не выдерживает процессов индустриализации и головокружительных успехов техники. Будущее принадлежит лишь духовной и умственной аристократии, которая есть совсем особое явление.

Духовная и умственная аристократия есть совсем особенная социально-психологическая группа, уж окончательно не определяемая по признакам, установленным марксизмом. Она стоит вне социальной борьбы классов и лишь отчасти с ней соприкасается и перекрещивается. Представители ее могут, конечно, иногда защищать буржуазные идеологии, но основные интересы ее не экономические — она живет интересами мысли и творчества, ценностями духовными, а не материальными. По своему составу духовная аристократия может происходить из разных классов — из аристократии и дворянства, из крупной и мелкой буржуазии, из крестьян и рабочих. В средние века духовная аристократия сосредоточивалась, главным образом, в монастырях, интеллигенция была монашеской, монахи были первыми философами, учеными, художниками, писателями. Лишь монастырь защищал от грубости военной феодальной жизни. В новое время это изменилось, культурное значение духовного сословия упало. Духовное сословие очень ослабело и превратилось в закостеневший класс. Духовная, умственная аристократия не наследственная, не родовая, а личная. Ценность ее всегда связана с личным качеством, с личной одаренностью, с личным творчеством. Ценность эта реальная, а не символическая. Качество этого класса не может быть названо ни исключительно даровым, ни исключительно трудовым. Они и даровые и трудовые. Если аристократия социальная получает свои даровые ценности по наследству от предков, то аристократия духовная получает их от Бога. Творческие дары от Бога, они даровые и незаслуженные, как и всякий дар, как всякий гений, но даны не для того, чтобы они зарывались в землю и загублялись, а для того, чтобы таланты приумножались и давали проценты. А это значит, что к даровому присоединяется трудовое. Пророки, религиозные учителя, религиозные и социальные реформаторы, философы, ученые, изобретатели, поэты, художники, музыканты принадлежат к духовной аристократии, и их невозможно вместить ни в какую схему деления на классы, основанные на экономических признаках. Люди эти заняты творчеством, но творчество их совсем не производительно в экономическом смысле, оно не производит полезных материальных ценностей. Часто лишь очень немногие способны оценить продукты их творчества. Материальное положение духовной аристократии в большинстве случаев бывает очень незавидное, она не интересуется хозяйственными вопросами и нередко испытывает жестокую нужду. Фабричный рабочий гораздо лучше может себя защитить. Аристократов духа и ума утесняла и угнетала аристократия социальная, потом буржуазная и, наверное, будет утеснять и угнетать рабочий класс. Невозможно причислить духовную аристократию к буржуазии, этого нельзя сделать ни по психологическим, ни по социальным признакам. Если русские коммунисты причисляют всех, объединяемых неопределенным словом «интеллигенция», всех ученых, всех писателей к буржуазии, то это делается по демагогическим соображениям, из лести дурным инстинктам рабочих, отчасти же по невежеству. Да и то, что я называю духовной и умственной аристократией, не совпадает с тем, что называют «интеллигенцией» в русском смысле. Нелепо восхвалять буржуазию за то, что она произвела огромное количество великих людей, гениев ученых, философов, поэтов, изобретателей и реформаторов, и нелепо опорочивать всех этих великих людей за то, что произошли из буржуазных классов. Социальное происхождение великого человека, гения не играет никакой роли. Марксисты сами это признают, когда речь идет о Марксе или Ленине, людях отнюдь не пролетарского происхождения. Совершенно неинтересно для нас, что Кант или Гегель, Гете или Шиллер про-

изошли из буржуазных классов, Пушкин или Толстой из дворянства. Нужно стать марксистом и экономическим материалистом, для того чтобы делать апологию буржуазии за количество творческих гениев, якобы ею порожденных. Гений не создается никаким классом, он создается Богом. И гений Маркса даю ему Богом, но он употребил его для борьбы против Бога. И менее всего интересно, что Маркс — сын буржуазных классов. Но вот что важнее всего. Во все времена, на протяжении всей истории человечества лишь очень небольшая кучка людей жила духовными и умственными интересами, отдавалась созерцанию и творчеству как самоценному, лишь ничтожное меньшинство искало смысла жизни и преображения жизни, творило новые ценности. Люди разделяются прежде всего на два класса — на класс, способный к творчеству, и класс, не способный к творчеству. По своей природе, сотворенной Богом, всякий человек способен к той или иной форме творчества, хотя бы в форме творческого отношения к другому человеку. Но большинство подавило в себе творческую силу. Огромное большинство человечества всех классов живет лишь обыденными, житейскими, бытовыми, хозяйственными, коммерческими интересами, оно не ищет иного мира, иной жизни. Прислушайтесь, о чем говорит огромная масса человечества повсюду, во всех публичных местах и в семейном кругу, на улицах, в вагонах. Вы придете в ужас от изменности человеческих интересов, от неспособности подняться над обыденностью. Все классы погружены в социальную обыденность и подчиняются ее законам. Масса духовно возвышается над обыденностью лишь через религиозную жизнь, религия есть единственный духовный интерес и духовное питание масс, хотя и она обычно приспособляется к уровню масс. Лишь очень немногие способны жить чистой мыслью и чистым творчеством, лишь очень немногие интересуются вещами духовными. Тут происходит основное деление человечества, более глубокое, чем деление на классы. Аристократ, буржуа, рабочий одинаково погружены в социальную обыденность, они друг на друга походят в своей исключительной обращенности к этому чувственному миру, они различаются между собою лишь манерами, жестами, языком, стилем и принадлежащими им вещами. «Чернь» в том смысле, какой вкладывает в это слово Пушкин, есть аристократическая, дворянская, придворная чернь, а не народ. И вот небольшой кучке людей, способных жить высшими духовными и умственными интересами, способных к творчеству, не могут простить этой ее особенности, видят в ней чужую расу. Все классы в массе своей: аристократия, буржуазия, пролетариат — не любят духовной, умственной аристократии, требуют от нее служения своим интересам и преследуют ее, когда она отказывается от этой службы. Но проблема тут сложна и противоречива. Духовная, умственная аристократия тоже имеет тенденцию истощаться и вырождаться, она делается эгоцентрической и переживает декаданс. Исключительные творческие дары, дары духовные и умственные, даны человеку для творческого служения, для исполнения призвания, призвания свыше. Творец, одаренный свыше, должен слышать внутренний голос, призывающий к служению, не к служению социальной обыденности, не к служению классовым интересам, а к служению правде, истине, красоте, к служению Богу и образу и подобию Божьему в человеке. Духовная аристократия может перестать слышать голос свыше, может начать служить себе, может так же самодовольно замкнуться в себе, как и аристократия социальная, и тогда она изменяет своему призванию, она теряет свое значение. Она может совершенно оторваться от социального целого, образовать замкнутую элиту, презиращую окружающий мир, может быть слишком довольной своей утонченностью — и тогда она склоняется к упадку, идет к смерти. Печальнее всего, что этот упадок и эта смерть могут переживаться как признаки высшего состояния, как гордыня одиноких и ненужных. Духовная аристократия имеет пророческое, в широком смысле слова, призвание, призвание служить лучшему будущему, пробуждать дух новой жизни, творить новые

ценности. Когда этот пророческий дух, движущий не только пророками в высшем, религиозном смысле слова, но и философами, поэтами, художниками, реформаторами, изобретателями, начинает исчезать, когда угасает сознание высшего призвания и служения, тогда духовная аристократия вступает в период декаданса, вырождается и теряет свое оправдание. Когда Карлейль говорит о новой аристократии труда и творчества, он, конечно, имеет в виду аристократию пророческого служения, преображения жизни, а не самодовольную элиту, не одиноких эстетов, всегда потребителей, а не производителей*. Тот дух смерти, который пронесется над современной европейской элитой, свидетельствует о социальном кризисе культуры в современном обществе. Но духовная и умственная аристократия есть вечный элемент человеческого общества, без которого оно не может достойно существовать. Это есть вечное иерархическое начало, возвышающееся над борьбой классов. В подлинной иерархии низшая ступень всегда зависит от высшей и связана с ней. Так, работа практика-техника зависит от высших форм науки и философии, хотя он может этого не сознавать.

В чем особенности типа буржуа и типа рабочего? Понятие буржуазности, как и понятие аристократизма, можно употреблять в двух смыслах — социальном и духовном. Но в то время как духовный аристократизм есть квалификация положительная, духовная буржуазность есть квалификация отрицательная. Это бросает свет и на буржуа в социальном смысле. Буржуазия есть класс, который наиболее определяется по отношению к экономике. Буржуа и есть homo economicus. Экономизм есть субстанциальное свойство буржуа. Буржуа и создал экономизм, он экономический материалист, не зная Маркса. Его отношение к экономике совсем иное, чем у аристократа. Аристократ ио природе расточитель, он совсем не верит в возможность личного обогащения, для него не существует категории экономического развития. Он владеет наследственными именьями. Буржуа же есть человек, обогащающийся личными усилиями, личной инициативой и энергией, он экономически идет в гору, подымается, выходя из тьмы. Это он открыл эволюцию. Ему свойственна бесконечная экспансия. Для аристократа важно «откуда», для буржуа важно «куда». Аристократ не может подниматься, он может лишь опускаться, он лишь сохраняет положение изначальной высоты. Буржуа же подымается, выходит в люди. В то время как качества аристократа даровые и наследственные, качества буржуа трудовые, заработанные. Он хочет усилиями выделиться, подняться. И аристократ и буржуа — завоеватели мира. Но аристократ завоевал мир в прошлом мечом, военным ремеслом. Буржуа же завоевывает его теперь экономически, промышленно, денежно. Менее всего верно, что буржуа тунеядец, что он не работает. Говорить это можно лишь для демагогического употребления. Буржуа труженик, рабочий, он почти не имеет свободного времени, которое всегда имел аристократ для игры и украшения жизни, он живет не для себя, а для дела. Буржуа — миллионер, но он вечно озабочен, он не знает беззаботности аристократа, единственной, которую знает история. Буржуа часто мучник своего дела, не знает минуты покоя. Если он живет в роскоши, то для интересов дела. Аристократ никогда не думал, что его материальное благосостояние зависит от его ловкости, находчивости, инициативы, выдумки, буржуа же всегда это думает. Буржуа, который ведет паразитарное существование и наслаждается жизнью, есть упадочный, выродившийся буржуа. Такая паразитарная часть буржуазии всегда выделяется. Но настоящему, классическому буржуа свойствен аскетический элемент, он живет не для наслаждения жизнью, а для увеличения и умножения экономических ценностей и благ**. Именно у буржуа появилась впервые инициатива бесконечного разви-

* См. Карлейль „Post and Present“.

** Макс Вебер говорит об *inerveltliche Askese*, свойственной создателям капитализма, и объясняет ее кальвинистическим типом религиозности. См. его „Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie“.

тия экономического могущества человека. В этом была его миссия. Буржуа изобретателен. Им овладевает пожирающая страсть к раскрытию новых миров, к бесконечной экспансии и бесконечному развитию. Он не живет уже в устойчивом, статическом космическом порядке, он динамичен. В жизни хозяйственной, которая и есть по преимуществу сфера буржуа, он требует постоянных изменений, он не выносит застоя. Робинзон Крузо — типичный буржуа в свою молодую, более благородную эпоху. В буржуазном классе есть разные слои, которые имеют разные психологические черты. Есть старая благородная буржуазия, дорожащая традициями, по происхождению восходящая к началу нового времени, очень по-своему добродетельная, утверждающая черты своеобразного буржуазного аристократизма, буржуазия трудовая в старом смысле слова, довольствующаяся скромными богатствами. И есть буржуазия новая, авантюристическая, живущая лихорадочно, гоняющаяся за бесконечной наживой и обогащением, не способная уже остановиться в своем порыве к экономическому развитию, создавшая фиктивный и фантазмагорический мир современного капитализма, уже не дорожащая никакими традициями. Психологически и морально это есть разные слои. Новая буржуазия выделяет из себя элемент разлагающийся, упадочный, ничего уже не созидующий, предающийся наслаждениям жизни и безумной роскоши. Но центральное ядро ее не таково, в центральном ядре есть еще жажда дела, инициативы, есть воля к могуществу. Идеологически буржуазия склоняется к упадку, идей она уже не имеет, миссия ее уже как будто кончена. В каком же отношении буржуа стоит к рабочему? Это есть основной для нас вопрос.

Ценность рабочего есть ценность труда. Труд же священен. Именно в этой ценности труда рабочий человек стоит ближе всех к Библии, к истокам нашего греховного мира. Он в поте лица своего зарабатывает хлеб свой. Защита рабочего есть защита труда. Рабочий принимает на себя тяжесть нашего мира, в нем сосредоточена забота мира, которую Гейдеггер считает сущностью бытия. Он лишен возможности пользоваться цветением жизни, он знает лишь ее элементарные основы. Именно жизнь рабочего свидетельствует о том, что человеку приходится жить в падшем греховном мире, подчиненном жестокой необходимости. Лишь сравнительно немногим удалось прорваться к более свободным районам бытия, получить досуг, необходимый для избыточного творчества. Большинство же осталось подчиненным тяжелой необходимости и заботе. Нам не дано понять, почему одним людям выпадает одна доля, более свободная и дающая избыток, другим же иная доля, подчиненная тяжелой заботе и непрерывному труду. Понять это можно лишь за пределами нашей жизни. Но мы знаем, что не могла вся масса человечества равномерно подняться до более свободной и избыточной жизни, это могло происходить лишь путем качественного отбора и неравенства. Не буржуа, а аристократ был насильником, установившим неравенство, он первый освободил себя от тяжелого труда и заботы о поддержании жизни. Это было очень давно. Буржуа же изначально был тоже человек озабоченный и трудящийся, хотя труд его был иного рода. Буржуа не имеет, подобно аристократу, иного источника своей ценности, чем ценность труда, трудового усилия и заботы. Капитал сам по себе не дает никакого оправдания человеку. Буржуа и рабочий принадлежат к одной расе, к третьему сословию, они одного происхождения. Буржуа вышел из трудового народа, из горожан-ремесленников. Первоначальное выделение и возвышение буржуа производит впечатление не выделения особого класса, а выделения личного, определяющегося личными качествами. И всегда, конечно, должны выделяться люди более одаренные и энергичные, т. е. происходить качественный отбор. Качество буржуа, т. е. того, что он сам есть, а не того, что у него есть, целиком определяется его трудом, более квалифицированным и творческим, его инициативой, энергией, изобретательностью.

92 Поэтому он еще как будто бы остается принадлежащим рабочему народу и отли-

чается от аристократа. Буржуа кровный родственник рабочего. Каждый рабочий, казалось бы, может стать буржуа. Буржуа и есть рабочий, которому суждено было иметь удачу. В Америке, в которой буржуазия наименее традиционна, так и происходит. Но почему же между классом буржуазии и классом рабочих происходит самая яростная классовая борьба? Почему основное противоположение в капиталистическом обществе есть противоположение буржуа и рабочего? Буржуа есть изменник рабочему народу. Он вышел из недр трудового народа. Он обладал большей инициативой, большей энергией, большей изобретательностью, в нем впервые пробудилась воля к бесконечной экспансии и бесконечному развитию. И так должно было быть, такой человек должен был народиться. Средневековый человек не мог жить вечно. Раскрылся новый мир, и пробудилась воля к господству над всей землей. Появился Фауст. И в буржуа был фаустовский элемент. Но буржуа не захотел остаться органически связанным с рабочим народом, не захотел остаться лишь его верхушкой и передовым отрядом. Он стал стыдиться своего происхождения. Он надел фрак и цилиндр, построил роскошные гостиницы и рестораны. Он образовал новый класс, враждебный рабочему народу, эксплуатирующий и угнетающий труд. Это был роковой факт нравственного порядка, определивший всю яростность и весь ужас классовой борьбы современного капиталистического общества. Ложна и цинична та буржуазная теория, что буржуазия есть не что иное, как качественный отбор более даровитых, рабочий же класс есть оставшиеся внизу вследствие своей негодности и неодаренности. В действительности среди буржуазии есть несметное количество бездарностей, принадлежащих к низшему человеческому типу и занимающих первые места, как есть среди рабочих более одаренные и принадлежащие к более высокому человеческому типу. Только творческий гений, призванный свыше, только огромный талант пробивается при всяких, самых мучительных условиях, но он никогда не бывает у буржуа. Буржуа не захотел понять свое дело как социальное служение. Он способствовал автоматизации человеческого общества. Он внес дух бешеной конкуренции и беспощадной экономической борьбы, он сделал ставку на сильного. Развитие материальной экономической мощи он поставил выше человека, выше человеческой души. Интересно, что Маркс не только ненавидел буржуазию, но он также ее восхвалял и идеализировал. Именно буржуазия наделена у него великим призванием развивать материальные производительные силы, без чего невозможен социализм. Он, в сущности, одобрил предательство, совершенное буржуазией в отношении к трудовому народу. Через это предательство произошло образование пролетариата, который Маркс считает единственным истинным трудовым народом. Исторический путь, которым пошел буржуа, ведет к накоплению нечеловеческой злобы и ненависти, он создал условия труда худшие, чем в труде крепостном. И потому путь этот не может быть оправдан христианским сознанием. Забота, небезопасность завтрашнего дня в капиталистическом обществе, созданном буржуа, сделала максимальной. Забота эта озлобляет и ввергает в какое-то адское существование. Человек находится уже не во власти природной необходимости, а во власти фиктивного денежного царства, царства мамоны, в котором ничего нельзя уже разобрать и нельзя определить реальностей. Но классовая борьба буржуа и рабочего, небывалая в истории по остроте, ставит вопрос о духовной буржуазности. Духовная буржуазность есть совершенно особый феномен, отличный от социальной буржуазности и не связанный обязательно ни с каким классом.

Духовная буржуазность или буржуазный дух совсем нельзя мыслить в категории борьбы буржуазии и пролетариата, капитализма и социализма. Не капитализм создал буржуазный дух, он существовал и раньше, но капитализм очень его усилил и концентрировал. Пролетариат и социализм отлично могут быть заражены буржуазным духом. Материализм, экономизм, исключительная погло-

щенность земными благами и обращенность к чувственному миру, отрицание всякой тайны в жизни человека и мира, отрицание мира духовного и потустороннего — всё это порождения буржуазного духа. В душе закрывается бесконечность, всё становится конечным — это и значит, что души становятся буржуазными. В XIX веке был целый ряд замечательных мыслителей и писателей, которые вели страстную борьбу против буржуазного духа. Они совсем не были пролетарскими мыслителями и стояли в стороне от социалистических движений и социалистической борьбы. Прежде всего Леон Блуа, самый страстный и негодующий обличитель буржуазности и буржуа, написавший гениально острую книгу „*Exegeses des Lieux communs*“, в которой исследует мудрость буржуа. Л. Блуа, католик, принадлежал к поколению французских символистов, он очень плохо знает социализм и, вероятно, ничего не слышал о марксистской идеологии пролетариата. Но он страстно обличает царство мамоны, капитализм как измену Христу, которого всегда называет Бедняком (*le Pauvre*), он защищает бедных и ноет хвалу бедняку, он раскрывает мистику денег, которая богатства мира отделяет от Бедняка через распятие. Буржуа для него есть истребитель рая, предавший вечность времени, верящий лишь в видимые вещи. Для него буржуазности противоположен не социализм, не пролетариат, а христианство. Но он слишком хорошо знает, что существует буржуазное христианство, буржуазное католичество, и его-то он, быть может, ненавидел больше всего. Он с горечью говорит, что Господь Бог стал очень декоративен в лавках буржуа. Л. Блуа нигде нельзя отнести с точки зрения марксистской схемы. Вероятно, он нашел бы там общих мест буржуазной мудрости у коммунистов. Коммунист и есть окончательный буржуа, последний буржуа, одержавший последнюю победу и ставший коллективным человеком, объемлющим всю землю. Социализм не буржуазен лишь в краткий миг своего революционного пафоса, лишь в своем демоническом отрицании и разрушении. Положительные вождедения социализма вполне буржуазны, и социализм роковым образом теряет свой пафос. Социалистически-коммунистический идеал человека есть идеал буржуа, экономического человека, совершенно обезличенного и обездушенного, принявшего образ механического коллектива, занятого исключительно экономическим и техническим устройством жизни. Это значит, что социализм, лишенный духовной основы, не имеет идеала человека, человеческой личности. Идеал «товарища» не есть идеал человека, он говорит лишь о социальных отношениях людей. Идеал серого, фабричного земного рая, в котором не видно уже будет звездного неба, есть идеал насквозь буржуазный. Я привел пример Л. Блуа. Но против буржуазного или мещанского духа восставал и страстно его обличал ряд гениальных людей XIX века, т. е. как раз века капиталистического. Таковы Карлейль, Керхегардт, Ибсен, Ницше, у нас Толстой и Достоевский, реакционер К. Леонтьев, Н. Федоров. Романтики противопоставляли себя «буржуа», и они даже создали эту категорию. Значение символизма в том, что он есть невозможность вынести буржуазный дух, но он есть уход из буржуазного царства, не столько активная борьба против него, сколько уход из него. Все эти явления стоят вне борьбы пролетариата и буржуазии, это явления духовного порядка. Они свидетельствуют о том, что поставлен не только социальный вопрос, но и вопрос духовный, что преодоление того, что мы называем «буржуазностью», есть не только социальная, но и духовная задача, что предстоит очень трудная духовная борьба. Материалистический социализм и коммунизм этого совершенно не понимают, но борются против буржуазности в экономическо-классовом смысле, но находятся во власти духовной буржуазии. Буржуазности противостоит дух, и всякое отрицание духа есть уже буржуазность. Буржуазности противоположно подлинное, цельное христианство, а не приспособленное к буржуазной эпохе лжехристианство, противоположное религии креста. Буржуазность и есть отрицание креста, отрицание трагического начала в жизни. Рабочий, который развращается бесстыдной демагогией, у ко-

тогого вытравляется чувство греха, может очень легко стать буржуа и эксплуататором в час своей победы. Он может угнетать и эксплуатировать интеллектуальный пролетариат в качестве господина, может истреблять и уничтожать всякую духовную аристократию.

Отсюда вытекает целый ряд выводов для определения христианского отношения к классовой борьбе, для христианских оценок происходящих в мире социальных движений. Христианское сознание, вкорененное в мире духовном, неизбежно должно возвышаться над классовой борьбой, оно не может ею определяться, и потому только оно и может ее оценивать. Христианство черпает свои оценки из иного, более глубокого источника, чем материальная экономическая жизнь, из источника духовного, из духовной жизни, из откровения высшего мира. Классовая борьба существует, и в происходящей классовой борьбе мы должны признать, что на чьей-то стороне больше правды, хотя бы и не вся правда. Мы думаем, что больше правды на стороне трудящихся. Но духовное состояние борющихся должно иметь для нас еще больше значения, чем их экономическое состояние. Вопрос всё время идет не только о том, чтобы преодолеть буржуазные социальные отношения людей, которые в капиталистическом обществе достигают своего предельного выражения, а и о том, чтобы преодолеть буржуазность человеческих душ, буржуазное отношение к жизни, которое у рабочих может быть не меньше, чем у представителей других классов. Преодоление же буржуазности души есть прежде всего принятие тайны креста. Социальная задача неразрешима вне духовной задачи, вне христианского возрождения. Вне христианского возрождения, вне духовного возрождения человеческих душ, и прежде всего душ рабочих, царство социализма будет окончательным царством буржуазности, буржуазным довольством этим миром, отрицанием вечности, прекращением искания Царства Божьего. Только искание Царства Божьего преодолевает буржуазность. Параллельно социальной демократизации общества должно идти духовное его облагораживание, т. е. духовная аристократизация. Новое общество должно быть аристократически-рабочим обществом. В нем не отвергнута должна быть всякая иерархия, как хотят сторонники механического мирозерцания, а выявлена истинно человеческая иерархия, иерархия качеств, иерархия даров и призваний. Преодоление классов и прекращение классовых борьбы совсем не должно означать уничтожение разделения труда, вытекающего из различия дарований и призваний, механического уравнивания и низвержения всякого иерархического начала. Коммунисты на практике очень признают иерархическое начало. Но они принципиально не хотят признать аристократического начала в духовной культуре. Они готовы признать политическое и экономическое неравенство в силу внешней необходимости, но в духовной культуре они уравниатели, они утверждают равенство по низшему, подчинение качества количеству. Поэтому они ведут общество по пути качественного понижения культуры, вульгаризации и варваризации. На путях внерелигиозных совершенно неразрешим конфликт аристократического и демократического начала культуры. Только христианство может его разрешить, ибо оно признает благородство духа, аристократизм детей Божиих совершенно вне социально-классового положения человека, вне социально-привилегированного положения. Аристократизм, основанный на социально-привилегированном положении, всегда имеет не христианский, а античный, греко-римский, языческий источник. Вне христианства ему противопоставляется вульгаризация и варваризация, затопление качеств количеством, зависть количества к качеству. Христианское духовное устройство основано на переживании вины, а не обиды. Сознание же вины, связанное с грехом, есть благородное, духовно более аристократическое состояние, чем сознание обиды. Только христианство излечивает человеческую душу от неблагородного чувства обиды, рождающего зависть и озлобленность. Самая тревожная проблема нашего времени есть проблема затопления человеческой культуры огромными

массами, большими количествами. Считаются все барьеры, уничтожаются все ограждения, охранявшие качественный подбор в культуре. С этим неотвратимым, с одной стороны — справедливым, с другой стороны — опасным, процессом сама культура справиться не может, и ей грозит гибель, справиться может лишь религия, лишь духовный подъем масс.

Очень важно также установить, что христианское сознание не может становиться на эволюционную точку зрения в оценке капитализма и социализма. Христианин не может рассуждать так, как рассуждал русский марксист конца XIX века. Капитализм есть зло и несправедливость, и с ним нужно бороться, но капитализм обостряет классовые противоречия, развивает производительные силы и создает пролетариат, который и сокрушает капитализм, и потому мы должны приветствовать развитие капитализма. Это есть релятивистически-эволюционная точка зрения, приводящая к невозможному нравственному конфликту. Можно считать индустриально-экономическое развитие благом и ценностью, и тогда нужно ему способствовать. Так, русский коммунизм хочет провести индустриализацию России против капитализма и отрицая капитализм, хотя он подлежит нравственному суду с другой стороны. Но я не могу способствовать тому, что я считаю злом и несправедливостью. Если в капитализме есть зло и несправедливость, то я не могу его утверждать даже временно, на известный период, я должен и сейчас уже отрицать это зло и несправедливость, и сейчас утверждать то, в чем вижу правду. Добро не рождается от зла, оно от добра рождается. Вопрос о капитализме как несправедливости и зле совсем не есть вопрос о ступени развития, о временной его благотворительности. Та сторона капитализма, которая связана с развитием материальных производительных сил, есть благо, которое я должен утверждать и сегодня и завтра, та же его сторона, которая есть несправедливость и зло, есть несправедливость и зло и сегодня и всегда, я должен его отрицать с сегодняшнего дня и не могу призывать к тому, чтобы это зло на некоторое время допустить. О духовном и нравственном зле капитализма христианское сознание может судить лишь с точки зрения вечных ценностей и благ, вечных духовных и нравственных основ общества. Нельзя губить человеческие души и человеческие жизни во имя экономического развития и процветания. Это допускать могут марксисты, но не христиане. И коммунизм подлежит тому же суду, что и капитализм. Да и никто не доказал, что экономическое развитие возможно лишь на безнравственных началах, отрицающих духовные основы жизни, что оно требует греховных вождедений, свойств, в которых христианин должен каяться на исповеди. Экономическое развитие возможно и на других началах, чем начала беспощадной конкуренции, оно может быть и «общим делом» в смысле Н. Ф. Федорова*.

* См. Н. Федоров «Философия общего дела».

(Окончание следует)

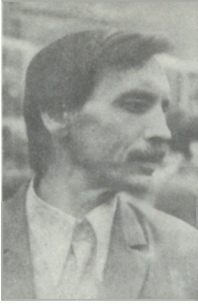
ЧЕТЫРЕ ДНЯ В ДЕКАБРЕ

(К 15-ЛЕТИЮ ВЫСТАВКИ

В ДК ИМЕНИ ГАЗА

22—25 декабря

1974 года)



Предлагаемый конспект воспоминаний и впечатлений не претендует на сколько-нибудь исчерпывающую полноту изложения события, которое во многом изменило художественную ситуацию в Ленинграде и впервые широко объявило о существовании так называемого (и само себя так назвавшего) «неофициального искусства» в его ленинградском варианте.

Художественному всплеску в декабре 1974 года предшествовало по меньшей мере полтора десятилетия его вызревания. Участники этих событий в социальном плане вполне четко осознавали себя детьми эпохи «оттепели», со всем многообразным и противоречивым опытом «воспитания чувств», который они получили. В жарких и по-русски бесконечных спорах, что велись в неуютных мастерских никому, кроме узкого дружеского круга, неведомых художников и столь же неизвестных поэтов, на протяжении многих лет происходил мучительный процесс самопознания поколения, определения своего места в обществе (которое всё меньше и меньше желало об этом знать), места своей страны и ее великой культуры за пределами «одной шестой мира». По мере того как

кратковременная хрущевская «оттепель» стала сменяться хрущевскими же «заморозками», а затем все более казавшейся бесконечной брежневской «зимой», это самопознание приобретало все более драматичный (а для многих — и трагический) характер. Область культуры и искусства снова превращалась в поле военных действий — борьбы личностей за свое существование. Со временем в характере этого поколения стали все более проявляться «резистантные», сопротивленческие черты, а сами носители таких черт уже к концу 60-х годов получили наименования «диссидентов», «авангардистов», «модернистов» и «неофициалов».

В этом «авангардизме» и «модернизме», несмотря на действительно авангардистские и модернистские черты, при внимательном взгляде обнаруживалось, пожалуй, больше традиционализма, чем собственно модернизма. Любому думающему художнику было ясно, что для вхождения в современную мировую культуру

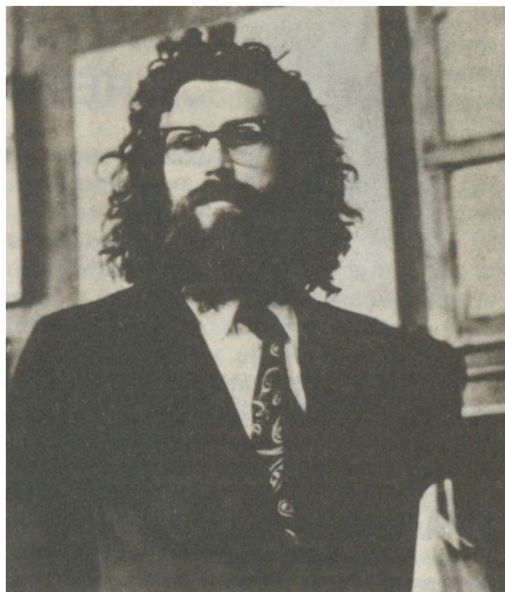
**Участники выставки после закрытия экспозиции.
1974 год**



в качестве не провинциально-колониальной ветви, но равноправным партнером отечественному искусству необходимо преодолеть тот трагический разрыв культурной традиции, который обозначился в 30-х годах. Маститые противники доморощенного авангардизма 1960—1970-х порой искренне недоумевающе вопрошали: «Зачем повторять пройденное? То, что стало давно музейным?» Авангардисты-«шестидесятники», в чем-то действительно повторяя пройденное, ощущали, что многое из этого «пройденного», оплодотворив общемировое искусство, у себя-то на родине не было осмыслено и усвоено. Аналогичные процессы происходили в «неофициальной» литературе, где авангардизм наиболее левых отталкивался от обэриутов. В основном же шло освоение российского «серебряного века», некоторые искали свою традицию еще глубже — в одической допушкинской поэзии, в духовном стихе.

Очень важным обстоятельством для развития неоавангардизма было то, что в Ленинграде, пусть и оттесненные на обочину, продолжали работать прямые ученики крупнейших мастеров русского авангарда. Так, большая группа объединялась вокруг В. В. Стерлигова и Т. Н. Глебовой — так называемые «стерлиговцы» (Г. Зубков, А. Кожин, Е. Гриценко, В. Соловьева, затем М. Цэрүш, Ю. Гобанов и др.). Эта группа, возможно, была наиболее изолированной от других, но, пожалуй, и наиболее образованной как в смысле общей, так и пространственно-пластической культуры. Группе существенно помогал и знаток русского авангарда искусствовед Е. Ф. Ковтун. Были еще живы ученики П. Н. Филонова, которые, может быть, не столько практически, сколько противоречивыми апокрифами и легендами, но все же доносили до новых поколений образ Мастера. С 50-х годов стал складываться дружеский коллектив из художников А. Арефьева, В. Шагина, Р. Васми, Р. Гудзенко, В. Громова и поэта Роальда Мандельштама, разрабатывавших своеобразный и острохарактерный пейзаж современного им Ленинграда: неприкрашенный бытовой жанр с элементами гротеска и сатиры (отметим несомненную роль в формировании пластической и художественной культуры этой группы художественной семьи Трауготов). Очень плодотворной школой для многих стала мастерская М. Шемякина, через которую прошли многие молодые художники, порой называвшие себя группой «Санкт-Петербург» (В. Макаренко, А. Васильев, В. Овчинников, Е. Есауленко и др.). Даже сейчас ощутимо влияние поисков и находок М. Шемякина на многих художников — даже во втором поколении — в такой степени, что можно говорить о некоей «шемякинской школе», с ее культом старого Петербурга, «серебряного века», определенной театрализации, гротеска и даже мистификации, художественного и поведенческого артистизма.

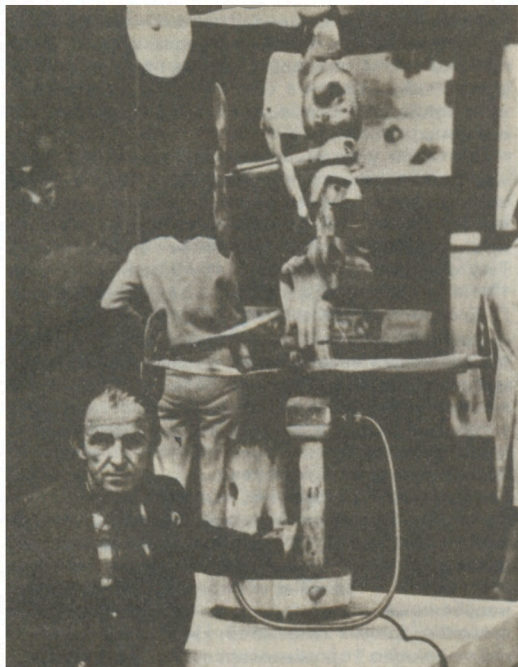
Многие последующие связи и «завязи» образовывались рано — хотя бы в стенах СХШ, где когда-то вместе начинали тот же М. Шемякин, Э. Зеленин, М. Иванов, Т. Кернер. В дальнейшем, например, М. Иванов, Т. Кернер, В. Гав-



Евгений Рухин. (Трагически погиб в Ленинграде в 1977 году.)

Евгений Горюнов. Участник выставок 1974 и 1975 годов. С 1978 года жил и работал в Париже. Летом 1989 года вернулся в Ленинград





Вениамин (Саша) Леонов. С 1977 года живет и работает в Париже

На экспозиции



рильчик и литератор Б. Иванов в конце 60-х какое-то время образовывали любопытную «шаландную» группу (работали вместе на шаландах-«грязнухах» управления «Спецтранс» по очистке рек и каналов). В те же годы вместе со своим учителем О. А. Сидлиным, учеником А. А. Осмеркина, в ДК имени Капранова работала группа из А. Басина, И. Иванова, Е. Горюнова, Б. Купина, продолжавшая традиции русского сезаннизма. Небольшие и нередко меняющиеся группы формировались вокруг А. Г. Эндера, С. М. Гершова, Б. Н. Ермолаева, Ю. А. Васнецова и других замечательных «могикан». Наряду с упомянутым О. А. Сидлиным существовали другие энтузиасты-педагоги, получившие бродячие философы от искусства — Е. П. Семюшенков (ему кое-чем обязаны, например, М. Шемякин и В. Овчинников) или Я. Г. Длугач, создавший плодотворную и весьма характерную для ленинградской традиции «эрмитажную» школу, где в процессе копирования произведений высокого классического искусства закладывались принципы практического анализа композиции и своеобразного пластического конструктивизма (в значительной мере развил эти принципы его ученик и сам талантливый педагог-художник А. Зайцев). В 60—70-х годах активно работали талантливые одиночки, имевшие довольно узкое окружение: Е. Михнов-Войтенко, А. Розин (Соломон России), Ю. Дышленко, Г. Устюгов, В. Рохлин, С. Шефф, Е. Ротенберг, В. Левитин.

Это искусство, при всей узости его бытования, находило своих ценителей и собирателей — Л. Б. Каценельсона, А. Н. Сидорова, И. М. Логинова, Н. И. Благодатова, Б. Б. Безобразова, Ю. М. Позина, А. Я. Аранзона. Какие-то работы оседали в квартирах потомственных ленинградских интеллигентов — инженеров, врачей, «эменесов», литераторов. Как бы ни были скромны возможности (и тогдашние цены на произведения искусства) этих энтузиастов в эпоху коллекционирования ковров и хрусталя, они сыграли огромную роль в развитии современного искусства уже хотя бы своим живым интересом к нему, возможностью какого-то его сохранения до лучших времен.

Необходимо отметить тесную связь «неофициальных» художников этого времени с такими же социально-неприкаянными и «проклятыми» литераторами, что, конечно же, способствовало взаимному обогащению тех и других. Личности И. Бродского, Д. Бобышева, Е. Рейна обладали способностью притягивать к себе многих, в том числе и молодых художников. После высылки И. Бродского и М. Шемякина своеобразным художественно-литературным салоном стала квартира К. Кузьминского — поэта, ценителя современного искусства, литературоведа с феноменальной памятью — фигуры очень яркой и характерной для рубежа 1960—70-х годов. Наряду с поэтическими чтениями и культурологическими диспутами, проходившими, что греха таить, нередко под «рюмку чая», здесь экспонировались известные в своем кругу или вновь открытые и еще никому неведомые таланты. Свое значение имели аналогичные богемные

салоны «неофициальных» литераторов Ю. Вознесенской, В. Нецаева, В. Кривулина, В. Нестеровского, В. Эрля (Горбунова), музыковеда С. Сигитова, пока еще вполне официального, но стремительно левевшего Д. Я. Дара, ряда инженеров-интеллигентов, не желавших быть всего лишь «образованцами». Это расширение круга интересов творческих личностей существенно помогало в трудном деле восстановления разорванных культурных традиций. Художники, пожалуй, в еще большей мере, чем литераторы, задыхались от отсутствия элементарной нетенденциозной информации и от «белых пятен» отечественного искусства и современного зарубежного. Связывание разорванных нитей между прошлым и настоящим, между собственной страной и окружающим миром происходило методом, не имеющим аналогов в мировой истории. Ведь, в сущности, каждый из художников этого поколения становился исследователем-реконструктором, выступая по отношению к русскому авангарду в качестве историка и археолога, в меру своих возможностей пытаясь восстанавливать прошлое по фрагментам, цитатам и репродукциям...

Именно поэтому первые совместные выставки — квартирные конечно — преследовали цель необходимого взаимного обмена этими крохами собственных открытий и догадок. Наблюдая сейчас современный — конца 80-х годов — художественный процесс, замечаешь, что одновременно с повышением уровня рыночных отношений каждый автор постепенно превращается в некий «почтовый ящик» и не очень-то стремится к раскрытию собственных технологических секретов. Четвертьвековой же период с начала «оттепели» был абсолютно бескорыстен, каждая оригинальная находка тут же щедро раздаривалась любому и каждому без претензий на какой-либо авторский «патент». Это, по-видимому, уже не будет наблюдаться в дальнейшем.

Предпринимались попытки выйти и на широкого зрителя. Как правило, заканчивались они закрытиями до открытия и даже милицейскими ситуациями, жесточайшими разносами радетелями социалистического реализма в заметках, напоминавших по стилю уголовную хронику. В 1964 году запомнилась «такелажная» выставка в Растреллиевской галерее Зимнего дворца: молодые художники и поэты, работавшие в эрмитажной бригаде такелажников (М. Шемякин, В. Овчинников, В. Кравченко, В. Уфлянд, О. Лягачев), приняли участие в традиционной выставке «самодеятельного» творчества сотрудников музея — выставка была моментально свернута после того, как ее заметил один из «ревнителей». Ответственные сотрудники музея были жестко проработаны за допущенную «идеологическую диверсию», а тогдашний директор Эрмитажа — замечательный ученый М. И. Артамонов снят со своей должности (напомним, что это происходило в год суда над И. Бродским). Чуть успешнее прошла выставка «неофициалов» в ДК имени Урицкого в 1968 году (А. Васин, Б. Козлов, С. Шефко, М. Копылов и др.). Время от времени, иногда незаметно, но чаще с быстрым

закрытием, происходили попытки художников предстать на суд зрителя в кафе, в фойе кинотеатров — эти эпизоды были потом предметом долгих обсуждений в среде художников и соответствующих «оргвыводов» в официальных инстанциях.

На иной уровень эти объединения художников стали выходить с начала 70-х. Конечно же, эти процессы происходили не в безвоздушном пространстве. Определенное взаимодействие происходило между «левыми» и «правыми». Так, следует напомнить о групповой «выставке 11-ти» в зале на Охте в 1971 году (З. Аршакуни, Г. Егошин, М. Ватенин, К. Симул, Б. Шаманов и др.), на которой были продемонстрированы поиски новых пластических и тематических принципов, что вызвало бурную реакцию в художественной и зрительской среде. Показательно, что в том же году состоялась весьма значительная квартирная выставка в мастерской В. Овчинникова в Кустарном переулке.

Взаимное притяжение, «слипание» групп диктовалось, помимо всего, всё более осознаваемой необходимостью хоть какой-то социальной защищенности — «на миру и смерть красна». Осознание этого смягчало и взаимные трения, неизбежные для союза разнонаправленных и достаточно зрелых личностей. Нельзя не отметить несомненную организаторскую роль и даже талант Юрия Жарких. Порой художники иронически посматривали на его слишком уж дерзкие эксперименты в технологии живописи, но вызывала почти всеобщее уважение терпеливая работа этого энергичного сибиряка по сборанию разрозненных сил и преодолению противоречий, умение слушать и несомненный дипломатический талант (хотя отдельных «непримиримых» раздражала готовность Жарких пойти на непринципиальные уступки во имя главных целей). Окружение Жарких составили очень непохожие и своеобразные характеры. Невысокий и худощавый Саша (Вениамин по паспорту) Леонов — обычно лаконичный в высказываниях, сдержанный, но до резкости прямой в своих суждениях, вне зависимости от лиц и обстоятельств. Менее дипломатичная прямота Александра Арефьева смягчалась удивительным обаянием этого энергичного крепыша с искрящимися жизнью и лукавством глазами. Внешне похожий то ли на Виктора Васнецова, то ли на Василия Шуйского — Игорь Сняинян, страстно и вкрадчиво предлагающий то ли очередной проект, то ли откровенную интригу, чтобы чуть позже с пророческим пафосом обрушиться на всех несогласных. Крупнотелый и вроде бы флегматично-равнодушный Владимир Овчинников неожиданным серьезно-ироническим «дополнением» к речи очередного пылкого оратора мог вызвать обвал в его заковыристых логических построениях — к вящему удовольствию слушателей. Евгений Рухин делал больше, чем говорил (наладив немало ценных для Товарищества контактов в Прибалтике и Москве), а на шумных «толковищах», похоже, был больше занят поисками своих маленьких детей, норовивших залезть во все банки с краской в той или иной мастерской. Молоденький Толя Белкин, капризный, как и

полагается *enfant terrible*!ю (а его безобидные и необязательные капризы легко сносят поэты и художники, ценя в нем молодой талант и легкий нрав), готовый порывисто вскочить, заикаясь от очередного возмущения. Юрий Петрович — умелые руки, спокойно слушающий всех, но делающий свои практические и точные по мужицкому здравому смыслу выводы. Суховатый Геннадий Зубков, более похожий на учено-физика, чем на художника. Громогласный (из-за подступающей глухоты) и бурно взрывающийся Игорь Иванов, чья мастерская у Владимирской площади в 1974—75 годах стала штаб-квартирой ленинградских «неофициалов».

Уже давно связанные с «левыми» москвичами, после всколыхнувшей всех «бульдозерной» выставки 15 сентября 1974 года ленинградцы (Жарких, Овчинников, Синявин) участвуют в «высочайше разрешенной» — надо сбросить пар — выставке в Измайловском лесопарке 29 сентября. Вернувшись из Москвы, они посылают в Правление ЛОСХа 13 ноября письмо-заявку на организацию выставки. Вопреки обыкновению (раньше адресат отвечал шитыми белыми нитками отказом) поступило приглашение к переговорам. После бурных дебатов в среде инициативной группы начались переговоры с Правлением ЛОСХа (участвовали: П. Т. Фомин, Б. С. Угаров, А. А. Мыльников, Е. Е. Моисеенко, В. М. Петров-Маслаков и несколько чиновников из Главного управления культуры). Переговоры несколько раз заходили в тупик, и временами казалось, что всё вернется на традиционные круги, но тем не менее оргкомитету «неофициалов» (в составе Ю. Жарких, В. Овчинникова, В. Леонова, И. Синявина и Е. Рухина) удалось провести корабль между Сциллой отчаянного «напростола» и Харибдой чрезмерного соглашательства. Переговоры шли и шли, затем постепенно что-то стало проклеиваться, пока наконец не определились время и место, которые уже «нельзя было изменить»: 22—25 декабря — ДК имени Газа!

В канун открытия выставки оргкомитет отставил экспозицию перед лицом выставкома (ЛОСХ — ГУК). Была достигнута договоренность о соблюдении «неофициалами» «правила трех НЕТ»: «антисова», порнографии и пропаганды религии, хотя определения криминальных пунктов практически зависели от воображения ответственных лиц. После яростных препирательств — равных по затраченной энергии заключению перемирия между враждующими державами — оргкомитету пришлось-таки пойти на удаление семи работ из-за наличия в них «вторичных» религиозных признаков. Страсти и нервозность накалились настолько, что несколько авторов сами сняли свои работы. В итоге экспозицию составили около двухсот работ пятидесяти двух авторов.

Вот они, участники этой выставки: А. Арефьев, В. Афанасьев, А. Басин, А. Белкин, В. Богатырев, Г. Богомолов, Л. Болмат, В. Видерман, Я. Виньковецкий, В. Гаврильчик, Ю. Галецкий, А. Геннадиев, Е. Горюнов, Е. Гриценко, Ф. Гуменюк, И. Дакиевичутите, И. Дышленко, Е. Есауленко, Ю. Жарких, Е. Захарова, Г. Зуб-

ков, И. Иванов, Илья Иванов, А. Исачев, Т. Кернер (посмертно), А. Кожин, В. Кубасов, Б. Купин, Г. Лакин, В. Леонов, Н. Любушкин, Т. Мамонова, А. Манусов, В. Михайлов, Ю. Нишкюл (Люкшин), В. Овчинников, А. Окунь, В. Пермяков, Ю. Петровичев, А. Полушкин, А. Рапорт, И. Росс (Захаров), В. Рохлин, Е. Рухин, Н. Сажин, В. Сбитнев, И. Синявин, В. Смирнов, Г. Устюгов, В. Филимонов и В. Шагин.

Наступили те четыре дня в декабре, которые изменили — или начали менять — отношение к современному искусству в Ленинграде. Несмотря на гнуснейшую промозглую погоду с колючей поземкой, перед рабочим клубом Кировского завода еще задолго до восхода неугадывавшегося за свинцовыми облаками солнца — длинейшая очередь под конвоем милицейских пикетов. (Некоторые наблюдения терпеливых «стояльцев»: в первый день работы выставки, чтобы успеть попасть в зал к его закрытию в 18 часов, надо было встать в очередь к моменту открытия зала, т. е. к 11 часам; на второй день — соответственно встать в очередь в 9 часов утра; в 3-й и 4-й дни надо было встать в очередь с первыми поездами метро.) Зрители запускались порциями на 15 (пишу прописью — пятнадцать) минут, т. е. вместе с передвижениями, нередко — в стычках с милицией и дружинниками при входе, в общей сложности по... 5 секунд на работу! Но люди шли, становились в очередь ни свет ни заря, не надеясь проскочить сквозь многочисленные сверхбдительные кордоны. И это невзирая на «отсутствие присутствия» какой-либо информации по «средствам массовой информации»! Демократическая интеллигенция воспользовалась своим «телефонным правом» и «сарфаным радио». Можно лишь удивляться, что в условиях пятнадцатиминутного сеанса люди еще успевали оставить свои отзывы, размашисто написать их на подоконниках или на спинах друг друга. Надо ли говорить о качестве отзывов: при пятисекундном взгляде на работу можно было запомнить лишь нечто экзотическое и сногсшибательное. Например: чистый загрунтованный холст хэппенинг И. Синявина, который, по прихотливому выбору хозяина холста, зрители заполняли своими автографами разноцветными фломастерами. По отзывам на этом зрительском спринте места определились соответственно: Синявин, Рухин, Белкин, Жарких, Галецкий, Овчинников, Любушкин, Рохлин, Геннадиев, Росс, Дышленко и т. д. Из общего количества отзывы распределились так: 900 — положительных, 400 — нейтральных, 150 — отрицательных. Большая часть последних появилась в последний день выставки, когда мимо змеящейся очереди, треть которой по самым снисходительным расчетам не имела никакой надежды попасть в зал до его закрытия под escortом милицейских нарядов прошагали в «свой» клуб сотни три рабочих, очень смахивающих на лимитчиков. Дюжие ребята добродушно поржали над формалистическими вывертами, некоторые из них — им разрешили пробыть на выставке более часа — написали, заглядывая, как школьники, в бумажки друг к другу, свои незамысловатые впечатления. Как можно

было понять из отзывов, ребят поразил громадный кованый гвоздь в доске — концепт Жени Рухина (некий вариант того, что в великом множестве было продемонстрировано на недавней московской выставке Г. Юнкера). Вот на этот гвоздь они и повесили, как говорят китайцы, «шляпу своего внимания».

Вечером последнего дня работы выставки состоялось ее обсуждение, что было весьма тщательно оговорено сторонами заранее. Договорились, что обсуждение будет сугубо закрытым и почти паритетным: 50 экспонентов, 50 — членов ЛОСХа и ими приглашенных плюс 2 человека, приглашенных со стороны «левых» (последней добавкой, несколько нарушившей паритет, оказались Д. Я. Дар и автор сего конспекта мемуаров). Наконец прозвенели последние надрывные звонки, все помещения были очищены и начался запуск «ста двух». Впрочем, скорее не запуск, а просачивание: единственный вход был плотно перекрыт изрядным милицейским нарядом, а в качестве обер-вахтеров были Ю. Жарких и... Б. С. Угаров (впрочем, тогда еще не бывший президентом Академии художеств СССР). Борис Сергеевич знакомых ему членов ЛОСХа пропускал так, изредка сверяясь со списком. Вид этой процедуры заставил Арефьева, шедшего за мной следом, высказать опасение: «А не будет ли шмона?..» — настолько атмосфера попадания на «закрытое обсуждение» напомнила нечто до боли знакомое. Гости собирались на обсуждение, причем совершенно стихийно определился и порядок размещения в конференц-зале: «правые» сели с правой стороны, «левые» — соответственно с левой, как в европейском парламенте.

Вначале выступили председатель Угаров и сопредседатель Овчинников с краткими информацией о ходе выставки и со сдержанными комплиментами в адрес «договаривающихся друженственных сторон». Затем началось как бы обсуждение, причем также «паритетно», по очереди, «слева» — «справа»: Жарких — Крестовский, Синявин — Каганович, Дар — И. Бродский

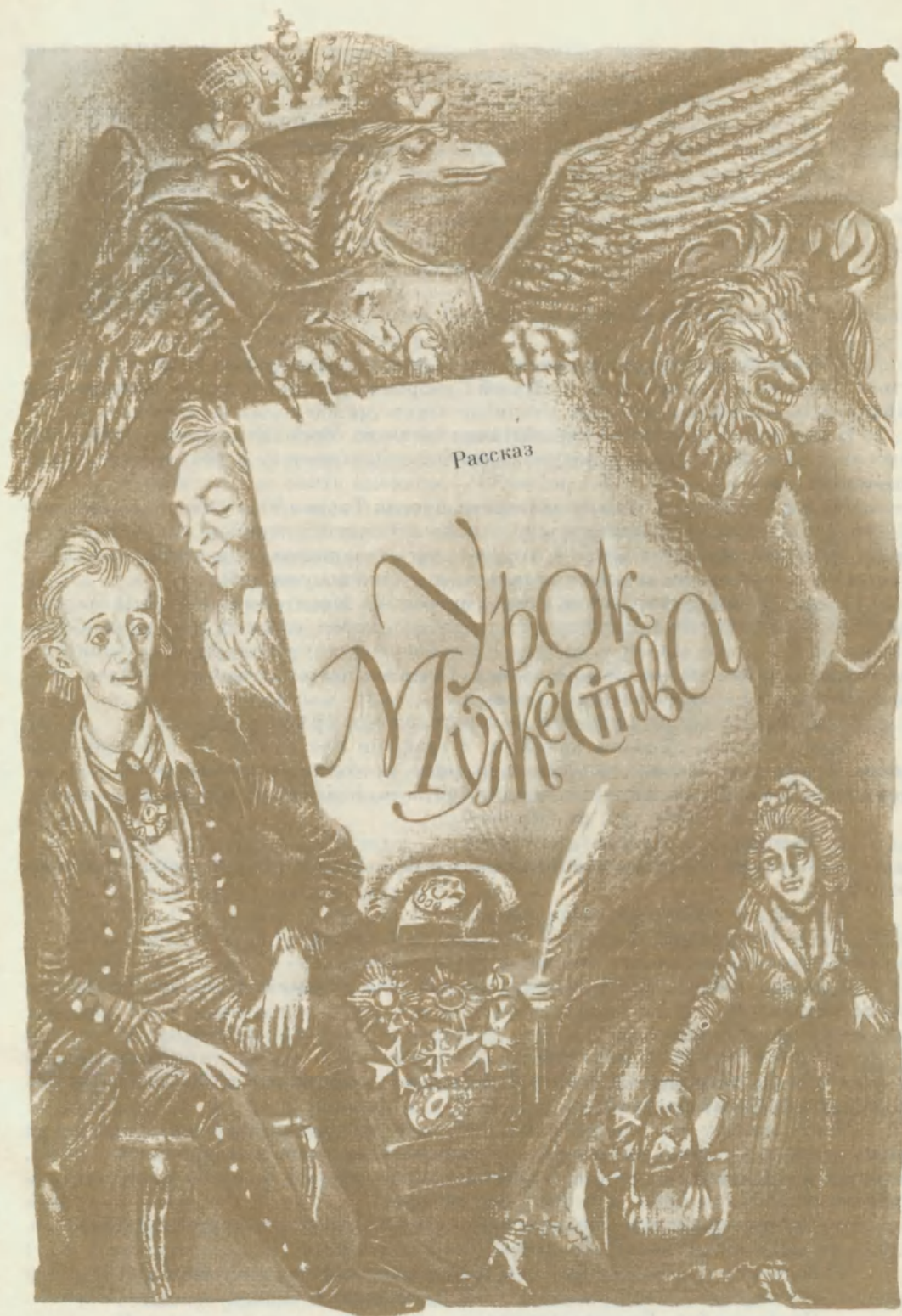
(не путать с поэтом), Новиков — Бартенев, Дышленко — Ковтун (приглашенный «справа», но выступивший вполне «слева»), Басин — Лукин, Леонов — Голенький, Сбитнев — Дмитренко, и, наконец, всех завершил Угаров.

Не буду пересказывать свою краткую запись обсуждения — это была отчаянная попытка «левых» найти какой-то контакт с теми, кто словно находился за стеклянной звуконепроницаемой стеной, какой-то «диалог зрячего со слепоглухим», словно в зале были не профессора, доктора искусствоведения и лауреаты госпремий, а случайная публика из идеологически выдержанных пенсионеров. Оппоненты «левых» даже словно лишились элементарных знаний и полемического дара: повторялись и повторяли друг друга; так четыре уважаемых авторитета, выступая по очереди для развития своих унылых тезисов, начинали со своих «грустных впечатлений» от зарубежных музеев современного искусства.

Расходились все как-то молча, неоживленно. На секунду я задержался у полотна Вадима Рождина: в центре вмонтировано зеркало, с обеих сторон фланкированное четырьмя брутальными мужскими фигурами с одинаковыми чертами лиц. «Вот вы, кажется, из «левых»? — взял меня за пуговицу некто уверенный с каким-то значком на лацкане. — Ну вот как можно понять такое?» — он ткнул в сторону полотна. «А как можно понять странный факт, когда четыре профессора несут одну и ту же бессмыслицу одними и теми же словами? А заодно взгляните в зеркало».

...Все были невероятно измотаны и опустошены этими четырьмя днями — настолько, что уже не хватало эмоций на какое-то торжество. Ощущения у всех были всклокоченными и смутными, но каждый осознавал, что случилось нечто чрезвычайно важное, что произошел некий поворот — и не только в личной судьбе.

Так начиналась краткая и драматичная история ТЭВ — Товарищества экспериментальных выставок...



Рисунки О. Маркиной



Объявления, передаваемые по радио, иногда привлекают своей загадочностью. Недавно я услышал такое: «Музей Суворова приглашает на уроки мужества. Справки по телефону...»

С мужеством у меня всегда обстояло туговато. Временами я испытывал острый его дефицит. Поэтому я подумал, что было бы совсем недурно получить предлагаемый урок.

Музей Суворова, который находится против Таврического сада, по посещаемости уступает всем известным мне музеям. В среднем в его залы приходит не более полутора человек в день. В тот день, когда я пришел туда, тихая половинка статистического человека уже удалилась, и я был в музее один.

У дверей, инкрустированных перламутром, на бархатном стуле спала старушка, похожая на графиню. Над нею висел двуглавый орел, который тоже спал обеими головами. Я потоптался перед графией и робко кашлянул. Старушка интеллигентно вздрогнула во сне, но не проснулась. Орел же открыл один из четырех глаз, который оказался мутноватым и пьяным.

— Я насчет урока мужества, — обратился я к орлу.

Орел поцокал кривыми клювами, и графиня проснулась. Я повторил свои слова. Графиня удивленно воззрилась на меня, потом поднялась со стула, обнаружив на нем бледно-зеленую круглую потертость, и почти испуганно спросила:

— А какой нынче год, не скажете?

— Говорят, год Дракона, — ответил я.

— Дракона... — задумчиво повторила она. — А по номеру, по номеру не помните?

Я назвал порядковый номер года.

— От Рождества Христова? — уточнила старушка.

Я подтвердил, что да, от Рождества Христова.

Графиня воздела глаза к орлу, пошевелила губами, что-то высчитывая, а затем объявила:

— Пора в отпуск.

— Дайте мне урок мужества, а потом уходите в отпуск, — попросил я.

— Да-да, непременно! Это уж непременно! — оживилась графиня и скрылась за перламутровыми дверями.

Через минуту там послышались легкие и мягкие шаги, обе створки двери распахнулись, и передо мною предстал маленький человек в напудренном парике, в длинном камзоле и при шпаге. С первого взгляда я узнал в нем Суворова. Это несколько ошеломило меня, и я отступил на шаг.

— Добро пожаловать, милостивый государь! — быстро проговорил Суворов, глядя на меня снизу вверх абсолютно умными глазами.

От волнения я забыл, как его зовут. Помнил, что Генералиссимус, но отчество совершенно выпало. Генералиссимус Александрович? Генералиссимус Ильич?..

— Здравствуйте, Генералиссимус... — сказал я.

— О! — протестующе сказал Суворов, поднимая тонкие ладони. — Мы с вами не на плацу. Можете запросто — Александр Васильевич.

«Тезка, — почему-то подумал я. — Мы с Суворовым тезки».

Я последовал за ним через зал, вспоминая все, что читал когда-то или слышал о Суворове. «Переход Суворова через Альпы» — так! «Тяжело в ученье — легко в бою» — есть! «Плох тот солдат, который...» — дальнейшего сомнительно.

Мимо нас проскользнула графиня, нагруженная хозяйственной сумкой.

— Александр Васильевич, миленький, в отпуск ухожу, в отпуск, может, и не свидимся больше. Вы бессмертный, вам-то что, а мне уж помирать пора, — протараторила она на ходу, на что Суворов довольно резко ответил:

— Чушь, любезная, чушь!

И добавил что-то по-французски. Графиня разразилась французской тирадой, покраснела, сделала книксен и упорхнула.

Мы прошли еще один зал, где висели пыльные знамена. При виде их Суворов поморщился.

Распахнулась дверь, обнаруживая кабинет с бархатными креслами и резным бюро темного дерева. На бюро стоял зеленый телефонный аппарат. Суворов отстегнул шпагу, стянул с головы парик и сложил то и другое на бюро.

— Я полагал, что опять пионеры, — объяснил он. — Пионеров мне положено встречать при шпаге. У нас хозрасчетная организация, — продолжал он, понизив голос, — так что приходится идти на мелкие ухищрения. Присаживайтесь...

Я сел в кресло. Суворов же в кресло не сел, а принялся расхаживать по кабинету в молчании. Я тоже молчал, считая всякие вопросы нелепыми.

— Вы не знаете случаев, где можно купить детские колготки? — вдруг спросил Суворов. — Понимаете, такие... шерстяные, тепленькие. На девочку пяти лет.

— А... А зачем вам?

— Ах, у меня тьма потомков в нашем городе! — воскликнул Суворов. — И обо всех надо заботиться. Как же — пра-пра-пра... В общем, много. Прадедушка — Генералиссимус! Неудобно... А я с трудом ориентируюсь. Многое изменилось.

— Поручите адъютанту, — посоветовал я. Мне понравилось, что я столь находчиво вспомнил об адъютанте. Но Суворов помрачнел и взглянул на меня исподлобья.

— Мой последний адъютант, да будет вам известно, погиб при взятии Измаила. Редкого мужества был офицер, — сказал он и уселся в кресло напротив.

— Я спрошу у жены, — сказал я.

— Да-да, спросите, батенька, — снова потеплел Суворов. — Я заплачú.

Он порылся в кармане камзола и достал кожаный мешочек, туго набитый. Я подумал, что Суворов собирается отсыпать мне несколько золотых монет, но он встряхнул мешочек, размял его пальцами и высыпал на ладонь горстку бурого порошка. Он поднес ладонь к носу и энергично втянул воздух. Порошок исчез с ладони. Суворов откинулся на спинку кресла, страдальчески зажмурился и оглушительно чихнул.

В кабинет вяло влетел двуглавый орел с запиской в одном из клювов. Он сел на подлокотник кресла, в котором был Генералиссимус, и протянул ему записку. Суворов прочитал ее и кинул на бюро.

— Нет, решительно никакого покою! — вскричал он, вскочил на ноги, снова нацепил парик и шпагу и выбежал прочь из кабинета. Орел обреченно полетел за ним.

Вскоре за дверью слышались детские голоса и шарканье ног по паркету. Голос Суворова сказал:

— Встаньте полукругом, девочек вперед. Тишина!

— Малахов, прекрати безобразничать! — сказал женский голос.

— Вы пришли сюда, чтобы прослушать урок мужества, — сказал Суворов. —

Так-с... Это похвально. Славные Отечества сыны, коих ордена и регалии покоятся на стендах, боевые знамена наши, оружие славных полков — всё перед вами. Не было равного русскому солдату в стойкости, не было равного в терпении, не было и не будет равного по духу.

— Малахов! — вскричал тот же женский голос.

— И ты, Малахов, станешь солдатом, — продолжал Суворов, — чтобы с оружием в руках беречь Россию от врагов. Сколько тебе лет?

— Тринадцать, — послышался голос, по-видимому Малахова.

— Я в твои годы уже командовал полком. Гренадеры! Орлы! Все как на подбор орлы... Так вот. Однажды приходит ко мне в штаб полковник Сабуров и говорит: «Александр Васильевич, австрияки шалят!..» Да-с.

— Александр Васильевич, у них по программе сейчас другое, — сказал женский голос. — Вы нам, пожалуйста, что-нибудь о традициях.

— Прошу в Рымникский зал, — сказал Суворов.

Шум переместился в глубь музея. Я приоткрыл дверь кабинета и выглянул. Сквозь распахнутые двери залов мне был виден Суворов перед пионерами. Он стоял, опираясь левой рукой на эфес шпаги. В правой руке была указка. Ею Генералиссимус водил по карте. Позади пионеров стояла высоченная женщина, скрестив руки на животе.

Я вернулся в кабинет и принялся изучать обстановку. На бюро, рядом с телефоном, лежала пачка квитанций и счетов. Среди них счет на междугородный разговор с Измаилом и квитанция химчистки. В квитанции значилось: «Камзол зеленый поношен. ср. загрязн.». Лежал журнал «Огонек», раскрытый на последней странице с наполовину отгаданным кроссвордом. Я осторожно потянул на себя один из ящичков бюро. В нем в полном беспорядке были навалены ордена, медали, часы, радиолампы, конденсаторы и сопротивления. В другом ящичке был ворох почтовых марок. Третий ящичек оказался запертым.

Внезапно зазвонил телефон. Я отпрыгнул от бюро и снова упал в кресло. Телефон продолжал звонить. Тогда я, оглянувшись на дверь, подошел к аппарату и снял трубку.

— Александр Васильевич? — сказал мужской голос. — Рад вас приветствовать. Как здоровьице?

— Александр Васильевич вышел, — сказал я.

— А с кем говорю, простите?

Я назвал свою фамилию и добавил, что я посетитель музея.

— Ах, вы из нынешних... — разочарованно произнес собеседник и сказал: — Передайте Александру Васильевичу, что звонил Михаил Васильевич. Он знает. Я ему перезвоню.

Я повесил трубку и вернулся на свое место. Через пять минут вернулся Суворов. Он проделал ту же процедуру с париком и шпагой, но парик повесил на медную ручку ящичка бюро для просушки. Он взял гребень и, придерживая парик на ручке, расчесал букли. Пудра образовывала легкое облачко. Белые волосы вытягивались иод гребнем и тут же сворачивались, будто на невидимых бигуди. Я вспомнил жену, как она утром кипятит бигуди в кастрюльке, чтобы там, внутри, расплавился воск, поддерживающий бигуди в горячем состоянии, потом накручивает мокрые волосы, скрепляя их специальной резинкой, и в таком виде быстро пьет кофе, торопясь на работу.

Суворов задумчиво расчесывал парик. Казалось, он забыл обо мне.

— Вам звонил Михаил Васильевич, — сказал я.

— А-а... Ломоносов, — протянул Суворов, не оборачиваясь.

— Тот самый? — вырвалось у меня.

— А вы, батенька, знаете другого Ломоносова? — язвительно произнес Суворов, быстро поворачиваясь ко мне.

— Но ведь столько лет...

— Сколько — столько? Двести с небольшим лет. Вот ко мне недавно Аристотель звонил — тому не позавидуешь. Третье тысячелетие мается.

— Ну, и как он?.. Что делает? — задал я нелепый вопрос.

— Я же сказал — мается. Между нами говоря, старик опустился. Но его можно понять. У него миллионов семнадцать прямых потомков только в России. Кстати, как вас зовут?

Я опять назвал свою фамилию, имя и отчество. Суворов выпятил нижнюю губу и задумался. Потом он решительно снял трубку и набрал номер.

— Петр Алексеевич? Добрый день, Суворов беспокоит. Простите, что оторвал от дел... Петр Алексеевич, тут у меня один молодой человек желает выяснить, по какой он линии...

— Да я не... — запротестовал я, но Суворов уже давал мои координаты.

— Нет, полного списка не нужно, но хотя бы двух-трех предков, желательно таких, которые ему известны... Ну да, вы же знаете их школьные программы, о чем тут можно говорить!.. Да, благодарю покорно.

Суворов положил трубку и принялся насвистывать марш.

— А... — начал я.

— Царь Петр, — сказал Суворов.

— Первый?

Суворов сделал страдальческую мину, на минуту испортив мелодию марша.

— Первый, конечно же, Первый! — воскликнул он.

Тут снова зазвонил телефон. Суворов поднес трубку к уху, потом достал листок бумаги и, прижимая трубку плечом, что-то нацарапал на листочке гусиным пером. При ближайшем рассмотрении гусиное перо оказалось искусственным. Это была шариковая авторучка в виде гусиного пера.

Суворов еще раз покорнейше поблагодарил Петра Алексеевича и протянул листок мне.

— Вот, полюбопытствуйте! Уже готово. Царь Петр собрал неплохой архив. Генеалогические деревья вплоть до античного времени.

На листке было написано: «Прямые предки. Седьмое колено — Кюхельбекер Вильгельм. Двенадцатое колено — Сусанин Иван. Восемнадцатое колено — Колумб Христофор. Тридцать восьмое колено — Сулла Корнелий».

— Сулла? — пробормотал я. — Кто это такой?

— А бог его знает! — беспечно воскликнул Суворов. — Римский диктатор, вероятно.

— Так много знаменитых предков? — прошептал я, испытывая, кроме замешательства, страшную гордость. Жаль было, конечно, что нет среди предков Пушкина, Александра Македонского или Иисуса Христа. Хотя у Христа, как будто, потомков быть не могло... Но всё же! Колумб, елки зеленые! Сулла! Иван Сусанин, про которого опера!

— Ну, не так много, — сказал Суворов. — Недавно я видел молодую женщину, весьма заурядную кстати, которая имела в своем дереве Тютчева, Баха, Сервантеса, Колумба, как и вы, Конфуция и фараона Эхнатона. Она считала, что Конфуций — древний грек.

— Значит, мы все родственники? — спросил я.

— Практически, — сказал Суворов.

В этот момент одновременно раздались телефонный звонок и стук в дверь. Суворов поднял трубку и крикнул по направлению к двери:

— Войдите!

В кабинет вошел неприятного вида мужчина в длинном прорезиненном плаще. Он остановился у входа. А Суворов уже объяснял по телефону Ломоносову, что слово «Войдите!» никак не могло относиться к Михайле Васильевичу, потому как он, Суворов, еще не совсем выжил из ума и понимает, что по телефону не входят.

При этом Александр Васильевич заразительно смеялся и делал приглашающие жесты мужчине в плаще. Однако тот упорно стоял в дверях.

Разговор с Ломоносовым касался пятнадцатитуродного восемнадцативнучатого племянника великого ученого. Тот провалил экзамен в институт и теперь по закону должен был быть призван в армию. Судя по всему, Ломоносов просил Генералиссимуса позвонить в военкомат и попросить, чтобы племянничка призвали куда-нибудь поближе к Ленинграду.

Суворов обещал помочь, несмотря на свою многолетнюю отставку.

Он закончил разговор и почти бегом бросился к посетителю. Тот, ни слова не говоря, распахнул полы плаща и стал похож на кондора. Подкладка плаща имела замечательное устройство. Вся она была в петельках, в которые продеты были радиолампы, транзисторы, сопротивления и другие радиодетали. Над каждой вшита была этикеточка с маркой изделия.

Суворов стал читать подкладку плаща, как детективный роман. Потом он точным движением извлек из петельки транзистор и показал его мужчине.

— Владимира первой, — сказал посетитель.

— Грабеж, батенька! — закричал Суворов, но транзистора не отдал.

— Александр Васильевич! — укоризненно произнес мужчина. — Это же японский транзистор.

— Помилуй бог, согласен! — сказал Суворов, подошел к ящичку бюро, вынул оттуда орден и отдал посетителю. Мужчина окинул орден быстрым оценивающим взглядом, сунул в карман и бесшумно удалился.

— Вот жук! — в сердцах сказал Суворов. — И ведь наверняка ворует. Владимира первой степени!.. Да государыня, бывало... Эх!

Потом Александр Васильевич объяснил, что один из его прямых потомков, сохранивший даже фамилию, некий Кирюша Суворов, учится в седьмом классе и обнаруживает замечательные успехи в точных науках. Генералиссимус доставал ему радиодетали для технических поделок, выменивая детали на ордена.

— Как знать, может быть, тоже станет бессмертным! — мечтательно и гордо произнес Александр Васильевич. — Не всё же Суворовым «ура» кричать.

Мне давно пора было уходить, потому что урок мужества я уже прослушал, правда издалека, а Суворов находился в непрестанной деятельности, и я ему, по видимому, мешал. Однако я продолжал сидеть в кресле, наблюдая. Суворов изредка перебрасывался со мною фразами, но в основном занимался делами.

Пришел маляр, с которым Александр Васильевич затеял долгий сюрреалистический спор о покраске подоконников в музее. Маляр маялся, желая требовать с Суворова что-то такое, чему не знал названия. Суворов показывал ему табакерки, перстни, шкатулочки, часы, аксельбанты, но маляр уклончиво улыбался. Сошлись на элементарных десяти рублях.

Звонили из Совета ветеранов, из ЖЭКа, из Москвы. Звонил Кутузов, звал на день рождения. «Ленфильм» приглашал на съемки.

Суворов в очках, энергичный, со своим знаменитым хохолком, сидел за бюро, делал записи в календаре, ругался по телефону, успевая решать кроссворд.

— Басня Крылова из семи букв... Позвонить, что ли, Ивану Андреевичу? Неудобно. Подумает, что не читал. А, батенька? — обращался он ко мне.

— Квартет, — предлагал я.

Суворов радовался, как ребенок, потом вписывал слово, находя еще повод для радости: он, видите ли, полагал, что в слове «квартет» восемь букв, учитывая твердый знак. Привычка, знаете ли...

Я сидел и размышлял. Процесс жизни великого человека складывался на моих глазах из такой откровенной ерунды, что становилось обидно. Двести лет и конца-краю не видно!

— Не так просто быть бессмертным, — подтвердил Суворов мои мысли.

Оказывается, он умел их читать!

— А вы думали, что достаточно в нужный момент помахать шпагой, дать кому-нибудь по уху или выиграть кампанию, чтобы считаться мужественным? — обратился ко мне Суворов. — Не-ет, батенька! — торжествуяще пропел он, подмигивая мне.

Я ушел из музея вечером. Маляр красил подоконники, важно окуная кисть в ведро с белилами. Маляр был потомком Галилео Галилея.

Я шел по улицам, заглядывая в вечерние витрины магазинов. В бакалейных и винных отделах толпились потомки Цицерона и Горация. Навстречу мне шли наследники Державина, Рафаэля и Марка Антония. Немыслимо далекий потомок Цезаря сидел в милицейской будке, регулируя движение. Все мы были родственниками, но вели себя странно, будто мы не знаем друг друга. Никто не раскланивался со мною, даже мои братья, внуки Христофора Колумба.

Жизнь складывалась из ерунды, но в толпе попадались бессмертные.

Мне встретился небритый Кюхельбекер с авоськой, где болталась бутылка кефира. Он сел в троллейбус и уже оттуда, когда троллейбус отошел, обернулся, пристально посмотрел на меня сквозь стекло и еле заметно кивнул.

АВТОРСКОЕ ПРАВО

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АВТОРСКОГО ПРАВА ХУДОЖНИКОВ ТЕАТРА

Художники театра, как правило, состоят в штате театра или студии. Их взаимоотношения регулируются общим законодательством о труде и специальными ведомственными нормативными актами (Положением об условиях и оплате труда работников театров, Положением о порядке тарификации и др.)

В то же время театрам предоставлено право привлекать художников для оформления отдельных спектаклей на условиях авторского договора, а именно Типового постановочного договора заказа на художественное оформление театрального спектакля, введенного в действие с 1 января 1987 года приказом по Министерству культуры СССР № 490 от 02.12.1986 г.

Рассмотрим наиболее существенные условия этого договора.

Договор предусматривает порядок и сроки создания и передачи автором художественного проекта спектакля театру, принятия произведения театром, размер и сроки выплаты авторского вознаграждения, ответственность сторон в случае нарушения обязательств.

Положения договора обязательны для автора и театра.

В соответствии с договором театр заказывает, а автор принимает на себя обязательство создать и передать театру на установленный сторонами срок (с момента принятия художественным советом) художественный проект спектакля, состоящий из эскизов декораций, костюмов, грима, бутафории, реквизита, задников, планировок, чертежей, шаблонов и т. д. Состав художественного проекта спектакля определяет режиссер-постановщик.

Следует иметь в виду, что создание афиши спектакля и макета декораций оформляется сторонами отдельными договорами.

В договоре должен быть предусмотрен срок сдачи произведения автором театру. Экземпляр акта сдачи-приемки произведения вручается автору.

Изменения в оформлении спектакля после принятия произведения театром могут быть внесены только с согласия автора, что должно быть оформлено дополнительным соглашением, являющимся неотъемлемой частью договора.

При подписании договора автору выплачивается аванс в размере 25 % от суммы вознаграждения, установленного договором; по принятии произведения художественным советом театра автору выплачивается 50 % вознаграждения, установленного договором; после премьеры спектакля автору выплачиваются оставшиеся 25 % вознаграждения, установленного договором.

Произведение считается принятым, если в течение 30 дней после передачи произведения театром не будет направлено письменное сообщение автору об отклонении произведения или о необходимости внесения поправок. Предложение театра о внесении в произведение поправок и изменений должны точно указывать существо необходимых исправлений. Для доработки произведения автору должен быть предоставлен достаточный срок, который определяется в письменном виде соглашением сторон.

Доработанное произведение театр обязан рассмотреть в 15-дневный срок. Если в указанный срок письменное извещение о результатах рассмотрения не будет направлено автору, произведение считается принятым окончательно.

Указанные выше сроки исчисляются со дня, следующего за днем получения произведения театром.

В случае отклонения произведения по мотивам творческой неудачи, аванс, выплаченный автору при заключении договора, возврату не подлежит. В этом случае договор расторгается и театр обязан вернуть автору выполненную работу.

Если произведение принято художественным советом, но премьеры не состоялась в течение года со дня принятия произведения по причинам, зависящим от театра, а не от автора, последний имеет право на получение всей суммы авторского вознаграждения по договору.

Если произведение принято художественным советом театра, но премьеры спектакля не состоялась по причине, не зависящим от сторон договора, автору выплачивается вознаграждение в общей сумме 75 % от размера вознаграждения

раждения, предусмотренного договором, но он не имеет права на получение 25 % вознаграждения, которое бы причиталось ему после премьеры.

Театр обязан приглашать автора на заседания художественного совета по утверждению созданных им эскизов, на монтажно-технические и генеральные репетиции, сдачу спектакля художественному совету театра и вышестоящим органам культуры.

Театр вправе расторгнуть договор, а автор обязан в двухнедельный срок возвратить полученную по договору сумму, включая аванс, в случаях: если он по своей вине не передал театру произведение в установленный договором срок, выполнил работу не в соответствии с условиями договора, отказался от внесения исправлений, предложенных ему в порядке и пределах, установленных договором, нарушил обязанность лично исполнить работу либо по суду будет доказана недобросовестность выполнения автором работы.

Договор закрепляет право собственности автора на эскизы художественного оформления спектакля (декораций и костюмов). Не позднее срока истечения договора театр обязан вернуть автору произведение в неповрежденном виде. При повреждении эскизов театр выплачивает компенсацию, размер которой определяется художественным советом или специальной комиссией, назначенной театром, с участием автора. В случае их утери в период, когда театр несет ответственность за сохранность эскизов, театр возмещает автору сверх вознаграждения по договору 100 % стоимости утерянных произведений. Если автор в течение месяца со дня уведомления его театром о необходимости забрать произведение не получит его, театр освобождается от обязанности дальнейшего хранения и возмещения стоимости произведения автору.

Эскизы задников, мебели, бутафории, габаритные чертежи, планировки, шаблоны, а также эскизы реквизита, грима являются собственностью театра, который вправе использовать их по своему усмотрению с соблюдением законодательства об авторском праве, а также помещать их на выставках. Типовой постановочный договор заказа на художественное оформление театрального спектакля введен для обязательного применения театрами при оформлении до-

говорно-правовых отношений с приглашенными художниками-постановщиками.

При заключении договора на создание сценографических произведений предприятием или организацией системы Союза художников СССР (Художественного фонда СССР) применяются «Рекомендации по установлению вознаграждения за создание произведений сценографии», утвержденные решением секретариата правления Союза художников СССР от 17 ноября 1988 г., протокол № 34 сроком на два года с 1 декабря 1988 г.

В рекомендациях установлены размеры вознаграждения художникам за декорационно-художественное оформление спектаклей, телеспектаклей, кино- и телефильмов, концертных программ и номеров, цирковых представлений, эстрадных и театрализованных представлений, праздничного и стационарного оформления сцен, костюмов, бутафории, кукол и т. п., а также произведений станкового характера в сценографии. Так, эскиз спектакля, эстрадного и циркового представления может быть оценен в пределах 100—700 руб.; эскиз-макет спектакля, эстрадного и циркового представления — от 300 до 1800 руб.; эскиз театрального костюма 30—200 руб., эстрадного и циркового костюма — 30—240 руб.; эскиз куклы 50—180 руб.; выполнение костюмов для кукол — 10—300 руб. Размер вознаграждения за выполнение кукол зависит от их вида и размеров: так, куклы тростевые до 2-х метров могут быть оценены от 50 до 600 руб., марионетки до 2-х метров — от 75 до 600 руб., Би-ба-бо — от 50 до 150 руб., комбинированные — от 350 до 2000 руб. Размер вознаграждения за выполнение карнавальных масок установлен от 25 до 200 руб., головных уборов — от 5 до 150 руб., уникальных костюмов — от 50 до 1000 руб. Вознаграждение за произведения станкового характера в сценографии (скульптура, живопись, графика и т. п.) от 200 до 2000 руб.

Основным критерием для оценки произведения должны быть его идейно-художественное достоинство, общественная значимость, уникальность и оригинальность решения. Этому способствует и установление размеров вознаграждения по всем видам сценографических произведений, в том числе и не упомянутых здесь, в пределах «от» и «до».

Е. Охонько,
ст. юриконсульт

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 19.02.89. Подписано в печать 28.11.89. М-31797. Формат издания 70 × 100^{1/16}. Бумага офс. № 1. Печать офсетная. Усл. пед. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,74. Тираж 30 000 экз. Заказ № 299. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2436. 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.

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

В Фонтанном Доме Анна Андреевна Ахматова прожила с середины 20-х годов почти тридцать лет. И адрес ее — Фонтанка, 34 — не изменен по сей день.



Здесь бывали только самые близкие, кто-то не отважился прийти к опальному поэту, кого-то останавливала робость.

Теперь дом Ахматовой открыт для всех, кто ждет встречи с поэтом и ее эпохой, рукописями и книгами — гонимыми и победившими.

**ДВЕРИ МУЗЕЯ АННЫ АХМАТОВОЙ
В ФОНТАННОМ ДОМЕ**

ОТКРЫТЫ С 10.30 ДО 18.30

**ЕЖЕДНЕВНО,
КРОМЕ ПОНЕДЕЛЬНИКА**

**МУЗЕЙ МОЛОД
И ЖДЕТ
ВАШЕЙ ПОМОЩИ.
ОН КУПИТ:**

портреты Ахматовой и ее современников;

прижизненные издания поэтов ее круга;

документы, архивные материалы, относящиеся к литературной жизни первой половины XX века;

живопись и графику С. Судейкина, Б. Григорьева, М. Добужинского, В. Белкина, Э. Серебряковой, А. Остроумовой-Лебедевой, В. Чекрыгина, А. Осмеркина, А. Тышлера, Н. Тырсы;

нотные издания произведений А. Лурье и М. Кузмина;

мебель и предметы быта стиля модерн;

фотографии Петербурга, Царского Села, старинные художественные открытки.

В музее ждут воспоминаний и рассказов о Фонтанном Доме в разные эпохи его существования.

Цена 1 р. 20 к.

Индекс 73190

