

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

2.90



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АВРОРА»
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- 3** ЛЕНИНГРАДСКИЕ СУДЬБЫ
...Связан фамильно
С Андреем Битовым беседует Евгений Шкловский
- Татьяна Глебова 14** НЕВСКИЙ АРХИВ
Рисовать, как летописец
(Страницы блокадного дневника). Окончание
- 29** К 70-ЛЕТИЮ Ф. А. АБРАМОВА
- 37** РЕКВИЕМ
- Алена Кравцова 38** Не отрицанием единым
- Лилия Аврутина 48** Анекдот безвременья
- Борис Зернов 55** Принцип внутренней необходимости
- Н. А. Бердяев 64** из истории русской общественной мысли
Христианство и классовая борьба.
Окончание
- 69** «Наш греховный мир...»
С о. Марком (Смирновым) беседует
Валерий Сажин
- Марина Рыцарева 72** Было ли самоубийство?
- А. Боровский,
Вл. Бутаков 77** Параллельно жизни
- 79** ОБЭРИУТОВ ГОД
Летание без крыл жестокая забава.
Стихи
- Даниил Хармс** «Так я и живу...» Стихи
- Игорь Бахтерев** Происшествие в кривом желудке.
Рассказ
- Борис Вахтин 92** Дубленка. Повесть
- 111** АВТОРСКОЕ ПРАВО

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

2.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

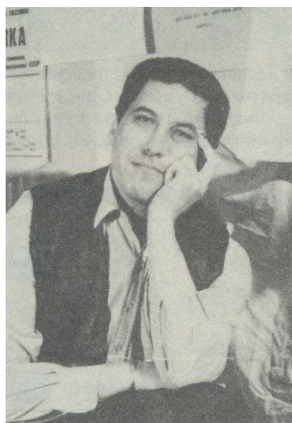
Р. С. АГАМИРЗЯН
Ю. Л. АЛЯНСКИЙ
В. К. АРРО
А. В. ГРИГОРЬЕВ
В. В. ИВАНОВА
Е. Ф. КОВТУН
А. Ф. МАЛЬКОВ
Р. С. МИЛОНОВ
А. С. ПЛАХОВ
(ответственный секретарь)
В. Ф. ПОЗНИН
В. Н. ПОЛУШКО
(зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция:

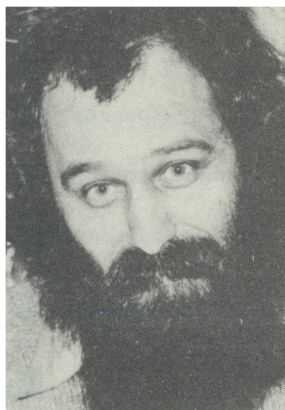
М. А. Золотоносов
(публицистика)
А. А. Кравцова
(театр, кино)
В. Г. Перц
(изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)
И. Г. Райскин
(музыка)
Т. Ф. Селезнева
(история и теория искусства)
О. Ю. Яхнин
(художественный редактор)

© Журнал
«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА» 1990

АВТОРЫ РАБОТ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ:



ДОМИНОВ Рашид Рауф-ович (р. 1946) — член СХ СССР, сценограф, живописец. Изготовление птицы. Холст, масло. 1989. На первой странице



САЖИН Николай Алексеевич (р. 1948) — член СХ СССР, график, живописец. «Ряженные». Холст, масло. 1989. На третьей странице



БАХТЕРЕВ Игорь Владимирович (р. 1908) — член СП СССР, поэт, драматург, художник. «Автограф для журнала» — рукопись стихотворения «Опасное путешествие». Бумага, перо, коллаж. На второй странице

ЛЕНИНГРАДСКИЕ СУДЬБЫ



СВЯЗАН ФАМИЛЬНО



С Андреем Битовым
беседует Евгений Шкловский

Литература есть непрерывный (и не прерванный) процесс. И если какое-то звено скрыто, опущено, как бы выпало, это не значит, что его нет, что цепь прервана, — ибо без него не может быть продолжения. Значит, там мы и стоим, где нам недостает звена. Значит, здесь конец, а не обрыв. Чтобы нанизать на цепь следующее (новое) звено, придется то, упущенное, открыть заново, восстановить, придумать, реконструировать по косточке, как Кювье. Тут повторения и открытие пороха не так страшны, как неизбежны.

А. Битов. БЛИЗКОЕ РЕТРО

Е. ШКЛОВСКИЙ. Андрей Георгиевич, читатели вас часто спрашивают, повлиял ли на ваше творчество Ленинград и каким образом? Любопытно, что не многим писателям, коренным ли москвичам или ленинградцам, задают такого рода вопрос. В ваших произведениях есть ленинградские мотивы, но они не бросаются в глаза. И тем не менее читатели все-таки чувствуют некую именно питерскую ауру вашего творчества, творчества в целом, а не какого-то отдельного произведения.

А. БИТОВ. Я родился в Ленинграде и в Москву переехал официально в конце 70-х годов, уже сорокалетним. Но все равно без Ленинграда не живу. Потом, и родители, и деды, и прадеды — коренные петербуржцы, что, конечно, не могло не сказаться. Мне кажется, что Ленинград, Петербург приговаривают человека, тем более когда он в нем

растет, — город такой особенный. Недаром же существует петербургская линия в литературе, которую, кстати, осуществили не урожденные петербуржцы — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Андрей Белый, Зощенко... Стены такие, стены, по-видимому, содержат в себе информацию.

Е. Ш. Эта информация включает в себя «петербургский миф» и как бы сама входит в него, человек невольно оказывается на пересечении различных слоев этого мифа — исторического, поэтического, социального, так? Вы это хотите сказать?

А. Б. Петербургская мифология действительно существует. Город был рожден из идеи, петровская идея странная — имперская, насильная и в то же время европейская, цивилизованная. Город старался усвоить лучшее из Европы и в то же время неиз-

бежно выражал собой империю, вспомнить хотя бы фасады без дверей. И все-таки было единство замысла, пусть и несколько более позднее, но уточнение во всех стилях: классицизм чуть более классический, барокко чуть более барочное и так далее. Отчасти в этом и провинциальность. И окно непонятно в какую сторону отворяется — в Европу или из Европы. И тьма всего прочего. Все вместе и дает нечто...

А мы были обыкновенными послевоенными детьми — с обычным тогдашним образованием, которое получали все. Обычная запуганная малоинформированная семья. Страх был в те времена единственной информацией. Потом вдруг оттепель и возможность — помню, как меня поразила сама возможность современной литературы, практическая возможность писать об окружающей жизни. В 1956 году я посмотрел «Дорогу» Феллини, прочитал в 1955 году «Атомную станцию» Лакснесса. Они появились тогда же, когда и были созданы. Это были события в моей биографии. Они доказывали возможность современного искусства, но еще больше меня поразило то, что оно было реально и у нас. Мой сокурсник по Горному институту Яша Виньковецкий, трагически погибший два года назад в Америке, принес мне сборник, напечатанный на стеклографе, так сказать официальный самиздат, сборник литобъединения Горного института, и там я увидел множество поэтов, среди которых меня поразили Горбовский. Я был удивлен — то, что я знал, было написано и меня убеждало. Я был читателем, любил литературу, но я считал, что она **была**, как на лошадях когда-то ездили, как когда-то Бог был, — а теперь ее не стало. Кому-то присуждались Сталинские премии, но в основном само собой разумеется, что это не литература.

Одной догадки, что современная литература может существовать, по-видимому, хватило не только для меня, но и для многих других, чтобы взяться за перо. Общая же непросвещенность была такова, что ничто не смущало, и современность была настолько нетронута, что все казалось новым.

Е. Ш. Вероятно, существовала и какая-то среда?

А. Б. Мы сами тут же стали своей средой, сами себе стали конкурентами, учителями. Хотя были и совершенно замечательные педагоги, которые почему-то потянулись к нам. Это не всегда были самые крупные писатели, зато интеллигентные люди, культурные люди, им было интересно с нами, как нам — с ними. Хотя теперь мне видно, что при нашем тогдашнем низком уровне культуры мы

вряд ли что-то существенное могли от них взять. И тем не менее усваивали быстро, на лету, ловили интонацию и тут же начинали перепевать, повторять.

Е. Ш. Кого именно вы имеете в виду, говоря про замечательных педагогов?

А. Б. Нас принимали дома, любили с нами выпить водки такие люди, как Лидия Гинзбург, Берковский, Давид Дар, Слонимский, Рахманов... Возлились, читали, говорили. Для нас они были, помимо прочего, иногда приятелями, а иногда единственной связью с официальным миром. Но в большей степени мы сами были учителями друг для друга. Для меня, конечно, Горбовский, Кушнер, как всегда более начитанный, он меня просвещал, хотя мы шли как бы вровень, Сергей Вольф, необыкновенно рафинированный прозаик тех лет, который по запаху мог понять, как писал Джойс, как писал Пруст, и через одну его интонацию я догадывался, чем были Пруст и Джойс. Из его уст я впервые услышал слово «Набоков», именно слово, а передавалось это так: «А ты знаешь, по «голосу» Набоков сказал, какие три самых великих произведения...» Уже разрастается какой-то мир. Я напишу рассказ, а Яша Виньковецкий прочтает и скажет: «Это у Олеси было». Или: «У Шервуда Андерсона». Я читаю Шервуда Андерсона, мне нравится, хотя я не догадываюсь, что через него я получаю Джойса. Так все время поступала какая-то информация.

Потом появился Рид Грачев. У него был ход к французам, к экзистенциалистам, он читал очень хорошо по-французски, Экзюпери занимался. В его собственном письме тоже сказало экзистенциальное мышление. Тоже урок. Тебя не ругали, но ты, думавший, что у тебя есть все возможности, обнаруживал, что именно таких-то и не было. Марамзин, Вахтин занимались Платоновым. Когда в 58 году пронесся слух, что выйдут книги Платонова и Фолкнера, мы каждый день заходили в лавку — не появились ли? Даже когда идеология ограничивает, все равно что-то сробатает, только через каплю воспринимается вся доза «яда», которая там содержалась. Усвоение происходило до молекулы, до атома, а потом открывался выбор, какой-то диапазон. Все восполнялось, пусть и доморощенно.

Е. Ш. Вы нарисовали довольно выразительный образ в п и т ы в а н и я культуры, получаемой вами и вашими сверстниками из любых доступных источников, в том числе и из «стен» — культурной среды, значение которой, наверное, трудно переоценить. Как

пишет упомянутая вами Лидия Гинзбург, «где есть среда, там в каждой личности действует мощный закон сохранения принятого нравственного уровня». Можно добавить, и культурного, эстетического. Это, думается, и закон самосохранения духовного. Идеологическому аршину вы, по сути дела, противопоставили живую связь увлеченности, своего рода систему «ланкастерского обучения». Подобный духовный «взаимообмен», вероятно, определял и ваше становление как прозаика?»

А. Б. Если говорить о моих учителях в прозе, то я могу опять назвать имена тех же Рида Грачева, Сергея Вольфа, Виктора Голявкина безусловно. Он был всем нам учитель. Он открыл свой пласт абсурда на основании того абсурда, который его окружал, а не оттого, что знал о существовании обзюритов. Правда, его знаменитая среди нас проза, к сожалению, не получила всесоюзной славы: многие его рассказы были изданы только спустя двадцать лет. А у нас они были в основе, как, скажем, и стихи Уфлянда, которого теперь упоминает Бродский в списке повлиявших на него поэтов. Если у кого слово звучало ни на кого не похоже, то именно у них — у Голявкина, Уфлянда, Горбовского.

Помимо линии самостийного, самобытного слова была еще петербургская психологическая линия. Мы, может быть, сами не понимали, откуда ее тянули, а тем не менее чувствовали ее происхождение из Петербурга, оттуда вытягивали. А еще была линия культурная. Наиболее тонкие и чуткие к запаху культуры люди, как, скажем, Найман и Бродский, сразу образовали круг Анны Андреевны Ахматовой.

Понимаете, сам Петербург есть некий текст. Попадая на его камни, вы попадаете сразу на какие-то страницы, в какой-то контекст. Вы получаете литературное образование просто от хождения по городу, от того, что вы заключены в какую-то форму, и форму не только прекрасную, но и искусственную. Поэтому я сказал бы, что Ленинград воспитывает писателя, ставя его в положение литературного героя с младенчества. А опыт чтения уже может это подкрепить. Каким-то тончайшим радужным слоем эта форма была нами воспринята, и, по-видимому, потом все время влияла. Но тогда для нас это было томительной догадкой. Кстати, более позднее поколение уже знало, что откуда. А у нас был, скорее, развитый слух, нюх, глаз и томительная догадка. Однако, прямо скажем, это неплохой климат для начала, тем более это начинать — для этого нужна смелость или огромное нахальство.

Е. Ш. Не от ленинградско-петербургской ли формы, не от «умышленности» ли этого города, в отличие от «органической» Москвы, и особая структура вашего «Пушкинского дома», тяга к той самой «искусственности», о которой вы говорили? Так сказать, не боязь ее, не боязь нарочитой конструктивности? Русское искусство первой трети двадцатого века знало и это, но потом все ушло, было отторгнуто, а чтобы воскресить, воскрешать, вероятно, нужен был не просто умственный посыл, но что-то более сильное и тоже по-своему органичное. Что может быть более органичным для коренного петербуржца-ленинградца, чем его родной город, чем его «стены»?

А. Б. Сейчас мне уже неловко говорить, потому что никто не верит, но еще не читан был «Петербург» Андрея Белого. А структурой был для меня школьный курс литературы, который был мною пройден еще при Сталине. И — город! Курс сталинской школы был помещен внутри Петербурга, где я жил. Эти два просветения, думаю, и соединились. А результат получился такой, как будто бы я наследую литературную традицию. Нет, я наследовал только две эти вещи.

Наше поколение, к которому мы все с той или иной небольшой возрастной разницей принадлежали, можно назвать хрущевским, хотя мы себя таковым никак не воспринимали. Просто совпал определенный возраст достаточной незрелости с историческим переломом, с некоторыми надеждами и с некоторым общим движением общества вперед. Это очень важно, что общим, потому что все были более или менее одинаково непросветлены и темны. Сейчас пошли дискуссии, кто сколько знал о лагерях и прочих ужасах. А мы тогда были просто молоды, информированность наша совпадала с информированностью общества, страны, народа, и это сообщало некоторую энергию.

Сравню с нынешней ситуацией. Сейчас стало намного больше известно, можно и куда больше сказать, однако все люди находятся в разных точках подъема и спуска, в разных возрастах. Отсюда различная степень боли, свое, индивидуальное переживание случившегося — от стремления осознать до чувства несправедливости. А тогда, как мне теперь кажется, был более выравненный старт, более цельный народ — все-таки недавно была война, Сталин, который, при всех творившихся при нем кошмарах, тоже выравнивал.

Помню, была какая-то странная свобода собраний. Всем было хорошо известно и ясно, что можно, что нельзя, но свобода внутри каждого собрания процветала — радостная, 5



Слева направо: Игорь Ефимов, Валерий Воскобойников, Владимир Марамзин, Виктор Семенович Бакинский. На заседании литературного объединения при библиотеке им. В. В. Маяковского. 1960—1961 гг. Из собрания Сергея Дедюлина (Париж — Ленинград).

Игорь Ефимов — прозаик «толстовской складки», писал тогда современную эпопею «Зрелища», которая так и не вышла в свет. Сейчас живет в США, глава издательства «Эрмитаж», автор многих книг, изданных в СССР и США.

Валерий Воскобойников — прозаик, автор книг для детей и взрослых, член СП СССР, живет в Ленинграде.

Владимир Марамзин — прозаик, развивавший традиции Андрея Платонова. Подвергся травле, был судим (см.: Михайлов В. Когда наступает прозрение // Ленинградская правда. 1975, 21 февр.; Михайлов В. Раскаяние // Там же. 22 февр.), получил пять лет условно. Условно состояло в отъезде за границу. Живет в Париже. Издавал журнал «Эхо», в котором публиковал ленинградскую литературу 1960-х гг., не получавшую выхода в официальную печать.

В. С. Бакинский руководил работой объединения, член СП СССР, живет в Ленинграде



Яков Виньковецкий (1935—1986). Фото середины 1970-х гг. Из архива Я. А. Гордина. Геолог. Автор натурфилософских работ. Художник. В 1975 г. эмигрировал в США. Покончил жизнь самоубийством



Евгений Рейн. Фото 1960-х гг. Из архива Я. А. Гордина

Слева направо: Андрей Битов, Александр Кушнер, Рид Грачев, Яков Гордин. Комарово, начало 1960-х гг. Фото Л. Я. Гинзбург из архива Я. А. Гордина



юная, щенячья... Одних групп, по моим подсчетам, тех, что я знал близко, было шесть или семь. И все они находились в абсолютном, я бы не сказал — идеальном (все понимали существующее статус-кво более или менее одинаково), но в эстетическом противостоянии. Я оказался в так называемой группе Горного института. Это было литобъединение, которое вел замечательный, любимый нами человек Глеб Семенов. Он был очень интеллигентен, и мы считали, что он хороший человек, а что поэт — не очень. Сейчас, между прочим, пошли публикации, по которым видно, что в ту пору Семенов был поэтом куда больше нас. Я думаю: каким же достоинством, какой интеллигентностью, терпением и даром педагога нужно было обладать, чтобы не сердиться, не обижаться на нас. А он действительно никогда с нами не соревновался, никогда нам себя не навязывал, зато внутренне был гораздо более глубоким и зрелым поэтом.

К нашей группе притягивались не только «горняки». В нее шли за «средой» — Горбовский, Кушнер... Мы были прозваны «почвенниками». Так окрестила нас самая рафинированная группа, куда входили Рейн, Найман, Бобышев, Авербах и примкнувший к ним Бродский, который был несколько моложе. Поэтому совершенно не удивительно, что Бродский назвал своим учителем Рейна. Этот круг концентрировался вокруг Анны Андреевны Ахматовой. Были еще абсолютные авангардисты — Еремин, Уфлянд, Виноградов. Это — поэзия.

Потом я из поэзии с большим облегчением ушел и переключился на прозу, стал ходить в литобъединение, которым руководил Михаил Слонимский. Преимущество этого литобъединения, куда я пришел в 1960 году, было в том, что у него как бы был свой орган, в котором можно было напечататься, — альманах «Молодой Ленинград». Номера три-четыре действительно были хороших. Там, кстати, единственный раз были напечатаны два стихотворения Бродского.

Все это многообразие и богатство групп, объединений, индивидуальностей, талантов, о котором можно вспоминать, как вспоминают, скажем, о двадцатых годах, оно выдохлось, как только пресеклась оттепель, а с ней и надежда на будущее. В 1963 году стало ясно, что идеология повернула обратно...

Е. Ш. Вы это ощутили на себе лично или разряды стали ощущаться в атмосфере?

А. Б. Любопытное явление: все стало почему-то ссориться. Биологически это можно объяснить так. В природе в какой-то

момент детям и родителям нужно разойтись, потому что детям нужно самоопределяться, начинать охотиться, создавать семью, и тогда возникает ссора. Они вдруг начинают друг другу не нравиться, дети и родители. Вероятно, кое-что из этого проявляется и в отношениях с друзьями-товарищами. Мы тогда еще не очень понимали, что то, что нас объединяло, кончилось. В такое поверить невозможно, а выместить не на ком. Система воспринималась как нечто весьма неколебимое, критика «наверх» не допускалась. Говорить прямым текстом то, что ты думаешь об устройстве, о правительстве, это как-то не было принято. Теперь мне ясно, что все ссоры происходили из-за того, что кончилось общее дело, общее движение. Тогда все и разошлись окончательно по своим тропинкам.

Е. Ш. Тропинки эти, как я понимаю, не всегда были творческими. В 1987 году по случаю вашего пятидесятилетия в «Литературной газете» было опубликовано интервью, где вы обмолвились о глухих, темных ленинградских судьбах, впервые упомянув в нашей печати и имя Бродского между другими, знакомыми и незнакомыми именами. Тропинки, о которых вы сказали сейчас, видимо, и есть эти судьбы?

А. Б. Помню, после того интервью в «Литературной газете» одним из первых ко мне подошел Евгений Рейн. Он сказал: «Слушай, дорогой, ты что же сделал? Ты почему меня не упомянул? Разве у меня не страшная судьба? Почему ты Кушнера упомянул, а меня нет? Разве у меня менее страшная судьба, чем у Кушнера?» Я согласился, ответил, что в следующий раз вставлю.

Шутки шутками, но в самую глухую пору застоя, вспоминая наши поредевшие ряды, я думал, что надо напечатать такой огромный список «Они пробовали заниматься литературой» и все имена высечь на огромном камне.

Попробую перечислить. Голявкин... Курочкин... Конечный, как бы официально признанный и хороший писатель, но, тоже надо сказать, характер будь здоров какой изломанный... Горбовский; Кушнер, который тоже дождался своего часа; Яков Гордин; Леонид Агеев; Тарутин; Нина Королева; Британишский, теперь москвич; Лидия Гладкая, не знаю, что теперь с ней; Елена Кумпан, замечательный лирик, издавший всего одну книжку; Найман, недавно напечатавший свои воспоминания об Ахматовой; Бобышев; Рейн, теперь учитель нобелевского лауреата, издавший первую книжку в пятьдесят лет и сумевший даже обрадоваться

этому; Бродский... Вахтин — он умер, сейчас выходит наконец его сборник; Ефимов — в Штатах; Марамзин — во Франции; Губин, я думаю, до сих пор не издан, не знаю, какова его судьба; Вадим Бакинский (Нечаев) — в Париже; Довлатов — в Штатах... Еремин — здесь где-то, в Москве, и бедствует — одна книжечка, кажется, выходила в Штатах; Уфлянд — в Ленинграде, прекрасно как личность сохранился, книжка не издана; Виноградов, перешел в драматургию, уехал в Москву... Соснора... Грачев; Майя Данини, прекрасный прозаик, издала две книжки, умерла; Шеф, не знаю, пишет или не пишет, не издан до сих пор, одна тоненькая книжка его практически не представляет, повторил судьбу Грачева — только более смиренно; Борис Иванов, который как бы принял эстафету от наших учителей к более молодому поколению; Базунов, его произведения только стали появляться, а до этого ничего; Инга Петкевич, прозаик, написавший много больше, чем издавший; Валерий Попов, много пишущий и себе не изменяющий; Олег Григорьев, по-моему, совершенно гениальный человек, тоже ждет своего признания, только две великолепных детских книжки...

Вероятно, кого-то я пропустил, но суть не в этом, а в том, что всех этих людей, с которыми я пересекался так или иначе в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, стало переезжать время. Стало раскидывать, задвигать и тому подобное.

Е. Ш. Даже из ваших кратких характеристик ясно, что мало кому из названных людей удалось осуществиться в полную силу и меру одаренности. Кому совсем нет, кому лишь отчасти, кому не на своей земле... Это, конечно, и горько, и обидно, и, главное, чаще всего несправедливо. А сколько таких загубленных судеб в глубинке, если даже в Ленинграде, второй столице казалось бы, их так много! Вам хоть выпала «среда», «стены»... Я не к тому, что, дескать, грех жаловаться. Просто тоскливо становится, когда думаешь, как страшно прожилось по живому, плодородному слою отечественной почвы наша история — не только сталинская, но и последующая, брежневская. Мы говорим «застой», а на самом деле время не стояло, оно двигалось, как каток, как плуг, в неумелых, бездарных руках запаивающий плодородный слой, умертвляющий землю, которая потом или не родит вообще, или родит нечто чахлае, сорняковое...

А. Б. У Ленинграда в этом отношении особая участь: «великий город с областной судьбой» — точная формула. Для нас какие

звучали фамилии? Козлов, Толстиков, Романов... Красивые фигуры! И они определяли наш идеологический климат. Конечно, обком сделал Ленинград областным. Правда, теперь можно заглянуть и поглубже в историю — она стала виднее. Отменили постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», сподобились к 100-летию Ахматовой. Думаю, Зощенко и Ахматова были выбраны не случайно. Это был, мне думается, еще и удар по Ленинграду, а не только по литературе. В постановлении выразилась лишняя раз глубокая нелюбовь к этому городу, страх перед ним, словно в этой колыбели революции таилась угроза системе... Ленинград всегда подавлялся центром. А тогда это был город, выстоявший, выживший во время чудовищной блокады, которая, как теперь выясняется, не так уж была неизбежна — то ли очередная стратегическая ошибка, то ли еще хуже... Но из этой трагедии Ленинград тем не менее вынес огромный нравственный потенциал, не только усталость, но и подъем, достоинство. Так что удар был не только по Зощенко и Ахматовой, но и по Ленинграду, по его интеллигенции, начавшей поднимать голову.

Что касается более близкого периода, то помню пионерско-комсомольские жалобы, обращенные к старшим: мол, вам легко было быть героями, а мы живем в скучном, неподвижном времени. Да боже мой, безвременье творило судьбы гораздо более активным образом, нежели эпоха подъема. И это не парадокс. Время объединяет людей общей судьбой, а безвременье расколачивает жизнь на осколки. Сейчас это отчетливо видно: многие, кто умер вроде бы естественной смертью, умерли неестественной смертью, и те, кто вроде бы уехал по собственному желанию, уехали не по собственному желанию. Так же и болезни, и дурдома, и творческие кризисы, и тупики, и остановки... Для писателя все-таки то, что он пишет, не только средство, но и способ жизни. Если он не будет писать, и осуществляться, и развиваться, то он становится непригодным для жизни организмом.

Е. Ш. Даже если писатель не перестает работать, все равно сильное запаздывание с публикацией, видимо, нарушает не только нормальное развитие литературы, но опасно для самого автора, как бы законсервированного в собственном творчестве и не получающего обратной связи. Видимо, нужно иметь очень крепкую закалку и твердость, чтобы не погаснуть.

А. Б. Такой не просто крепкой, а «длинной» закалкой обладает Лидия Яковлевна 9

Гинзбург, ныне молодой прозаик. Тогда мы даже не подозревали о таких ее возможностях. Она слушала наши незрелые опусы, что-то нам говорила, а сама скрывала внутри себя большого прозаика. Или Олег Баунов, брат Виктора Конецкого, сейчас ему уже шестьдесят, и только сегодня мы узнали в нем прозаика высокого класса. А Лидии Гинзбург — за восемьдесят пять. Вот какие варианты...

Ну, а такие прозаики, как Виктор Голявкин, Виктор Курочкин, они ведь считались у нас «номерами один». Тот же Голявкин, о котором я уже говорил, мы его считали гением, другого слова к нему просто не применялось, он первый стал писать совершенно органичную абсурдную прозу, вынутую и из собственного дара, и из собственного характера, и из окружающей жизни... Это было страшно смешно, мы просто умирали — так было смешно. Потом он прославился детской книжкой, стал профессиональным детским писателем, иллюстратором собственных книг. Но все ли устроилось в его судьбе так, как должно было бы быть, если бы его абсурдные рассказы вышли вовремя? Ведь они не вписаны в литературу, как им надлежало, а теперь уже все по-другому. Осуществленная эта судьба или нет? Или Виктор Курочкин, автор «На войне как на войне», «Урода», «Записок народного судьи Семена Бузыкина»... Прозаик был перво-разрядный, но так и остался в тени.

Место в литературе — вообще очень сложная вещь. Когда она снова будет рассматриваться как искусство, то некоторые из оставшихся в тени займут в ее истории места, которых не увидят прославленные.

Тут я могу перейти к своим собратьям, на одного из которых я смотрел с «оглядкой вперед», а на другого — «с оглядкой назад». Это Рид Грачев и Генрих Шеф. Рядом с Ридом Грачевым мне было не очень уютно. Я понимал, что как прозаик он покруче будет. Он был вполне сложившимся писателем, чего нельзя было сказать обо всех нас. Человек крайне интересный, талантливый, очень нервный. Детдомовец, высокоодаренный сирота — играл на рояле, рисовал. И на всякую несправедливость реагировал необычайно сильно. Среди немногочисленного, что было напечатано, у Грачева есть рассказ «Зуб болит» — про ремесленника, у которого при любой несправедливости разболелся зуб. Крепкий рассказ. И «взрослые», и коллеги знали про Грачева, что он — самый. В 1963 году у нас с ним должны были выйти книги, собирались они еще в хорошем 62-м, а потом время стало меняться, более социальные, острые вещи начали выпадать... Я пошел на

то, чтобы издать произведения, которые у меня брали. Конечно, было не очень приятно, что меня увидят незрелым, когда я на самом деле такой зрелый. А Рид Грачев настаивал на том, чтобы издали весь свод его сочинений, по тем временам немаленький — листов двадцать. Или так — или никак. В результате моя книга вышла, а его нет. Четыре года спустя, в 1967 году, он все-таки издал ее, но в гораздо меньшем объеме, чем она могла выйти у него в 1963-м. Видимо, эта история сильно на него подействовала. Он попал в лечебницу, потом порвал с миром. Сейчас, насколько я знаю, готовится его книга, хотя сам он никакой заинтересованности в этом не проявляет.

Другой был Генрих Шеф, в высшей степени странный человек, бледный, изможденный, очень тихий, писал нежную, изысканную, инфантильную в то же время прозу. К середине шестидесятых он замечательно расписался, но потом постепенно его проза стала расплываться. Он никогда ни во что не ввязывался и мог существовать на двадцать рублей — так на двадцать, на десять — так на десять. Вдруг стал изучать языки, выучил их семь, а может, и больше. Помню, он у меня взял «Процесс» Кафки на английском, совершенно не зная этого языка. Книгу я мог дать ему только на неделю, и через неделю он принес ее прочитанную. Потом он так же изучил живопись — по какому-то старому самоучителю, стал писать маслом. Я видел его первые портреты. И должен сказать, это было интересно. В начале 70-х я его встретил как-то, и он мне сказал: «Ты знаешь, я больше не могу. Я уеду. Я не выдержу». Это уже история о том, как мучали людей. Кому мешал этот тихий человек и прекрасный художник? Его мучили и продолжают мучить. Если начинать с кого-то поправлять ленинградские судьбы, то с него. Надо срочно издать его произведения. Экспресс-извинение перед живым человеком.

Если из нашего объединения люди чаще попадали в дурдом, то из объединения при библиотеке Маяковского (они называли себя «горожанами» и даже выпустили самиздатовский, хотя тогда это так не называлось, альманах) люди все больше уезжали. «Горожанами» были Маразин; Борис Вахтин, участник «Метрополя», ныне покойный; Владимир Губин, как будто наиболее сержанский и одновременно наиболее авангардный среди них; Игорь Ефимов...

А ведь, думаю, наша тогдашняя ленинградская литература находилась на очень хорошем уровне. Но ее никто не знал. Москва с ее куда более легкомысленными,

поверхностными, эстрадными попытками была современной, звонкой, мощной, она производила эффект. Какой замечательный был человек Никита Сергеевич Хрущев: он ругал человека, и тот на следующий день просыпался знаменитым на весь мир. А у нас в Ленинграде обком научился совсем другой практике: людей не облаивали, им просто не давали дышать. И постепенно обнаружилось, что они задохнулись, причем на очень правовой основе.

В этом смысле Бродскому «повезло»: он получил наказание еще в открытой, «хрущевской», форме, хотя это тоже произвел ленинградский обком.

Е. Ш. В записи этого фантастического, позорного действия, совершенно откровенного фарса, особенно убийственно то, что люди, принимающие в нем участие, искренне не отдают себе в этом отчета. «Я не читал стихов Иосифа Бродского, но я скажу...» «Я лично не знаком с Иосифом Бродским, но я скажу...» Так примерно это звучало. И ведь говорили. С чувством, с пафосом. Когда читаешь, то не знаешь — то ли смеяться, то ли плакать. А в итоге — какая-то безысходность, почти отчаяние в душе! Неужели все эти «свидетели», «обвинители», «судьи» не понимали, что надругались над самими собой, помимо всего прочего? А если понимали, тем хуже... Это впечатление от записи. А что испытывали вы, находясь в зале?

А. Б. Было страшно. Такого просто быть не могло и в то же время происходило на твоих глазах. К тому времени мы уже кое-что слышали и понимали в какой-то мере, где живем, но мы были еще молоды. Такого примера вершащегося на твоих глазах театра абсурда в моем опыте тогда не было. Одно дело слышать, другое — самому увидеть. Неуклюжий суд; когда одергивали Эткинда, пытавшегося растолковать, что культура — это не высшее образование; когда все было предreshено, запрограммировано... И сам зал (кстати, в хорошем месте, когда приезжаю и прохожу мимо, в сознании стучит: вот здесь, вот здесь), зал, похожий на клуб для призывников, обязательно темная лампочка, президиум, бюст, пыльная штора... Шемякин суд. Но не метафора, а реальность.

Помню, я тогда очень переживал за Бродского. Мы были знакомы, хотя и не очень близко. Бродский был на три года младше меня, он замечательно держался, с каким достоинством! Настоящему поэту и положено знать, что он в контексте иного времени, нежели эта минута.

Е. Ш. Теперь, после присуждения Иосифу Бродскому Нобелевской премии, после всемирного признания, суд над поэтом в 1964 году воспринимается как знак той эпохи, которая тогда же и переломилась к безвременью. Встраивается он и в ряд других позорных и горестных знаков — постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»; суд собратьев-литераторов над Зощенко, между прочим тоже в Ленинграде; «товарищеский» суд над Пастернаком; процесс Даниэля и Синявского; «выдворение» Солженицына, ну и дальше, вплоть до «Метрополя»... Знаки, знаки, а взглядысья — такая густая, жирная линия, в тени которой теряются судьбы многих... Не кажется ли вам, что Нобелевская премия Бродскому — это в каком-то смысле и признание тех, кто оказался подмятым той же машиной, что проехала в свое время по нему? Понятно, что не искупление, не утешение, у каждого — своя боль, своя драма, своя неосуществленность, но, может быть, хоть какое-то удовлетворение? Что не совсем в пустоту и немоту.

А. Б. Бродский сказал чуть ли не в первом интервью после присуждения премии: «Победила наша команда», имея в виду именно ленинградский круг. Не всякого он туда примет, но, во всяком случае, имена Рейна и Уфлянда названы. Снятие Хрущева, суд над Бродским — теперь это действительно «рамка». И списано, между прочим, это было на счет ошибок Хрущева. Той же осенью, помню, я сел за «Пушкинский дом». Было ли это как-то связано, может быть подсознательно, с судом над Бродским? Не знаю. Но было ощущение законченности эпохи, какой-то грани.

Когда человек осуществляет свою судьбу, то можно сказать, что как бы и повезло. Бродский был первым судимым поэтом в этом периоде, до Синявского и Даниэля, ему и обошлось мягче, те волоклоки уже срока, правда там и драматургия была другая. Как в той поговорке: раньше сядешь — раньше выйдешь. Бродский был судим раньше и раньше вышел. И потом резонанс. Можно ли сказать, что Пушкину повезло, что его сослали перед декабрьским восстанием? Тут может проглядывать какой-то расчет судьбы. Или: повезло ли Набокову, что он в восемнадцать лет покинул Россию? Загадка... Этот момент в биографии Бродского способен даже показаться счастливым: стоит быть смелым и самостоятельным человеком, потому что тогда тебя накажут первым. А потом научатся, как это делать. Но так рассуждать — свинство. Я против расхожего суждения, что, дескать, трагедия

нужна поэту. Это может знать про себя только сам поэт.

Е. Ш. А можно ли сказать, что вам тоже в каком-то смысле повезло? Ведь вам, по сути дела, удалось выскользнуть из-под ленинградского «пресса», став москвичом.

А. Б. Вероятно, я был достаточно, сам того не зная, хитроумен. Как я согласился в свое время на книжку в восемь листов, так потом вовремя уехал из Ленинграда в Москву учиться на Высшие сценарные курсы. Кстати, ход туда подсказали мне Рейн и Найман, изведавшие курсы передо мной. А это было мне подарком огромным, потому что поменял ленинградскую среду — но не на московскую, а на какую-то совершенно особую. Такого просвещенного, талантливого курса, вероятно, никто не ожидал, хотя он был набран по абсолютно административному принципу. На этом курсе учились Грант Матевосян, Резо Габриадзе, Тимур Пулатов, Алла Ахундова, было еще много ярких людей, которые не проявились в силу застоя. Видимо, мало иметь талант, надо еще обладать лошадиной жилкой. Так вот, именно на сценарных курсах я увидел действительно «союз нерушимый республик свободных». И это был опыт через людей, а не через территории. А уже потом я стал бороться с застоем путем передвижений, потому что мне было куда приехать, верней, к кому. Так что для меня не было новостью то, что стало новостью за последние три года, я имею в виду так называемые межнациональные отношения. Мне кажется, это нетрудно было предвидеть. Я замечал, как это копилось. Великое заблуждение, что во времена застоя ничего не происходило — происходило, и очень многое. Люди ищут разные пути для совести и свободы, и одним из них как раз были воспоминания о том, какой ты нации, какого происхождения, какой культуры, о чем разрешалось говорить чуть больше, чем о Сталине.

Е. Ш. Ну, а Москва? Она не вошла в вас? Не стала для вас «средой»?

А. Б. Москву я впервые увидел в 1960 году, мне было тогда двадцать три года, я фактически был юношей из провинции, хотя и был весь из себя ленинградец. Помню, была ясная московская кустодиевская зима, помню какие-то древние домишки, где в коммуналках люди сидели друг у друга на голове, и еще обязательно собака, и обязательно гостеприимство, и радость любому гостю. Ленинград в этом смысле был всегда сдержанней, чопорней. Помню также, что очень порадовался, как изменился, Москве, ее жажде чудачков, новых людей... Это была среда, я ее еще застал, хотя позже попал не в нее, а в среду Высших сценарных курсов. Это очень важно — среда, теперь, мне кажется, она исчезает, стирается... И еще я, ленинградец, унаследовал ревность к Москве, ибо Москва слишком блестела, а про Ленинград никто ничего не знал, хотя мы делали нечто достаточно серьезное, на что и требуется меньше успеха и больше времени. Более позднее вызревание тоже имело свой результат... Постепенно, конечно, пообтерся в Москве, занял какое-то место, вжился...

Е. Ш. И тем не менее довольно часто наезжаете в Ленинград. Что влечет — nostalgia, желание вдохнуть воздух молодости, свидание с друзьями или сам город?

А. Б. Несмотря на то что я вроде бы стал москвичом, ощущение, что все-таки не совсем я у себя, тем не менее осталось. У меня появилось какое-то новое чувство, когда я стал приезжать в Ленинград. Он на меня не претендует, я в нем не увяз, но это все мое. Как в сон свой собственный погружаешься. Иногда это невероятно счастливое ощущение. У себя и не у себя. А так что же — у меня в Ленинграде дети, внуки, мать до последнего времени жила. С Ленинградом я связан фамилльно. Ну, и судьбой, наверное, тоже. И своей, и нашей общей.

Постскриптум отдела публицистики

Беседа с А. Битовым сделала очевидной одну вещь: звено конца пятидесятых — начала шестидесятых годов выпало из истории литературы, не став и не становясь предметом специального рассмотрения. Лишь сообщения о суде над И. Бродским [особенно статья Я. Гордина «Дело Бродского» // «Нева». 1989. № 2] и воспоминания об А. Ахматовой той поры в какой-то мере заполняют сегодня лакуны. К сожалению, не объявляются и собиратели-архивисты, посвятившие себя этому периоду (единственный известный нам, С. Дедюлин, утративший многие собранные им материалы после неоднократных обысков, ныне живет в городе Париже). Между тем очень важно восстановить картину литературной жизни Ленинграда периода оттепели во всей полноте, важно увидеть не только «каноническую» литературу, которая признана официально, но и неопубликованную, задвленную, увидеть, наконец, систему альтернатив, стоявших перед литературной молодежью, альтернатив творческого поведения (например: А. Прокофьев — А. Ахматова), понять, какие культурные традиции и символы были значимыми в конце 1950 — начале 1960-х годов, что было прервано идеологическими заморозками, сменившими оттепель, что потом пыталось прорываться сквозь лед периода стагнации, а что погибло безвозвратно. Сейчас изучение и собирание материалов только начинается, культурное значение «потерянного поколения» только выясняется. И понятно, что без коллективных усилий — литераторов, литературоведов, архивистов — дело это не поднять.

август — сентябрь — октябрь 1989

Конец лета — начало осени прошли под знаком военных воспоминаний и напоминаний. В канун пятидесятилетия начала второй мировой войны весь Ленинград с тревогой и озабоченностью следил за поисками авиабомбы в Летнем саду. 250-килограммовый фашистский снаряд пока не удалось обнаружить, несмотря на то что специалисты НПО «Рудгеофизика» выполнили с помощью специальной аппаратуры более одиннадцать тысяч замеров. Вместе с учеными работала группа специалистов по биогеолокации, которую возглавлял В. Н. Сочеванов. Общими усилиями было обнаружено три точки повышенной аномалии, характерной для авиабомб. Исследования еще не закончены, однако в конце сентября снятые с постаментов статуи были возвращены на прежние места. Независимо от результатов, поиски авиабомбы стали причиной для возбуждения общественного мнения по поводу не раз поднимавшегося прежде вопроса о необходимости замены мраморных оригиналов копиями, как это давно уже сделано в цивилизованных странах.

8 сентября положено начало новой ленинградской традиции — в 48-ю годовщину начала вражеской осады горожане торжественно и скорбно отметили День памяти погибших в блокаду. Траурные церемонии прошли на кладбищах, где находят массовые захоронения блокадных жертв. В Смольном соборе выступила с концертом Хоровая капелла имени М. И. Глинки. В этот же день началось возрождение разгромленного сталинско-ждановскими клеветами Музея обороны Ленинграда. В Соляном переулке открылась выставка «Блокада Ленинграда. Живопись, скульптура, графика». В экспозиции более двухсот работ, созданных художниками-ветеранами, очевидцами и участниками героической и трагической блокадной эпопеи, и теми, кто родился уже после войны, но как всякий настоящий ленинградец несет в себе память о тех 900 днях.

Ленинградский государственный рекламно-сценический театр «Премьера» и Ленинградское объединение народных художественных промыслов провели в Таврическом саду большой фольклорный праздник «Возрожденное мастерство». В празднике приняли участие фольклорные коллективы «Барыня» и «Мельница» — ансамбль 31-го детского дома, самодеятельные артисты

из Горного института. Мастера-умельцы, освоившие древние ремесла, на глазах у зрителей изготавливали затейливые деревянные ложки, расписные подносы, игрушки, кружева, украшения из камней и металла. Все это можно было не только хорошо рассмотреть, но и приобрести на ярмарке и аукционах. Часть прибыли устроители праздника перечислили на счет Ленинградского отделения Советского детского фонда имени В. И. Ленина.

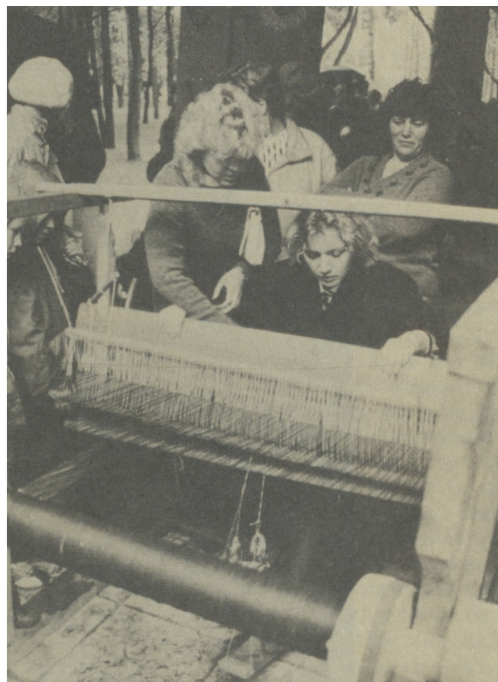


Фото Ю. Щенникова

АРХИВ

НЕВСКИЙ



Татьяна Глебова. Фото, 1980-е годы

РИСОВАТЬ, КАК ЛЕТОПИСЕЦ

[Страницы блокадного дневника]

6 декабря [1941 года]

Сегодня я, совсем как древний летописец, сижу со светильником и веду свои ежедневные записи, вечером, после тяжелого дня. Данте обладал очень слабой фантазией, когда писал свой «Ад». В XX веке пытки ада усовершенствованы. Мы лишены света, воды, еды, спокойствия и природы. В каменных ящиках города, рассчитанных на удобства водопровода, электричества и снабжения продуктами, мы лишены всех этих насущных удобств и в силу городских условий не можем также обратиться к природе. <...>

Сегодня встала в пять часов утра, пошла в очередь. Часам к трем получила 375 граммов консервированного мяса, на всю нашу семью, на десять дней; была несказанно счастлива. Одновременно заняла очередь за конфетами, но их не привезли. Завтра за ними встанет Люся, говорят, их завтра привезут. Пришла домой, два раза сходила за водой, и пока было еще светло, у окна нарисовала три фигуры в композиции эскиза к картине. В очереди рисовала людей. Какая-то... дрянная старуха стала привязываться, зачем я рисую. Что я, мол, зарисую изможденные лица и пошлю их Гитлеру. Мужчина меня защищал. Сказал, что, когда художнику надо, он не может удержаться, чтобы не зарисовывать. Я показала ей свои наброски, сказав, что я как раз выбираю наиболее юные лица. Тогда она стала злобствовать на то, что молодые еще неплохо выглядят, а потом накинулась на меня, говоря, что, очевидно, и вы неплохо питаетесь, так как умеете рисовать и зарабатывать. До чего отупели и остервенели эти несчастные люди. Звонила Серову, но не застала. Сейчас тихо горит моя мигалка, и я пишу. В комнате очень холодно, но топить опасуюсь, так как дров еще не дают, а впереди я не знаю, какие будут морозы.

Удивительные тени спускаются по комнате и окружают меня своей игрой... Хочется почитать, но при светильнике не знаю, возможно ли это. Хочется сшить себе ушастую шапку из обрезков серого и черного меха, но опять темно. Спать совсем не хочу, хотя и встала очень рано. К Филонову сегодня сходить не удалось. <...> Часто звенит в ушах и болит сердце, слабость все время. Неужели придется умереть, не использовав всех своих творческих возможностей, которых еще так много?

7 декабря

Выспалась до десяти часов, всласть. В пять часов утра был обстрел нашего района. Я заслонилась доской от окна и продолжала спать. Люся пошла в очередь за конфетами, чуть ли не в четыре часа. Бедняжка стояла в темноте на улице во время обстрела. Я встала, умылась, пошла за водой; по дороге встретила сестру П. Н. Филонова¹. Он умер. Если достанут гроб, завтра будут хоронить. Умер он от голода. Пришла домой, села работать, работала до темноты. Нарисовала много фигур и развалины дома, в эскизе, для большой картины. Сейчас буду все так рисовать — часть за частью: вся концепция в голове ясна. И не только эта картина будет, но и другие. С отвращением вспоминаю собрание в Союзе. Эти люди, несмотря на ответственность и серьезность минуты, не могут отделаться от своего лганья. Вульгарные, низкопробные вещи окончательно отравили им чистоту и самобытность восприятия. Они тупы, самоуверенны, лишены критического чувства и полны гнилостного бахвальства и подхалимства. Завтра мне надо ехать туда насчет открыток и в «Костер», за работой. Люся получила конфеты и сразу съела всю свою долю. Это непростительное легкомыслие. Сейчас вопрос сводится к железной выдержке. Надо сохранить силы на возможно длительное время. Это вопрос

Окончание. Начало см. № 1.



Рисунок из блокадного дневника

жизни или смерти. Каждый из нас должен быть Робинзоном Крузо и уметь распределять свои запасы, чтобы выдержать блокаду здоровым и живым. Конечно, мы подвергаемся ежеминутной опасности от снарядов и бомб, но по крайней мере в том, что от нас зависит, мы должны быть разумны и не растрчивать силы и запасы попустому. Лучше есть часто и по маленьким дозам, чем наоборот. Картина меня очень увлекает, если бы у меня был свет, я бы продолжала работать и вечером. Пишу сейчас при мигалке. Приходил Яков Семенович, вернул папе книги и взял новые, философские. Говорит, что очень много пишет и испытывает большой творческий подъем. На положение Ленинграда смотрит мрачно. Считает, что мы все умрем или в декабре, или в январе. Вопрос в месяцах, кто сильнее и протянет дольше. Я страстно хочу жить и работать. Я должна напрячь все свои силы к тому, чтобы выжить и остаться художником. Вся интуиция, вся воля должны быть направлены на это.

Неприятное происшествие с Княжничным². Он стоял на лестнице у нас, внизу,

и просил проходящих, чтобы его отнесли к нам в квартиру, так как он не в силах подняться. Яков Семенович проходил мимо и доложил об этом папе. Папа спустился к нему. На все расспросы он повторял: «Возьмите меня к себе». Когда папа стал ему говорить, что это невозможно, и стал расспрашивать у него, почему он не продает свою ценнейшую библиотеку (которую сейчас есть возможность продать), он все продолжал говорить: «Возьмите меня к себе». Папа свел его в жакт. Оттуда позвонили в скорую помощь. Скорая помощь обещала за ним приехать. (...) Ходила за водой под сильным артобстрелом, папа расчувствовался и поцеловал меня, сказав, что мы с Люсей героические девицы. Я же думаю, что мы все герои поневоле. (...)

Оборачиваюсь на пройденную жизнь, и кажется, что так много недоделано, и даже нелогичным представляется, что столько времени пришлось терпеть и вести такую двойственную жизнь в творчестве, да и в личной жизни. И все казалось — нет, я все-таки добьюсь своего, я буду работать настолько убедительно, что эти олухи признают меня. И вот эта ужасная война, которой сейчас подчинено все. И словно приближается смерть. Но нет, я не хочу, я жажду жизни и работы. Неужели умереть невысказанной, никем по-настоящему не понятой и не оцененной и никем по-настоящему не любимой! А ведь дары природы не были ко мне уж так скупы, и это обязывает меня их развивать и бережно сохранять. И я молюсь Богу о спасении жизни и здоровья для продления незавершенной работы, даже не имевшей возможности развиться надлежащим образом.

Почти весь город погружен во тьму. (...) Вот сейчас величайший мастер нашего времени, мой учитель П. Н. Филонов лежит мертвый, и работы его, ценнейшие труды целой жизни, все сконцентрированы в этой жалкой комнате, где он еще лежит непохороненный, так как нет еще гроба и не подошла еще очередь на захоронение. Любая бомба или снаряд в один миг могут уничтожить то, что с таким трудом и в таких постоянных лишениях создавал этот гениальный человек. Нет, уму непостижимо все это. Ведь должна же быть в мире справедливость, хоть в малой мере!

8 декабря

(...) Спала до десяти утра, встала, принесла воды и села за работу. Нарисовала центральную группу и начала пейзажи улиц

и разрушенных домов по краям. Возможно соединить эту картину с картиной, изображающей очередь. На переднем плане много места, можно сделать по краям затемняющееся кольцо, а в центре освещенная группа и освещенная развалина главного дома, с некоторой косиной по отношению к группе; по краям и в середине затененные улицы, внизу вереница людей, ожидающая очередь для захоронения, над улицами местами вспышки взрывов. Была у П. Н. Филонова. Электричество у него горит, комната имеет такой же вид, как всегда. Работы прекрасные, как перлы сияют со стен, и, как всегда, в них такая сила жизни, что точно они шевелятся.

Сам он лежит на столе, покрытый белым, с перевязанной белым головой, худой как мумия, глаза провалились, черные брови страшно выросли, рот полуоткрыт. Около него одна Екатерина Александровна³, парализованная, без языка, беспомощная старуха. Уже седьмой день он лежит, не могут его похоронить. Сестры ведь тоже старые беспомощные женщины. Я обещала сообщить Павлу Яковлевичу Зальцману⁴ и Кондратьеву⁵, попросить их помочь с похоронами. Обстрел был небольшой утром. Сейчас тихо.

9 декабря

⟨...⟩ С утра сидела дома, работала, почти закончила композицию картины. Пришел П. Я. Зальцман, от Филонова, сегодня его хоронят... У меня печаль всю ночь, мне грезились Филонов, лежащий под своими картинами. В ЛССХе поднят вопрос об эвакуации.

10 декабря

Я страшно обессилела после дежурства. Голод мучает, и слабеет даже мысль. Утром пили чай с Тырсой, он жалел Успенского и его расхваливал, а про Филонова говорил очень враждебно и нехотя пожалел. Как эти люди все узки, и нет в них даже элементарного благородства, терпимости и отрешенности от своих узких течений. Понятно, почему у нас берут силу Серовы. Потому что даже такие культурные люди, как Тырса, не хотят поддерживать настоящего художника, если он хоть в малости идет вразрез с их течением. ⟨...⟩ Когда война кончится, из Ленинграда я постараюсь уехать навсегда, на юг, на Черноморское побережье... Художник должен жить ближе к природе, причем к той природе, которая ему милей



Рисунок из блокадного дневника

всего. Я хочу жить в одноэтажном доме, в саду, на берегу моря.

Сегодня в шесть часов утра большая радость. Наши войска отбили Тихвин, разбили армию генерала Шмидта, уничтожили семь тысяч фашистов, остальные бежали в леса, побросав оружие. ⟨...⟩ Хлеба все еще не прибавили. В издательстве «Искусство» у меня не взяли открытку с двумя девушками. А от Серова все нет ответа. В «Кюстер» не дозвонилась, с деньгами очень плохо, и перспективы плохие. Мечтаю все о сливках, парном молоке, варенце, шоколаде, о слоеном пироге с капустой, о деревенских ватрушках со сметаной, сочных и фруктах. Кончила рисунок композиции, теперь начну в цвете. Я сейчас должна рисовать, как леписец, это важно. ⟨...⟩

11 декабря

Весь день провела в очереди, так как Люся больна. Ничего не получила. Мясо было и кончилось. Нормы прибавили. Мясо: служащим 300 граммов, иждивенцам 17



Рисунок из блокадного дневника

150 граммов на декаду. Масло: служ(а-щим) — 150 граммов. Ижд(ивенцам) — 100 граммов. Конд(итерские) изд(елия): служ(ащим) — 350 граммов, ижд(ивенцам) — 250 граммов. Крупа, хлеб по-старому — 125 граммов. Но чтобы это получить, надо встать в четыре часа с риском простоять зря, как сегодня. <...>

12 декабря

Встала в 3.30 ночи; перед этим, от переутомления, ни на минуту не заснула. В четыре часа вышла в очередь... Была страшная выюга. В шесть впустили в магазин, мы были как сугробы снега. <...> Получила пиво, с ужасными нечеловеческими мучениями, ходила за хлебом и к пяти часам получила повидло вместо конфет — 100 на 100. Это ужасно невыгодно, но мучиться больше не могу. Большинство не получило и за первую декаду. У нас теперь осталось за вторую — мясо, масло и крупа. Тоже еще много мучений, но одним мучением меньше, и то хорошо. <...> Хочется рисовать. Лица людей, виденных днем, так интересны, но не горит электричество, при мигалке не знаю, смогу ли долго рисовать. Только еще девять часов вечера, а кажется, как будто уже полночь, так длинен был сегодняшний день. Так бессмысленно убито

время, время чудного ясного дня. Страшное желание зарисовывать все, но сил к вечеру нет. Тринадцать часов я простояла в очереди. Мне особенно тяжело, так как мысль работает чрезвычайно напряженно и возбужденно. Жажда работать без помех как никогда сильна и настойчива, но голод, угрожающий моим близким и мне, заставляет идти за продуктами. Пытка велика. Когда прихожу из очереди, я не могу спать или отдыхать, как это делают другие, а начинаю или записывать эти строки, или зарисовывать виденное, или читать.

Считаю, что сейчас я должна рисовать, как очевидец вещей, которых многим не дано видеть, а многие на них закрывают глаза по глупости и по привычке к карьеризму.

Сейчас были опять какие-то близкие дальнбойные выстрелы, но, может быть, это наши.

13 декабря

Спала как убитая после горячего пива с повидлом и кусочком дроблены. Утром пошла за водой, с утра обстреливали Петроградскую сторону, снаряд попал в забор больницы Эрисмана. <...> Пошла в «Костер», там зав. худ(ожественным) отделом больна, и типография не работает. Библиотеки Дома книги и ЛССХа тоже не работают. Зашла в изд(ательство) «Искра», взяла свою картинку. Пошла в ЛССХ, получила одну пачку папирос. Сволочь Серов послал только одну мою литографию на утверждение; остальные вернул мне для переделок. Зачем было сразу не сказать, а держать их месяц? Он гад, и все аллюры у него поганые. Потом шла домой, на Петроградской опять начался обстрел. Пришла домой, пообедала, сделала всем вновь изобретенные светильники из стеарина и пошла за водой. Упала, очень ушибла копчик. Пришла домой и вот пишу. Хочу истопить печку колобашками от макета. Большая победа под Москвой. Сильные морозы. Жизнь наша ужасна. Я всегда была очень скромным художником и мечтала только о работе. Сейчас я мечтаю о дореволюционном комфорте. Этого со мной никогда не было. <...>

15 декабря

Встала в четыре часа утра. Пошла в очередь за мясом. Мороз 20° <...> Люся меня сменила в 8 утра и к 12-ти достала 750 граммов солонины. Слава Богу, до 21-го мы можем больше не ходить в очередь. <...> Спала

сегодня прекрасно, так как папа дал мне медведя. Из одеял я сделала нечто вроде спального мешка, а сверху накрылась шкурой. Так тепло, что когда просыпаюсь, чтобы повернуться, наслаждаюсь. С последними лучами света села поработать, но писать уже сегодня темновато, да и устала очень. Стала рисовать, тоже не очень удачно. Надо выспаться, а завтра поработаю. Когда ходила за водой и люди там болтали, очень потянуло на живопись. И все хочется писать тех людей, что я сейчас вижу. Вожусь с одним человеком, виденным мною в очереди. Такой тонкий возникает образ, но пока в рисунках не могу уловить и передать то, что чувствую. Завтра опять буду пытаться... Вечером буду только читать, так как очень устала. Решили не делать больше супа, а есть только второе и пить кофе, так как старичкам вредно много есть жидкого, да и вообще так выгоднее. Так быстро темнеет, что едва пишу...

16 декабря

Спала до 12 часов очень хорошо, тепло под медведем. Но встала совершенно разбитой и измученной. Поели в последний раз кашу за завтраком, пошли за водой в другой квартал, так как здесь везде воду закрыли. Пришла, села за работу; очень трудно работать, руки стынут, и голова не вполне ясная. Все время мучит голод. После обеда так хочется есть, что готова плакать. Наши войска взяли Клин, Ясную Поляну и еще что-то. Освободили восемь дорог под Ленинградом. По ним везут 70 % оружия и 30 % продовольствия. Через два месяца обещают улучшение. Но на два месяца не хватит сил. Я так хочу есть, что готова есть все что угодно. <...>

17 декабря

<...> Работала до темноты, потом пошла за водой. Потом пошла в жакт звонить Серову. Он сказал, что рисунки вернулись из Смольного, но что на моем рисунке нет никаких пометок и чтобы я позвонила еще завтра утром. Папа получил пенсию, и Люся продала мой фотоаппарат за 100 рублей и еще получила 50 рублей за давно проданный кофейник. Деньги меня пока больше не волнуют.

Зашла к Вере Сергеевне⁶. Она опухла от голода и лежит... Есть им нечего. Говорили про Лиду Андриевскую, что Борис Мих(айлович) (Энгельгардт)⁷ опух от голода и тоже лежит. Просила заходить. <...> Вечер после обеда провела у Капит(олины) Степ(ановны)⁸. Она читала вслух «Айвен-



Рисунок из блокадного дневника

го», а я рисовала. Сделала три рисунка. Два назойливых образа, вчера и сегодня, — человек в ушастой шапке и женщина со светильником. Но уловить полностью не могу, хотя и делаю много вариантов. Днем писала эскиз к большой картине. Я его делаю акварелью, с просветом рисунка карандашом. Очень хочется начать еще большую — об очередях и гробах на санках и вообще о голодных, уличных типах. <...> Хочу писать автопортрет. Это очень интересно для характеристики во время голода. Жалею Лиду и боюсь за Б(ориса) М(ихайловича), как бы он не умер.

18 декабря

<...> Сегодня мамин день рождения, и за завтраком мы пили овсяное какао и ели лепешку из остатков муки с черносливовыми косточками. Было очень вкусно, к сожалению, это все последнее. <...> После завтрака, когда успокоились первые схватки голода, села за работу. Писала довольно успешно. <...> Говорят, на рынке хлеб стоит кило — 100 рублей, конина — 50 рублей. На никелированный самовар одна выменяла шесть кило картошки. Все это мизерно, но наши запасы кончаются, а пайком жить нельзя.



Рисунок из блокадного дневника

19 декабря

Ночью придумала написать портрет нашей семьи. Туда войдет и мой автопортрет при светильнике, который я начала вчера. Вчера очень мучилась от голода, сегодня голода не чувствую, но сильная слабость. Утром было то же, что и всегда. После того, как принесла воду, все-таки успела поработать над акварельным эскизом большой вещи — «Осада города». <...>

Вечером читала у Кап(итолины) Степ(ановны) «Айвенго». Сегодня никакого голода ни днем, ни вечером не чувствую, а только слабость и холодеют конечности. Но настроение хорошее. У нас были желуди и овес. Мы из них печем лепешки. Этой пищи нам хватит на двенадцать дней. Вечером едим студень из столярного клея и остатки лепешек с чаем.

В горькое партии мою открытку не приняли. Теперь мне заработать можно только или в «Костре», или в Детиздате, но там, кажется, типография не работает. Пока будем жить на деньги от проданных вещей, а там видно будет. Все свободное время буду работать над своими вещами. «Пописывай, не мудрствуя лукаво, о том, чему свидетель будешь в жизни»⁹.

Днем летало много аэропланов и два раза была слышна пулеметная очередь, но тревоги не было.

20 декабря

Спала хорошо под шкурами. Среди ночи просыпалась и сосала сен-сен. Встала часов в десять. Пошла за водой, потом работала над большим эскизом. <...> Когда стемнело, наколола им дров и пошла в ЛССХ. По дороге зашла к Вере Сергеевне, взяла ватные штаны, чтобы отнести их Борису Мих(айловичу) (Энгельгардту). Вера Сергеевна ела суп из гнилого гороха на собачьих костях и сегодня выглядела получше, бодрее. <...> В ЛССХе тьма, и все окончательно раскисло. Удачно подписалась на «Ленинградскую правду», в остальном в ЛССХе все ерунда, хотя Серов и пыжится, что будут организованы выставки станковых работ, и предлагал мне что-нибудь сделать для выставки. Домой шла очень усталая, и ноги стали пухнуть. Заходила в аптеки, там ничего не смогла достать. По дороге видела возы с покойниками, без гробов; и множество гробов-одиночек на салазках. По городу сегодня возили много мяса. <...>

21 декабря

С утра было хорошее настроение, так как прошли слухи, что из Тихвина пришли два поезда и что с 1-го будет улучшение питания. Но когда я в три часа дня сидела за работой, начался жуткий артобстрел Петроградской стороны. Как потом оказалось, в районе Сытного рынка было очень много жертв. <...>

22 декабря

Вчера, во время обстрела, разбито 18 домов, 200 человек убито, раненых неизвестно сколько. Сегодня был обстрел, но не нашего района. Тревоги не было. Сильная оттепель, почти дождь. Ходят слухи, что нам прибавят к первому числу (хлеба?) служащим и иждивенцам 300 граммов, рабочим 400 граммов. <...> После обеда при светильнике продолжала автопортрет. Вчера вечером скомпоновала семейный портрет на бумажке.

23 декабря

<...> Пока никаких улучшений нет. Все так же нет света и воды. Временно у меня

тепло, так как топится печурка Кап(итолины) Степ(ановны). Посадила семена салата, которые купила недели две тому назад. Попробовала их на язык, оказались очень вкусными. Пришла мысль купить семян для еды. Завтра поеду, узнаю, есть ли и какие. (...) Вчера вечером сделала набросок с папы для семейного портрета. Вышел похож. Завтра надо порисовать маму и Люсю...

Надо идти завтра в очередь на третью декаду. Но в нашей квартире все ходят к шести часам, к открытию, к дверям, в драку, а не в очередь. Я боюсь, чтобы меня не искалечили, а вместе с тем бессмысленно идти к четверем и быть последней. Гробов и покойников, завернутых в тряпки, везут на салазках видимо-невидимо. Продержаться бы до улучшения. Главное, папа меня заботит, он выглядит ужасно плохо.

24 декабря

В четыре часа встала, пошла в очередь, стояла семь часов. Люся тоже семь часов; и ничего не достали, а давали мясо, хорошее. Пришла измученная вконец, ноги опухли. Пошла за водой. В очереди рисовала даже в состоянии полной дурноты. Одна женщина говорила, что от отеков помогает сосновая хвоя, вымоченная в кипяченой воде. В магазине была великая драка баб, с битьем стекла. Ходят слухи, что с 1-го нам прибавят хлеб. Иждив(енцам) — 300 граммов, а раб(очим) — 600 граммов. (...) Капит(олина) Степ(ановна) завтра забирает свою печурку к себе. Вечером пойду воровать кирпичи и сложу печурку у себя сама. Днем отдыхать не ложилась, а села писать, работала довольно хорошо. Днем была тревога, но никто уже от нее не спасался, так все измучились. В четыре часа утра были чудные звезды, пыталась молиться, глядя на них... Спала ночью плохо, как всегда перед очередью.

25 декабря

Хлеб прибавили. 200 граммов слу(жацим) и иждив(енцам), рабочим 350 граммов. У нас пропало 300 граммов, так как мы взяли вчера на два дня. Приходил Ник(олай) Ив(анович) (дядя), они голодают хуже нас. Папа подарил ему пакет столярного клея. Все-таки я немного днем пописала. (...) Ноги опухли. За семенами и соснами все некогда сходить из-за очередей. (...) Принесла шесть кирпичей. На дворе чудная луна и звезды...



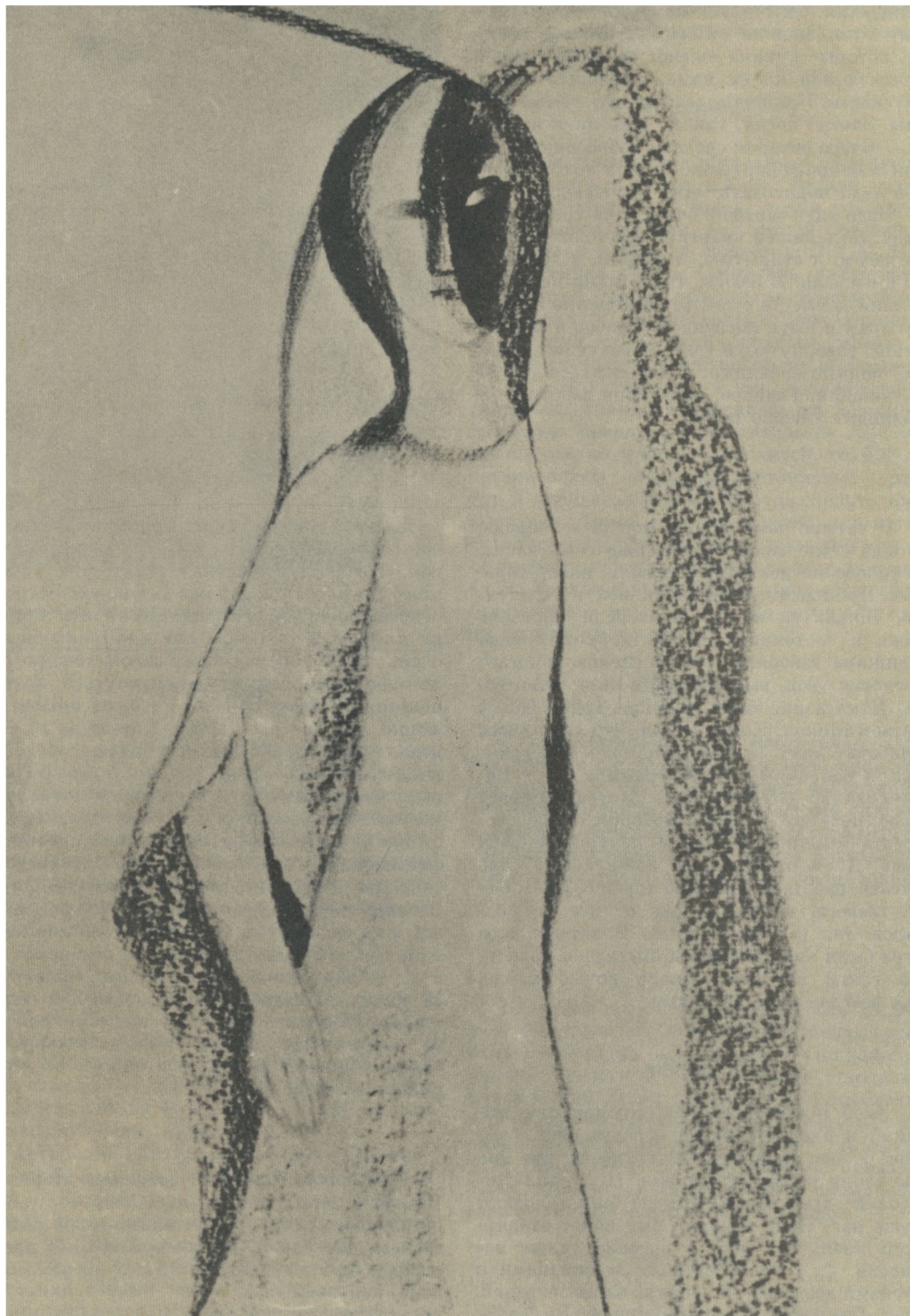
Рисунок из блокадного дневника

26 декабря

Встала в пять часов, пошла в магазин на «вышибаловку». Толпа была уже громадная, а очередь крошечная. Никто уже из-за этого не ругается, а даже с юмором острят относительно увеличившихся сил от прибавки хлеба и т. д. Ворваться в магазин было очень трудно; сперва образовалось течение, в которое было очень трудно втянуться, наконец вошла, была 81-я на мясо, на конфеты заняла уже потом — 168-я. Стояла до 10.30, делала зарисовки, ничего, удачные. Появились два образа вроде тех, что были, — острые, навязчивые, есть зарисовки. Молодой юноша и две девушки, особенно одна. Когда стояла в толпе, вдруг поняла всю прелесть фламандского и голландского искусства так, как я еще не понимала до сих пор. Засосало сердце, так захотелось пойти в музей и их посмотреть. В половине одиннадцатого пришла Кап(итолина) Ст(епановна), а я пошла домой. Попила чаю, сходила за водой, вымылась теплой водицей и села писать. Написала весь низ, теперь перейду на окружающее: толпу, и дальше вверх. Сегодняшние зарисовки все пойдут на второй эскиз об очередях. (...)

27 декабря

Ночь спала только до половины второго. В 4.30... пошла на «вышибаловку», удачно попала в самую гущу толпы, толпа была веселая, с юмором. В магазин на мясо провралась 30-й, на конфеты 74-й. У дверей мне даже понравилось драться — все кричат и лезут, кто кого перепрет. В результате привезли масло и муку на первую и вторую



Портрет. Бумага, пастель. 70-е годы

декаду, а мне надо мясо и конфеты на третью, осталась опять ни с чем. <...> Папа говорит, что наших овсов хватит только на два дня... Рисовать сегодня не пришлось совсем, очень от этого страдаю. Видела во сне новую картину. Собаку в райском саду. Деревья расположены по кругам...

28 декабря

<...> Встала в пять часов... выспавшаяся, на «вышибаловку». Звезды были чудные, и иней на деревьях. Мороз крепкий. В магазин опять попала очень хорошо, только мне пальто разорвали, но снова весь день к черту, потому что опять ничего не привезли. Днем писала довольно хорошо, но мало. Видела характерную... сценку. Стояла молодая хорошо одетая женщина у стенки с наклеенной новой газетой и внимательно ее читала, а рядом, на салазках, детский гробик. Папе позову завтра врача. Противно смотреть на себя в зеркало, такое у меня измученное лицо. Продукты кончаются. <...> Дома грязь, холод, хаос и сумбур. Жизнь кошмарная.

29 декабря

<...> Папа болен, у него появилась кровавая мокрота. Перевели его ко мне в комнату, устроили в чистой постельке, будем здесь топить. Ходила за доктором, но и на доктора надо занимать очередь и прийти завтра пораньше, часов в восемь утра. <...>

О Данте, как мало у тебя было фантазии! Если бы ты видел, как сегодня толпа ожидающих у магазина, за час до открытия, не хотела расступиться, чтобы выпустить женщину, которой стало дурно...

30 декабря

Папа слег, мы перевели его ко мне в комнату, где теплее, чище и удобнее за ним ухаживать. До комнаты мы его довели под руки; он еще мог идти, но в течение дня он так ослабел, что уже надо было его переворачивать с боку на бок. От еды стал отказываться, только поел моченой бруснички да под вечер попил овсяное какао. Очень кашляет, температура утром 37,1, вечером 37,8. Вечером захотел на горшок, когда мы стали его сажать, потерял сознание. Мы бегали за врачом. В нашем доме нашелся врач, хороший человек; пришел, поставил банки, прописал лекарства, но сказал, что-



Рисунок из блокадного дневника

бы ни на что хорошее не надеялись... Он в сознание не приходил и хрипел... Пошла в очередь... Пришла домой, а папа умер. Обмывали его, одевали, переносили на стол с помощью Кл(авдии) Степ(ановны) и Зои¹⁰. Они отнесли очень сердечно. Как тяжело потерять такого отца. Мне особенно тяжело, теперь все тяжести экономии, забот, расчетов будут лежать на мне, без его постоянной помощи, так как мама с Люсей очень непрактичны и бессистемны.

Днем ходила в ЛССХ. Там дали свет. Все художники торчат в столовой и ловят пищу. Главари и заправилы бегают на кухню, и им выносят кастрюльки. Но все же я добилась дрожжевого супа, папирос и бумажки для ограждения площади...

31 декабря

<...> Пошла в горком за карточками. Не перешла и Троицкого моста, как начался обстрел. Я сидела в щели, с двумя женщинами, говорили о Боге, о том, что человек может быть или ниже скота, или выше. И что мы стали ниже. Захотели без Бога создать свободу. И вот теперь должны перенести эти лишения, чтобы понять свои ошибки. Это говорила пожилая женщина, и другая с нею соглашалась. <...> Вдруг вошла еще одна и говорит: «Что вы здесь делаете?» Мы



Букет. Бумага, пастель. 70-е годы

говорим: «Спасаемся от обстрела». Она: «А я пришла пописать». После этого обстрел кончился, и мы пошли. В горьком я просила меня пустить без очереди, так как у меня умер отец. Но очередь бездушно протестовала. У меня брызнули слезы из глаз. (...) Потом пришла в ЛССХ, там ничего не получила, так как суп только что кончился. Курдов¹¹ обещал прийти послезавтра помочь делать гроб. Завтра, 1-го, в ЛССХе праздничный обед. Я пойду, получу по своей карточке, снесу домой, может быть и без карточки что-нибудь дадут. Домой дошла благополучно, зашла к Ник(олау) Ив(ановичу) просить его помочь с гробом, но он сам слег, опухли ноги. Люся получила муку. Теперь мы спасены на ближайшие дни. По папиным похоронным делам она не поспела, так как не получила какой-то справки. Пойдет завтра. А если успеет, сходит на кладбище, так как это самое сложное. Пришла домой, рисовала папу литографским карандашом, но не кончила...

1 января 1942 г(ода)

(...) Пришел Степ(ан) Степ(анович)¹² делать гроб. Добрый человек. Мы с ним быстро подыскали материал. И он начал работать. А я трудилась по хозяйственным делам. Хлеба не прибавили.

Днем ходила в ЛССХ за праздничным

обедом, но там «Боевой карандаш», все заправили устроили встречу вчера и съели весь праздничный обед. По этому случаю обед был даже хуже, чем всегда... Пошла домой ни с чем. (...) Иванский¹³ обещал устроить доставку фанеры для гроба и выкопать могилу по знакомству.

Ночь спала плохо, мерзла, хотела есть, и были тяжелые сны. Перед сном читала Евангелие от Луки, о Рождестве Христовом. Засыпала с просветленным сердцем и чувствовала, как *вера* по капле просачивается в сердце.

2 января

Встала в девять часов, приготовила кофе, студень и лепешки в своей печке. Убрала комнату, приготовила все материалы для окончания гроба. Потом пришел Степ(ан) Степ(анович), и мы с ним вдвоем кончили гроб. Пилили и колотили часов до семи вечера. Люся ходила регистрировать смерть. Вернулась ни с чем, так как очередь такая, что по несколько дней люди дежурят. (...) Пообедали, и сейчас у меня в животе приятная теплота. Обстрела сегодня не было. Радио не работает. Телеграммы-молнии не принимают. Улучшения с продуктами нет.

Папу дорисовать мне все некогда. Хоть бы скорей кончились эти похоронные хлопоты, а то прямо с ног сбиваешься на все фронты. Ночью много думала о папе и маме, об их внешнем изяществе и благородстве; и как такие чудные люди при жизни так плохо понимали друг друга и не чувствовали друг друга.

4 января

Утром встала часов в шесть, готовила завтрак и лепешки к вечеру. Потом пошла на кладбище. Стояла в очереди на оформление документов. Была страшная очередь, давка и крик. Сделала несколько набросков. Люди ходят все накутанные и в старой, очень живописной одежде, что очень красиво. Лица стали у всех значительными. Очень хочется, и я знаю как, их зарисовать. (...) Люся пока приценилась за рытье могилы. Берут самое дешевое 400 граммов хлеба и 200 рублей и дороже. Кладбище — зрелище страшное. Со всех сторон свозят мертвецов группами и в одиночку, в гробах и в тряпках, и, наконец, из госпиталей, совсем голыми. Много мертвых детей всех возрастов.

С кладбища пошли на рынок с бараклом. Наторговали на 60 рублей и 100 граммов

хлеба. <...> Есть больше нечего, так как в магазине вот уже пять дней ничего нет. Все очень волнуются, что пропадет масло и конфеты на третью декаду. Легли спать сразу после еды, измученные, как и все эти дни. Папу так и не докончила рисовать. Придется на память. <...>

6 января

<...> Простилась с папой и с помощью К(апитолины) Ст(епановны) заколотила гроб. Надрывался, вчетвером, с Женей и с Пашей¹⁴, тащили гроб вниз. И, надрываясь, мы с Люсей везли его на Новодеревенское кладбище. Дорога тяжелая, оттепель и много снега. Начался сильный обстрел нашего района. Мы очень боялись. Народ же никто не прятался. Мы посидели в подьезде; там была женщина, которая говорила, что немцы опять забрали Тихвин.

Привезли на кладбище и случайно очень удачно договорились со сторожем. Он подумал, что какие-то богатые клиенты, увидел у нас бутылку с выпивкой в сетке и сделал нам могилу за 400 граммов хлеба, лимонную эссенцию и 50 рублей. В могилу опускали втроем — сторож и мы. Я провалилась чуть не по пояс в снег. Было страшно тяжело и трудно. Место хорошее, среди березок. Накидали земли и пошли домой. Еле ноги волокли. Все время был обстрел. Дома, когда тащили санки наверх, я все время падала. Пришли домой, стали готовить еду. Ели, ели, не наелись. Мы с Люсей еще сделали крестик на могилу. <...>

8 января

Лихие дни живем. С утра ходила к юристу. Не так-то легко его заставить. Юрист жилуправления заболел, юрист райсовета на месте не сидит. Пошла искать юридическую консультацию. Послали меня на Б(ольшую) Зеленину, д. 9. Пока шла, встретила Колю Лодыженского. Его ноги немного поправились, и он вылез из дома. Выглядит он плохо и очень ослаб. Пошел со мной. В час дня попали в жуткий обстрел; спрятались, переждали. С Большой Зелениной послали на Кировский, 7. Там консультация оказалась открытой. Юрист сказал, что мне вселений бояться нечего, что площадь на меня перечисляется автоматически. Придя домой, занималась отбором вещей для продажи. Потом стряпали обед и легли спать. Я сильно простужена. На ночь умывалась — Боже, до чего я исхудала, прямо страшно.



Из цикла «Древнерусская музыка». 60-е годы. Бумага, пастель

Всю ночь дрожала, думала — озноб, но, верно, это от холода и общего истощения, так как температура нормальная.

Мечтаю о еде, больше всего хочется хлеба, мучных и молочных продуктов и сладкого.

Политические слухи разноречивы, от самых утешительных до самых плачевных, это относительно Ленинграда. <...>

10 января

<...> Сегодня целый день разбирали вещи. Завтра с утра пойдем торговать на рынок вместе со Степ(аном) Степ(ановичем), который хочет нам помочь. Холод ужасный. Никогда я так хорошо не думала о папе, как теперь. Просто он как святой теперь стал для меня, по своей чистоте и честности. Как мне его жалко! как жалко! Хотя ему было 77 лет, но он ушел безвременно, он мог бы еще очень много сделать полезных дел. Он так был еще молод душой и бодр. Ах, этот голод! и эта проклятая война! Одно скажу — во-первых, на его долю пришлось все-таки хорошие дни полной, свободной, деятельной жизни до революции. Во-вторых, он умер в старости, и в хорошей, светлой старости. Он духовно над собой поработал и умер очищенным от житейских мелочей.

Ушел духовно чистым, так как старость для того и создана, чтобы подвести итоги жизни и в очищенном от страстей состоянии подойти к великому переходу, к смерти. В старости легче с собой бороться, так как желания житейские затихают, а ум у него был на редкость светлый; и он в последнее время был удивительно, кристально чист, честен и мудр. <...>

13 января

<...> Встречали старый Новый год. Топили печку, гадали и зажгли елку. Грустно без папы. <...>

16 января

<...> Плелась в ЛССХ через весь город. <...> Проходила мимо пожара дома, который на берегу Невы, рядом с прорубью, горит уже три дня, так как водопровод испорчен и у пожарных шланги, верно, тоже испорчены, потому что они бездейственно позируют внизу в своих закопченных одеждах. Так близко я еще никогда не видела такого большого пожара. От шестизэтажного дома стояли только стены, а внутри все плавилось, трещало и валилось.

ЛССХ производит тяжелое впечатление. Выставка гнусная, «военная», под флагом Серова. Голодные художники, как сонные мухи, дремлют по углам. В столовой пусто. Дают гороховый суп с кишками и дурандовые котлеты, вырезая множество талонов в карточках. Меня мало кто узнает, я здорово сдала за это время. Пошла на Садовую, в семенные магазины, но там, конечно, ничего нет, кроме семян для цветов. Домой едва доплелась. Город производит впечатление полного запустения и разрухи. С хлебом очень плохо. Вечером во многих булочных хлеба нет, а там, где есть, — очередь на улице. Хотя больным прибавили хлеба на 75 граммов и, кажется, будут давать детям белый, но я что-то не верю... <...> Мне больше всего хочется покушать настоящей пищи. Сейчас пишу ночью: проснулась.

18 января

День прошел исключительно тяжело. Утром очередь за мясом (по 100 граммов на чел<овека>). Стояла до зеленых кругов в глазах, бешенство голодных пререканий с домашними, целый день что-то варили и что-то ели, совершенно не насыщаясь. Стала

разбирать папины инструменты и очень плакала, его жалея, почувствовав в каждой мелочи творческий дух его души, и безвременность его смерти, и незаконченность деятельности в области скрипок... Во всем теле тяжесть и слабость увеличивается с каждым днем. Боже, как хочется выжить, поправиться, работать свободно в своей специальности, хоть в конце жизни.

19 января

<...> Сегодня везде выдали крупы. Рабочим 400 граммов, служ<ащим> 200 граммов, иждив<енцам> 100 граммов. Дают также сахар по 100 граммов на всех... Нашла способ, чтобы удерживаться есть хлеб. Надо выполоскать рот и закурить. Голод собачий все время. Рисовать не удается. Грязь страшная, мыться по-человечески не удается. Простуда понемногу уходит, но очень медленно и туго. Рот страшно воспален и болит по утрам, и во время еды, и после еды. Ноги слегка отекли...

20 января

<...> Ходила на почту из-за газеты, записалась к врачу, десны очень болят. В самую последнюю минуту света стала рисовать. Как мне хорошо, когда я рисую. <...>

21 января

<...> Выдали масло сливочное по 50 граммов на человека, всем одинаково. Я целый день писала, настроение хорошее, даже голод не замечаю и холод, а мороз 33°. Сводки, говорят, хорошие, и обещают подвоз продуктов, но около нашего дома нашли два трупа с записками: «Довольно бессмысленной смерти, сдавайте город!» <...> Сегодня первый день рисовала, зато все остальное не двинулось с места. Но я рада. Иду сейчас читать Платона или Овидия, посмотрю, что понравится. «Гулливера» кончила, какая прелесть страна гуигнгнмов!..

24 января

Прибавили хлеба — служащим 300 гр., иждивенцам 250 гр., рабочим 400 гр. Остальное — по-старому. Мелкие выдачи, тяжелое состояние, кругом смерть, жизнь, полная самых тяжелых хозяйственных забот, холод, грязь и раздражение всех друг на друга.

25 января

⟨...⟩ Писатель Тихонов сказал по радио речь, что ленинградцы перестрадали больше, чем кто бы то ни было в истории. Это показательно, может быть нас и отобьют; хотя ходят слухи, что немцы никуда не ушли и сидят все на тех же позициях, очень тепло одеты и укреплены.

26 января

Целый день писала и начала семейный портрет. Голод страшный и слабость. Темнеет, кончаю рисовать.

28, 29, 30 января

⟨...⟩ Была в ЛССХе, достала один обед на троих. Все же это лучше, чем все эти суррогаты, столлярный клей, от которого у меня сильный понос. С поносом хожу в ЛССХ за обедом и за своей долей хлеба. Такой голод, что даже не помню, что было.

31 января

Я лежу с поносом. Маме мне надо объяснить, как что сделать, сама она не проявляет никакой инициативы. Люся идет отчасти по ее стопам... Тяжело мне с ними, прямо из сил выбиваюсь. Хочу написать соответствующим образом семейный портрет. Это будет вещь самая левая, неудержимая, по Платону, с разметавшимися тенями и с внутренним сходством лиц.

3 февраля

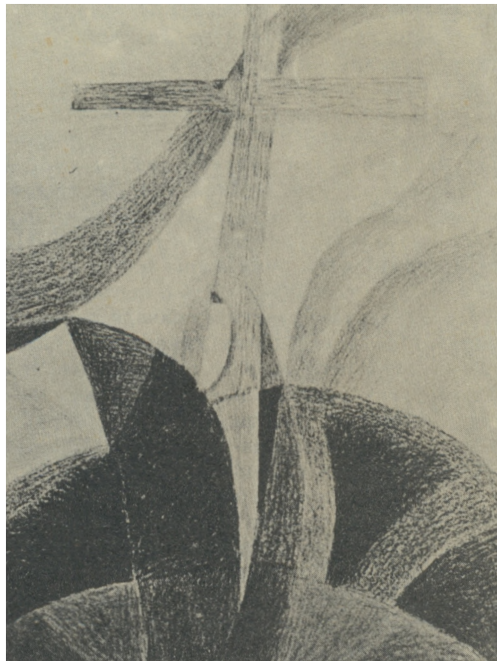
У меня болит живот, я лежу. ⟨...⟩ Читаю Овидия, Платона, Мопассана и Купера. Жду избавления от Бога и судьбы. ⟨...⟩

4 февраля

⟨...⟩ Я еще жива. Очень слабею от голода и расстройства. ⟨...⟩

4 марта

Я не писала все это время, так как была больна, при смерти. У меня был сначала голодный понос, потом воспаление почек и, наконец, нервное расстройство, которое до сих пор продолжается. За это время выясни-



Памяти В. В. Стерлигова. Бумага, пастель. 70-е годы

лось, что я вообще никому не нужна. ⟨...⟩ С 6-го мне удастся попасть в Филармонию, в стационар. Может быть, это меня спасет...

13 марта

Я все еще плохо себя чувствую. С 16-го наконец ложусь в стационар, надеюсь там немного откормиться. Голод продолжается. Недавно был обстрел рынка с большими жертвами. Хлеб 300 рублей кило, масло 1000 рублей, сахар 1000 рублей, рис 500 рублей. Надежды на улучшение очень плохие. Всюду, по-видимому, тоже неважно...

17 марта

Вот наконец я попала в стационар. Меня напоили кофе, дали сахару 100 гр., омлет, хлеб. Я очень удовлетворена. Обед будет хороший, и еще чай и ужин.

16 мая

Не писала дневник два месяца из-за множества происходивших бурных событий, не дававших мне сосредоточиться. В стационаре я вела блаженную жизнь, я ела, лежа-

ла, рисовала свои фантазии и читала. Но когда вышла из стационара 2 апреля, сразу попала в вихрь ужаса. Мама и Люся 30 марта уже уехали, оставив меня одну в совершенно разгромленном хаосе нашей квартиры... 3-го я ходила в ЛССХ за посылкой, посланной Москвой ленинградским художникам, и, возвращаясь домой, надорвалась. Дистрофия вспыхнула с новой силой. Я волочила ноги, ночью не могла повернуться с боку на бок, не могла поднять руки выше плеча и головы с подушки. Чтобы встать с постели, приходилось переворачиваться сначала на живот с помощью сложнейших ухищрений, затем уже подставлять ноги и сползать на пол. Ночью язык западал в глотку — словом, я опять была при смерти. Но с помощью посылки я все же встала на ноги. Жрала три раза в день кашу глубокими тарелками. <...>

Сейчас в течение трех недель я питаюсь в столовой усиленного питания, рисую дистрофиков за едой. Дала на выставку работу о бомбежке Ленинграда, назвав ее «Ужасы войны для мирного населения». Вопрос эвакуации меня очень волнует. Я есть хочу и хочу работать по искусству; больше чем когда-либо боюсь, что если не уеду, это мне не удастся. Пока все неопределенно и тревожно. На улицах опять везут много мертвых. Город оцепенелый, хотя трамваи уныло идут. Хлеб стоит 45 рублей 100 гр., масло — 2000 рублей кило, сахар — 1200 рублей, и достать на деньги почти невозможно. Вещи обесценены. Надежды на прорыв блокады до осени мало.¹⁵

¹ Глебова Евдокия Николаевна (1888—1980) — сестра П. Н. Филонова, сохранившая его наследие, автор воспоминаний о нем. См.: Глебова Е. Воспоминания о брате//Нева. 1986. № 10.

² Княжнин Владимир Николаевич (псевд. В. Н. Ивойлова, 1883—1942) — поэт, литературовед, дальний родственник А. А. Блока, автор одной из первых его биографий.

³ Е. А. Серебрякова (1862—1942) — жена П. Н. Филонова.

⁴ Зальцман Павел Яковлевич (1912—1985) — живописец, график, ученик П. Н. Филонова.

⁵ Кондратьев Павел Михайлович (1902—1985) — живописец, график, ученик П. Н. Филонова.

⁶ В. С. Костровицкая (?) — артистка балета.

⁷ Энгельгардт Борис Михайлович (1887—1942) — литературовед.

⁸ К. С. Протасова — соседка Т. Н. Глебовой по квартире.

⁹ Парафраза пушкинских строк: «Описывай, не мудрствуя лукаво,/Все то, чему свидетель в жизни будешь».

¹⁰ Зоя — соседка Т. Н. Глебовой по квартире.

¹¹ Курдов Валентин Иванович (1905) — живописец, график.

¹² Степан Степанович — брат К. С. Протасовой.

¹³ Иванский — сослуживец Н. Н. Глебова, отца Т. Н. Глебовой.

¹⁴ Женя и Паша — соседи по квартире.

¹⁵ На этом дневник прерывается. Вскоре Т. Н. Глебова была эвакуирована. Конец войны застал ее в Алма-Ате.

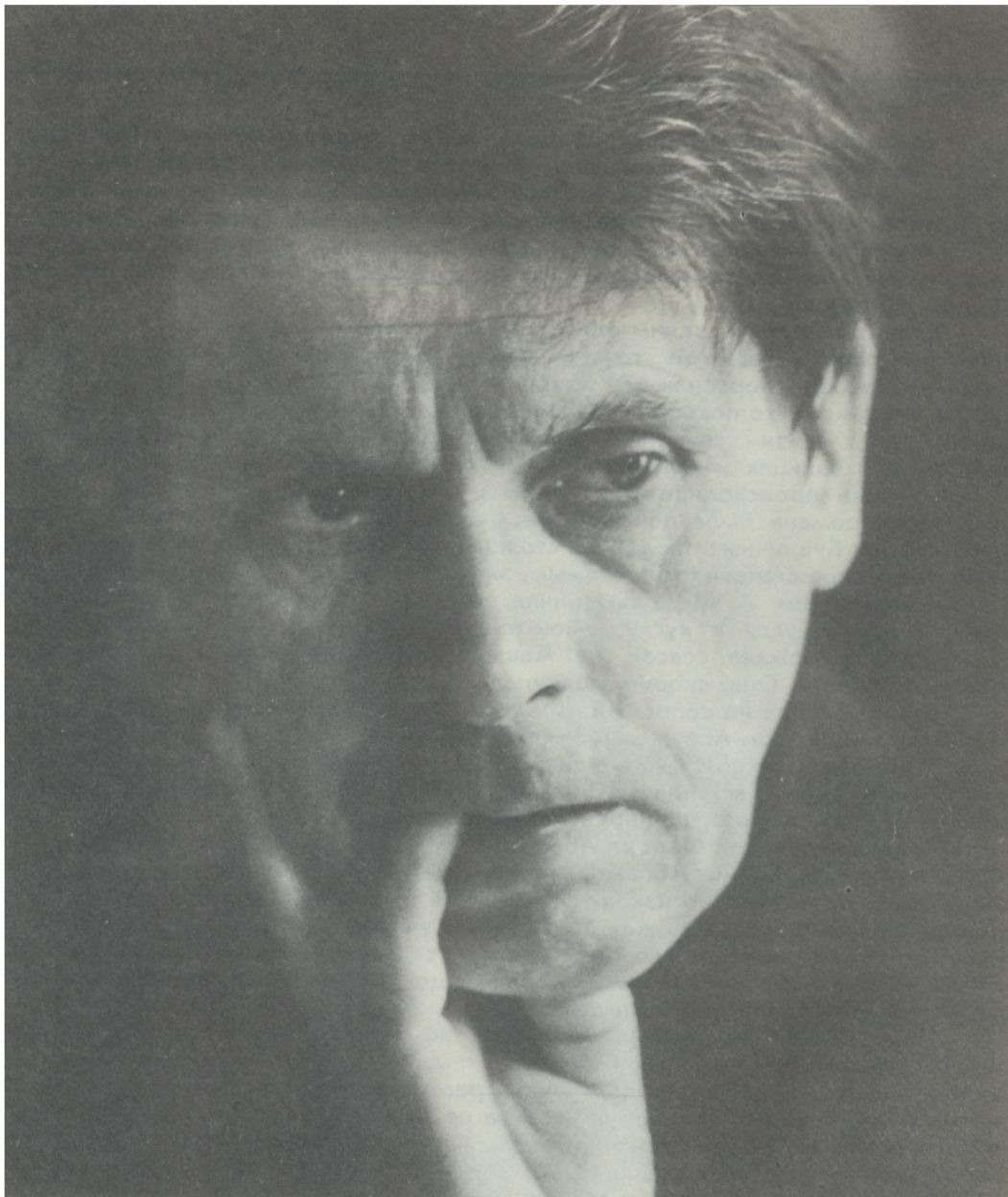


Фото Р. Кучерова

К 70-летию
Федора
Александровича
АБРАМОВА

Владимир Адмони

СЕВЕРНАЯ СМУГЛОСТЬ

В конце 50-х годов мне довелось быть членом приемной комиссии Ленинградской писательской организации. Я честно прочитывал произведения литераторов, устремлявшихся в Союз писателей. Произведений было много. Кипами. И всех их я забыл. Начисто. За исключением одного. Единственная запомнившаяся мне книга была потрепанным выпуском «Роман-газеты» и называлась «Братья и сестры». Имя ее автора было мне прежде неизвестно: Федор Абрамов.

Если попытаться одним-единственным словом определить, почему эта книга так запомнилась мне, то этим словом будет «яркость». Яркость манеры письма. Яркость персонажей. Яркость событий. И эта яркость была тем примечательнее, что повествовала книга, казалось бы, о вполне обычных и будничных днях жизни северной деревни во время войны, о наиобыкновеннейших колхозниках и крестьянских детях. И никаких необычных событий в романе не происходило. Но умело и настоятельно, притом без всякого нажима, в романе была показана безмерная напряженность этой будничной жизни этих будничных людей и стоящая за ней сила человеческой души. И повседневное становилось весомым, значительным, красочным. А весь роман оказывался ярким. А когда ты кончал его читать, то оставалось впечатление, что ты прикоснулся к куску какой-то доподлинной и полноценной жизни.

Яркости романа совсем не мешало, что в нем порой проглядывали черты наивности. Они, скорее, подкупали еще больше.

Я никак тогда не сопоставил Федора Абрамова — автора романа «Братья и сестры» с Федором Абрамовым — литературоведом, доцентом из ЛГУ, известным мне понаслышке. И очень удивился, когда на заседании приемной комиссии эти лица отождествились. Потому что в романе не было ничего, совсем ничего академического, доцентского. Ни на грамм.

А потом я увидел Федора Абрамова. На заседании правления, на котором Федора Александровича Абрамова принимали в Союз. Кажется, он был хмурым. Лицо было красивым, но какой-то затаенной и сумрачной красотой, и на нем прочитывалась упорная, может быть даже мучительная, работа духа. И угадывалось, что это лицо, смуглое мрачноватой северной смуглостью, может быть очень разным. Сразу же запомнилась еще особенная походка Абрамова, удивительно мягкая, словно неслышная.

Когда и как мы познакомились, я не помню. Знаю только, что уже через немного лет мы были связаны тем, что я как-то назвал одним из видов дальней дружбы — видом, очень распространенным в наше время. Это такая дружба, когда люди друг у друга не бывают, долгими месяцами, даже годами могут не видеться, но при случайных встречах рады друг другу и говорят друг с другом всерьез о том, что для них важно и нужно. Именно такими были наши встречи. Происходили они чаще всего вчетвером: с Абрамовым бывала его жена, Людмила Владимировна, со мной моя жена, Тамара Исааковна Сильман.

Судьба Абрамова в эти годы была не проста, даже трудна. Ведь он едва ли не первым нанес удар по сталинской лживой литературе о деревне. И сам подвергся ударам. Но его известность стала уже немалой. И запомнился мне Абрамов тех лет веселым, всегда готовым созорничать и поактерствовать. Актерское начало было в нем очень сильным. И актером он был прекрасным. Нередко сначала трудно было различить, играет ли Абрамов роль важничающего, сердитого писателя и супруга или на него и впрямь нашел такой стих. Пока легкая ироническая интонация не давала вдруг понять: да, играет. Хотя

НЕВЫДУМАННАЯ ЗЕМЛЯ ФЕДОРА АБРАМОВА

Текст и фото Рудольфа Кучерова



порой он и вправду на какое-то время вживался в эту роль. В те годы он любил проставлять свою речь универсальным северным **само** — эквивалентом нашего разговорного **значит**, но оставалось неясным, действительно ли он не мог обойтись без этого **само** или немного поигрывал им, слегка стилизуя манеру речи.

Но ни веселость, ни озорство не могли скрыть, что едва ли не главным для внутреннего мира Абрамова было чувство озабоченности. Заботило его многое. На первый взгляд могло представиться, что предмет его забот весьма конкретен и четко очерчен, что его заботы направлены на судьбы родного Севера и русского села. И действительно, его помыслы были прежде всего об этом. Притом как раз в первые годы нашего знакомства он все точнее и глубже видел то, что было истинной причиной великих бед крестьянства,— сталинскую коллективизацию.

Но простиралась его озабоченность и несравненно шире — он внимательно следил за всем, что совершалось в стране, да и во всем мире, и за тем, что совершалось в самой жизни, и за тем, что совершалось в глубинной жизни человека, в его душе.

Уже давно общепризнано, что наша «деревенская проза», как она предстала в 60-е годы,— это совсем не просто проза о деревне, а литература вселенского звучания. В своих лучших проявлениях она трактовала судьбы людей в XX веке с позиций высоких нравственных начал. На одном из отчетно-перевыборных собраний Ленинградской писательской организации в конце 60-х годов я сказал об этом (вероятно, другими словами), непосредственно характеризуя именно прозу Федора Абрамова.

И я говорил еще о том, что обращенность к глубинной душевной жизни человека, так явственно проступающая у Абрамова сквозь предельную историческую и бытовую конкретность его повествования, как-то связана с тем общим сдвигом в мировом искусстве, который начался в 50-е годы и который состоял как раз в пробуждении напряженного интереса к сокровенной силе человеческой души. В литературе и в кинематографе Запада, у таких художников, как Сэлинджер и Феллини, в гротескно заостренной форме возникал облик человека, умеющего отстоять особость своего внутреннего мира от всех посягательств мира внешнего. Естественно, что у Абрамова и вообще в нашей «деревенской прозе», самобытно возникая из глубин нашей народной жизни, эти тенденции преломлялись совсем по-другому. Но все же такая сопричастность «деревенской прозы» к общим процессам мировой духовной жизни немало важна.

Моим словам Абрамов был рад.

Быть писателем, обращенным к глубинной душевной жизни человека, может только художник, обладающий незаурядной чуткостью собственной души. И Абрамов такой чуткостью обладал. Более того, он был необычайно чуток и к проявлениям подлинного искусства — часто даже такого, от которого он, казалось бы, был совсем далек.

Открытость Абрамова искусству имела, естественно, и свои пределы. Так, он оставался чуждым поэзии Ахматовой. Наши частые споры с ним об ахматовской лирике ни к чему не приводили. Да и не могли привести. Как известно, о вкусах не спорят. Что-то мешало Абрамову увидеть внутреннюю силу и эпохальный смысл поэзии Ахматовой. Мне это казалось странным. Потому что лирику сдержанную и сконцентрированную Абрамов принимал, как и лирику тончайших переживаний и нюансов. Близкой оказалась ему, например, поэзия Рильке.

Я писал о той озабоченности, которая была так свойственна Абрамову. Очень важно, что это была не простая озабоченность стороннего человека, наблюдателя. У Абрамова озабоченность обычно оборачивалась прямой заботой, становилась действенной. Такой заботой в какой-то мере было все его писательство. Это была забота о судьбах родного края, а в конечном счете всей страны. И непосредственно — забота о многих конкретных явлениях в экономике, в экологии, в культуре, в отношениях людей друг к другу. Высоко было у Абрамова чувство ответственности за все, с чем он соприкасался. Особенно усугубилось в нем это чувство после присуждения ему Государственной премии по литературе. Порой он и с удивлением, и с гордостью, и со страхом рассказывал о тех многочисленных письмах, которые стали приходить к нему, с просьбой вмешаться в разные дела и события, особенно затрагивавшие русский Север. А страх проступал иногда в его голосе, когда он говорил об этом, из-за того, что он не был уверен, удастся ли ему что-нибудь сделать, хватит ли у него сил добиться нужного.

Небезразличен был Абрамов и к судьбам отдельных людей. Многим сделал он много доброго. В том числе и мне, воспользовавшись тем влиянием, которое он имел в редакции журнала «Север». Трогательными были его заботы о Ефиме Добине, пожилом литераторе, удивительно кротком и мягком, который сам не мог добиться ничего из того, что ему полагалось за труды долгой жизни.

Любивший поактерствовать и порой поиграть своим обликом, Абрамов был на самом деле человеком большой внутренней цельности и силы. Вместе с тем в нем не было ничего застывшего. Он всегда как бы перепроверял самого себя. И он изменялся. Изменялся крупно. Но изменялся очень своеобразно: оставаясь всегда полностью самим собой. Изменялся потому, что взгляд его становился все шире и все пронизательнее. Он сам почти с изумлением рассказывал о себе таком, каким он был во время войны и в первые послевоенные годы. Но его натура, если будет позволено употребить здесь это устаревшее слово, не изменялась.

Последние годы его жизни виделись мы нечасто. При редких встречах мне иногда казалось, что он стал более хмурым, даже угрюмым. Скорее, более сосредоточенным. Сказывалось, вероятно, пошатнувшееся здоровье. Может быть, недобрые предчувствия. Но, наверное, существенным здесь было и то новое творческое беспокойство, новое творческое напряжение, в котором он тогда жил. Он приступил к работе над новым капитальным произведением, которое должно было выйти за временные рамки его прежних романов, даже за пределы тех времен, о которых у него могли сохраниться воспоминания.

К этой своей работе он подходил с величайшей тщательностью. И вероятно, был внутренне глубоко занят ею. Но все же порой и при этих наших последних встречах на сцене появлялся веселый, озорной, актерствующий Федор Абрамов.

В заключение небольшой эпизод. Осенью 1984 года Абрамов позвонил мне. Он сказал, что в Ленинград приезжает Театр на Таганке и привозит спектакль «Деревянные кони». Прибавил, еще более отчетливо, чем обычно, выговаривая свое северное «о»: «Хочу, чтобы вы посмотрели». Незадолго до того меня постигло тяжкое горе, и я ответил, что не выношу теперь никаких развлечений. «Так какие же развлечения? — удивленно и убежденно возразил Абрамов. — Там одни только размышления, да и то очень горестные...»



**Река Пинега,
вид из окна дома
Федора Абрамова**

**Свадьба
в деревне
Верколе**

Когда Федор Абрамов стал лауреатом Государственной премии, потребовался материал о нем в журнале «Совет лайф». Нас с ленинградской журналисткой Аллой Беляковой откомандировали в родную деревню Абрамова. В Архангельске секретарь обкома по идеологии недовольно сказал нам: «В наших краях есть и более достойные и талантливые писатели, чем Абрамов». Но деваться властям было некуда, пришлось дать нам газик, потому что приехали мы





Федор Абрамов. Вечеринка в Верколе

как раз на Петров день (12 июля), который там очень почитается, так что автобусы не ходили, как и народ не работал. Белые ночи, грязь непролазная на дороге, комары через окно в машину тучами набиваются, кругом лес, и грибы на ходу видно.

Приезжаем в деревню: «Где Абрамов?» Показали избу. Там свадьба коромыслом. Выходит к нам Федор Абрамов, веселый, пританцовывает, с матерной частушкой (там, надо заметить, мат — самое обыкновенное дело). Алла с непривычки ступсевалась.

Попробовали общаться. Алла спрашивает, что, мол, деревня, какие успехи. Вопросы дежурные, шел семьдесят шестой год.

Абрамов отвечает на эти вопросы примерно так:

— Девка, о чем ты спрашиваешь? Какие успехи! Вон, смотри через Пинегу — там монастырь разрушен. Пришли твои комиссары, собрали голытьбу, ворвались в монастырь, монахов разогнали и стали жить, пока еды и питья хватало. А когда сожрали все — сожгли монастырь. Вот тебе и вся коллективизация и вытекающие из нее успехи. Народ работать не хочет, детей растить не хочет, только пить хочет.

Ключий мужик, на контакт не идет, следит за любой фразой, в любой момент готов в по-



Встреча с земляками

лимику вступить. Пошла Алла в библиотеку собирать материал. А я прихожу на следующий день к нему. Сидит «в оgrade», то есть во дворе, веники вяжет. На разговор не охоч, голова, видно, болит после вчерашнего, и журналисты ему не нравятся. Посидели.

— Люська, — кричит вдруг, — ты что, не видишь — гости к нам.

Вынесли нам выпить и закусь. Потом пришел его друг Щербаков, который ему сейчас помогал баньку строить. Был когда-то в район-



На поминках Федора Абрамова

ной газете, напечатал самый первый рассказ Абрамова, которого до этого и долго еще потом не печатали. Получил Щербаков выговор и подвергся гонениям как «очернитель деревни» заодно с Абрамовым.

— Люська,— опять кричит,— ты что, не видишь — гости к нам!

Еще посидели.

Потом поддался, согласился походить по деревне. Ходили, говорили, я снимал. Закончились эти хождения где-то в пять утра. А началась наша встреча в полдень.

Потом мы много раз уже встречались в Ленинграде. Абрамов мне вроде бы доверял — я снимал его на портреты в начавшие выходить книги.

Еще раз я побывал в Верколе, когда Абрамов совершал свой последний путь по ее дороге.

Записала А. Алина



РЕКВИЕМ

ВЫГОДСКИЙ
Давид Исаакович
(1893—1943)

Поэт, переводчик, литературовед. Переводил стихи и прозу с тридцати новых и древних западных и восточных языков.

Специализировался в области испанской и латиноамериканской литературы.

В 1930-е гг. был председателем Испано-американского общества в Ленинграде. Печатался в газетах и журналах Испании и стран Латинской Америки, на Филиппинских островах. В квартире его и Э. И. Выгодской — детской писательницы — бывали О. Форш, М. Шагинян, О. Мандельштам, М. Зощенко, Ю. Тынянов, М. Слонимский, Н. Тихонов, Б. Лавренев, М. Козаков, Рафаэль Альберти, Пла-и-Бельтран. Арестован в 1938 г. Погиб 27 июня 1943 г. в КарЛаге. Реабилитирован посмертно в 1956 г.

ИОНОВ (Бернштейн)
Илья Ионович
(1887—1942)

Поэт, издательский работник. Родился в Одессе. Учился в художественном училище, исключен за революционную деятельность.

В 1908 г. приговорен к 8 годам каторги (Шлиссельбург — Псков — Орел). Печатался с 1905 г. в периодических изданиях, альманахах. Автор сборников стихов «Алое поле» (1917), «Колос» (1921) и др.

В 1917—1924 гг. возглавлял Петроградский отдел Гиза. В конце 1924 г. назначен зав. Госиздатом РСФСР. 13 декабря 1924 г. расформировал Коллегию экспертов издательства «Всемирная литература», а

15 декабря 1924 г. направил требование о сдаче делопроизводства и помещения издательства специальной комиссии. По его инициативе были закрыты журналы «Русский современник», «Восток», «Современный Запад». В 1930-е гг. работал в издательстве «ACADEMIA». На основании докладной записки М. Горького в ЦК был снят с работы и переведен в «Межкнигу». Арестован в 1937 г. Погиб в СевЛаге.

ДЬЯКОНОВ
Михаил Алексеевич
(псевдонимы:
Триэмия, Пау Амма)
(1885—1938)

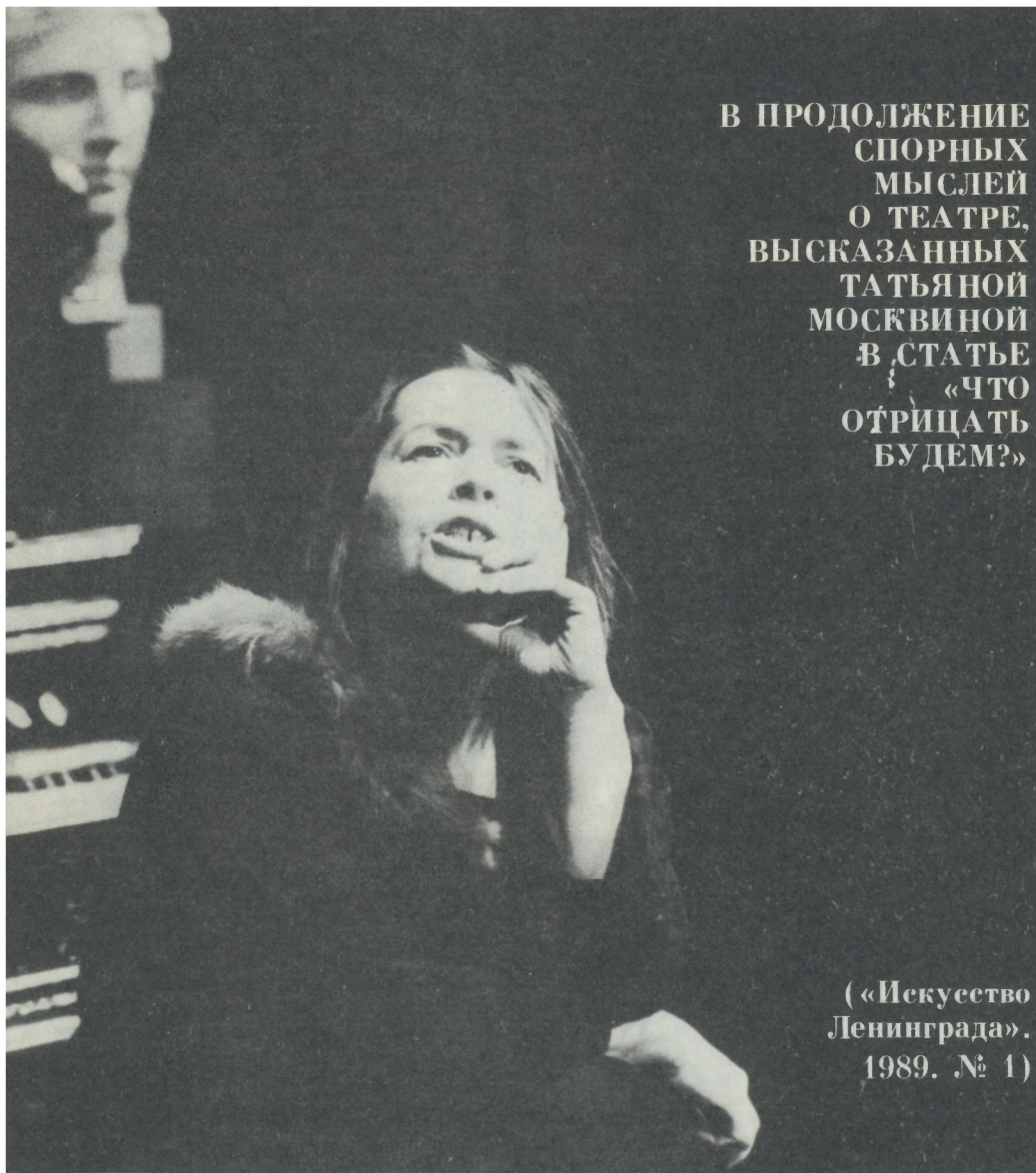
Писатель-документалист, переводчик, критик. Родился в Томске. Окончил экономический факультет Петербургского политехнического института. В 1920—1921 гг. работает в Гизе. Литературный критик журнала «Печать и революция». В 1921—1929 гг. — сотрудник советского торгпредства в Норвегии. По возвращении работает в издательствах «ACADEMIA» и Арктического института. С 1933 г. на литературной работе. Автор документальных и научно-популярных книг «Путешествия в Среднюю Азию от древнейших времен до наших дней» (1932), «Путешествия в Полярные страны» (1931) и др. Переводчик с английского, французского и др. Перевел роман А. Эдвардса «Товарищ Нетта» (1919), книгу Дж. Байки «Древняя Ассирия» (1922). Арестован по обвинению в шпионаже. Расстрелян в октябре 1938 г.

ШМЕРКО
Лев Михайлович
(1902—1937)

Архитектор. Родился в Петербурге. В 1924 г. закончил Институт гражданских инженеров (архитектурный факультет). В 1923—1925 гг. работал на строительстве Волховской ГЭС. В 1926—1928 гг. занимался реконструкцией домов Васильевского острова и корпусов Обуховской больницы. В 1932—1933 гг. строил гостиницу интуриста на Петровской набережной (впоследствии — Дом морского флота). В эти же годы проектировал и строил клуб в пос. Назия под Ленинградом. В 1937 г. незаконно осужден по ст. 58-7 и 58-11 УК РСФСР. По решению Верховного Суда СССР от 25 сентября 1959 г. посмертно реабилитирован.

Алена Кравцова

НЕ ОТРИЦАНИЕМ ЕДИНЫМ



В ПРОДОЛЖЕНИЕ
СПОРНЫХ
МЫСЛЕЙ
О ТЕАТРЕ,
ВЫСКАЗАННЫХ
ТАТЬЯНОЙ
МОСКВИНОЙ
В СТАТЬЕ
«ЧТО
ОТРИЦАТЬ
БУДЕМ?»

(«Искусство
Ленинграда».
1989. № 1)

В ТОМ-ТО ВСЕ и дело, что мысли эти в принципе бесспорны: плохи дела в нашем театре, и это факт, который опровергнуть трудно. Побываешь ли на очередной премьере, на очередном обсуждении в секции критики, на очередной коллегии в Главном управлении культуры — плохо. Со страстью об этом говорится или спокойно — факт остается фактом: кризис так затянулся, что начинает напоминать агонию. Некоторое время утешали себя еще мыслью, что кризисная ситуация для театра естественна. Естественна ли затяжная агония?

Достаточно обратиться лицом к тем самым «ведущим силам города», о которых пишет в своей статье Москвина, чтобы желание ей возражать пропало. И все-таки я попробую возразить.

Здорово ли то, что разговор о наших театральных делах мы начинаем с глагола «отрицать»? Меня, например, настораживает, что почти каждый из критиков нашего «молодого» поколения так или иначе сделал имя на ниве отрицания. Один режиссер рассказывал, как на спектакле коллеги он встретил молодого критика, который, осклабясь, сказал: «Чудовищно, чудовищно — побегу писать!» С грустным недоумением этот режиссер спрашивал: «Ну почему вы так радуетесь неудаче театра?»

Думаю, огорчаемся мы неудачам не меньше самих режиссеров. Но удач так мало, что постоянное пребывание в мертвой зыби серых спектаклей выработало своего рода иммунитет на болезнь, которая называется «любовь к театру». Наше поколение не оказалось в ситуации, когда критик растет вместе с театром, трепетно пестуя каждый его шаг, как то вспоминают наши старшие коллеги. Собратья наши по поколению «молодые режиссеры» так долго были не у дел, что нам пришлось свое собственное дело искать поверх их голов, ниспровергая не нами созданное. Но увлекшись отходной, мы, «молодые критики», как-то упустили из виду, что это уже наше поколение выходит на сцену. Не говорю, что нужно мгновенно менять критерии и начать агукать, но нужно отдать себе отчет в том, что вместе с этим поколением, поскольку оно плоть от плоти наше, мы разделяем ответственность за то, каким будет театр нашего времени. Видимо, для нас наступила та самая пора, когда нужно остановиться, оглянуться и начать строить, хоть это звучит и банально, и громко одновременно.

Поколение корифеев, которое плохо ли, хорошо, но до последнего времени держало на своих плечах свод театра, уже впору изучать историкам театра, а не современной

критике. Мы все чаще говорим не просто «Товстоногов, Агамирзян, Владимиров», а «Товстоногов, Агамирзян, Владимиров тако-го-то периода». Сегодня мы стоим перед проблемой побежденных временем лидеров и отсутствием новых победителей, лидеров своего времени. Но если естественно то, что одно поколение сменяется другим, то естественны и признаки этой смены — новые имена. А таковых налицо не имеется. Хотя в каждом театре города так или иначе существует «молодой режиссер» — в качестве ли договорника, очередного или даже главного. Из тех самых, что вместе с нами ходили в институт, о которых с гордостью писала в своих записках Москвина в 1979-м «мое поколение» и с горечью в 1989-м: «Все мои рассуждения 79 года основывались на абсолютно ложной предпосылке. Мне почему-то казалось, что те, кто учился тогда на актеров и режиссеров, впоследствии просто должны как-то повлиять на театральное лицо города. Чтобы молодые, способные люди за столько лет работы и ничего не смогли? Такое мне и в голову не пришло».

Зато что-то подобное приходило в голову самим — тогда еще без кавычек — молодым режиссерам, вступающим в профессию. Передо мной заметки 79 года, сделанные одним из тех самых «молодых, способных».

«...Будут или нет достойные наследники у сегодняшних мастеров сцены? Критики, драматурги, деятели театра так встревожены этим вопросом и так горят желанием высказаться, что забыли, кажется, предоставить слово самим молодым режиссерам... Но решение этой проблемы — это решение нашей судьбы. Кем мы будем? Унылыми представителями «заката режиссерского театра», или в наших силах будет обеспечить дальнейший его расцвет?»

...То, что 70-е годы только повторили имена самых ярких режиссеров 60-х (Товстоногов, Любимов, Эфрос, Ефремов, Гончаров), не назвав равноценных им новых, — это факт. То, что говорить о режиссере как о подающем надежды начинают, когда он на пороге или за порогом сорокалетия (Васильев, Виктюк, Портнов), — тоже факт. Наверное, причин, породивших эти факты, в целом много. Одна из них — равнодушие к судьбам режиссеров в самом начале их пути...»

Как видим, если начинающие критики еще верили во все хорошее, то начинающие режиссеры уже вполне здраво представляли, на что обречены. Надо заметить, что действительность не только не опровергла их опасений, но превзошла их.

Общим местом стало уже положение, что загублено очередное по счету поколение режиссеров. Достаточно вспомнить дебаты в Доме актера по поводу создания филиала Всероссийского объединения «Творческие мастерские» (ВОТМ), чтобы иметь представление о немалом количестве тех, кто до сцены так никогда и не дорвался. Конечно, дорвись, — может быть, многие бы остались в неизвестности и сошли с дорожки в силу отсутствия таланта как такового. Но сейчас едва ли не с гордостью эти многие говорят: «Мы — потерянное поколение». Так что им в чем-то даже «лучше», чем тем, кто, вопреки общей тенденции остаться нереализованным, все же ставит спектакли. Что же получается? Они есть, они — увы или ах! — единственная реальная смена, коль скоро они у дел и «в обойме», а мы упрямо твердим, мол, нет их, потерянные они. Думаю, очень неуютно чувствовать себя таким «молодым режиссером».

Встреча, проведенная прошлой весной секцией критики совместно с секцией драматического искусства, фактически провалилась. Критики и практики театра оказались по разную сторону если не баррикад, то достаточно глухой стены. Актеры, издерганные общим театральным неблагополучием, помноженным на особенности каждой отдельной вотчины-театра, тоже стали нервные, недоверчивы и нетерпеливы. Им нужен успех любой ценой. Каково же им работать с «молодым режиссером», твердо зная, что неуспех запрограммирован (если верить критике), а отсутствие регалий у «молодого» не даст возможности пережить момент даже видимости, фикции успеха, как то бывает с постановками корифеев?

Обилие подобных вопросов, на которые коротко можно ответить в том смысле, что «к делу, покажите хоть одного достойного молодого», выражает мою собственную как критика озадаченность. С одной стороны, я не могу не констатировать вслед за Москвиной, что «все плохо», шедевров нет и даже провалов нет. С другой — не могу согласиться с тем, что мы как критики призваны только для того, чтобы расставлять кресты на судьбах режиссеров.

Вот с этой озадаченностью я и попробую бросить взгляд на творчество ныне действующей у нас в городе «молодой режиссуры» от главного до договорника, не претендуя ни на полноту охвата, ни на всесторонность анализа, ставя целью единственно обозначить тенденцию и обратиться приблизительно к одному поколению режиссеров.

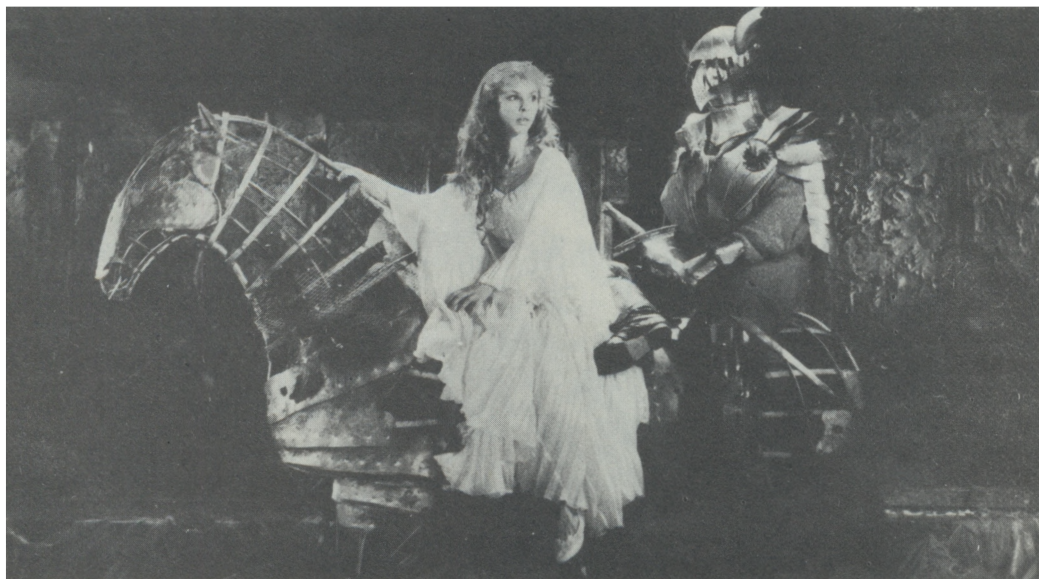
НАЗНАЧЕНИЕ ГЛАВНЫМ режиссером Театра юных зрителей Андрея Андреева, который, как и большинство ныне действующих режиссеров этого поколения, попал в ленинградский театр после не одного года работы в провинции, где за его спиной имелся ряд крепких спектаклей, вызвал у многих сомнения. Кто такой Андреев, никто толком не знал. А пришел на смену — оставим за скобками последние годы — известному мастеру, каким заслуженно считался в свое время Зиновий Корогодский. ТЮЗ последних лет правления там Корогодского — особая проблема. В наследство «молодой режиссер» получил крайне непростую и творческую, и этическую ситуацию. Прежде, чем утверждаться, необходимо было многое преодолеть. Это та объективная данность, с которой не считаться нельзя. Объективно же от Андреева многого и не ждали. Но вопрос в том, что как не ждали, так упорно и продолжают не ждать. Справедливо ли это?

За три с лишним года работы — четыре спектакля. Мало? Немного. Но каждый из них, в особенности последние, отмечен несомненной индивидуальностью режиссера. Ее можно принимать или не принимать, но отказать в ней было бы несправедливо. Андреев не хочет делать скидок ни на труппу, жаждущую успеха ради успеха, ни на нездоровую ситуацию в театре, которая отчасти и усложнилась, ни на холодок или равнодушные к нему критики. Он имеет представление о своем театре, своей эстетике, своих авторах. Если взять отдельно «Ундины» Жана Жироду, «Мадам Маргариту» Роберта Атайяда, «Эквус» Питера Шеффера, то в каждом из них можно найти свои просчеты. Выстроенные в ряд, они дают представление об определенном режиссерском почерке и позиции. Андреев проповедует театр изысканных форм. Конечно, чтобы сделать свой театр, нужны единомышленники. Говорить пока о «команде» режиссера не приходится. Но не случайно он взял к себе в театр главным художником Эмиля Капелюша, тоже, кстати, прошедшего нелегкую школу провинциальных разовых постановок, но не потерявшего вкуса к изыску, в котором он, пожалуй, превосходит своих молодых коллег. Совместная работа показала, что режиссер и художник не просто экспериментируют на авось.

Согласна с Москвиной, что зрелищность «Ундины» перевешивает ее содержательность за счет некоторой беспомощности актеров, которые не попадают в заданную тональность по способу существования. Но не могу не заметить, что каждый из акте-

ров здесь по-своему превзошел самого себя. Вернее, то, что сделало с каждым время и обстоятельства к моменту появления в театре Андреева. Ведь режиссер, как все наши «молодые режиссеры» (и это проблема номер один), не пришел в театр со своими актерами, что тоже нельзя сбрасывать со счета. В «Мадам Маргарите» Лиана Жвания показывает несомненный класс актерского мастерства. В «Эквусе» мы фактически открываем для себя два неизвестных имени — Дмитрия Бульбу и Александра Лыкова. Режиссер дал возможность в полной мере проявиться их индивидуальности, так что в каждом из образов — Алана и Дайзерта —

него есть репутация молодого, талантливого, бунтарского режиссера. Его начало с Геннадием Опорковым само по себе уже биография. История с «Дорогой Еленой Сергеевной» Людмилы Разумовской, ставшей опальным спектаклем, — достойное продолжение. В «благополучные» Спивак никак не ридится: конфликтная ситуация в Театре имени Ленсовета с Игорем Владимировым представляется, в сущности, естественной. Уход в никуда — как можно определить статус «Молодого театра» — кажется закономерным. А то, что в никуда за своим режиссером бросилась целая группа актеров (не худших, взять хотя бы Анатолия Пет-



мы имеем дело с непростой человеческой личностью. (Не стоит забывать, что речь идет о ТЮЗе, так что сам уровень предложенного режиссером разговора уже принципиален, хотя может быть и оспорен.)

Эти спектакли определяют не только почерк и манеру Андреева, но и его позицию. То, что сегодня, когда многие торопятся поспеть за временем и схватить за хвост удачу в виде острой темы, разоблачения, запретного автора, Андреев обращается к авторам и темам, на первый взгляд далеким от нашей сиюминутности, свидетельствует о его дальнем прицеле.

ЕСЛИ от Андреева ничего не ждали, то от Семена Спивака ждали очень многого. Спивак обладает тем, что дорогого стоит: у

Ленинградский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. Ж. Жироду. «Ундина». Режиссер А. Я. Андреев

рова, который в любом театре мог бы жить припеваючи), добавляет последний штрих к легенде и вселяет наибольшую надежду: свои актеры — уже полдела. Казалось, вот тут мы и обретем долгожданного лидера.

Подогреваемое ожидание поначалу выдавало даже авансы. «Кабанчик» Виктора Розова, благосклонно принятый, можно назвать скорее неудачным спектаклем (не считая работы Анатолия Петрова в главной роли, который все и вытянул). Неудача эта естественна, так как запрограммирована в неопределенном положении театра, не имеющего репетиционных залов, постано-

вочного цеха, числящегося «студией», но существующего по законам театра профессионального, если судить по задачам и планам, которые ставит перед собой Спивак. Шутка сказать — захвнуться на «Маскарад» Лермонтова. Как бы там ни было, «Молодой театр» два года назад послали на фестиваль студийных театров в Каунас, где с треском провалился «Кабанчик» и с блеском прошла восстановленная, вернее, воссозданная «Дорогая Елена Сергеевна». Искушенный фестивальный зритель безошибочно почувствовал то, что отличает театр Спивака, — магию особого рода отношений, которые выстраиваются между героями

с ними происходит. К этому добавляется точно найденный ритм и пластический рисунок спектакля, напряженные и отточенные при видимой простоте.

Впрочем, в опалу с таким спектаклем не попадешь. Тем более сегодня, когда опалу вообще отменили. И свобода, предоставленная «молодому режиссеру», распространяется вплоть до того, что он может ставить не только что хочет, но и где хочет, хоть на улице. Ленконцерт изверг из своих недр «Молодой театр» при переходе на хозрасчет, а его величество хозрасчет и искусство — две вещи если не несовместные, то очень трудно совместимые. Как решится судьба Спи-



внутри сюжета, так что герои заживают на сцене какой-то необыкновенно «вкусной» жизнью.

В особенности это свойство режиссуры Спивака проявилось в его последней постановке — «Танго». Драматургию Славомира Мрожека можно назвать драматургией абсурда. Абсурдизм часто понимается как выхоложенность человеческих отношений, как тотальное одиночество человека в мире опрокинутых понятий и ценностей. В «Танго» Спивака герои, находящиеся по сюжету в двусмысленно-неестественных отношениях друг с другом и с миром, обладают даром создавать иллюзию гармоничной и наполненной жизни. Они нуждаются друг в друге, друг друга дополняют и оправдывают, невзирая на абсурдность того, что

«Молодой театр». С. Мрожек. «Танго». Сцена из спектакля. Фото С. Васильева

вака — бог весть. Факт, который должен волновать, заключается в том, что режиссер, находящийся в самом расцвете творческих сил и доказавший свою состоятельность, рискует остаться невостребованным. И это при катастрофическом дефиците состоятельных и состоявшихся режиссеров в нашем городе.

ВПРОЧЕМ, каждый отдельный случай по-своему драматичен, хоть они и не похожи. До сих пор речь шла о ситуации, как бы там ни было, главного режиссера, который сам строит планы, сам их реализует или не реализует — в силу возможности. Давайте теперь возьмем ситуацию «молодого режиссера» — очередного. Причем обратимся к

случаю самому благополучному в нашем городе. Речь идет о «подающем надежды» — в течение уже не одного года — Валерии Гришко из Театра имени Комиссаржевской. Главный режиссер театра Рубен Агамирзян, пожалуй, единственный из наших корифеев следует тому правилу, что смена должна расти на глазах и не надо этой смены и ее роста бояться. Идеальные отношения между главным и очередными режиссерами в этом театре едва ли не вызывают усмешку: нынче как-то не принято, чтобы «молодежь» и «отцы» не находились в конфронтации и раздоре. Обоюдное уважение и стремление к взаимопониманию в данном случае кажут-

Курт Воннегут, то следовавшие затем «Мир без китов» Андрея Яхонтова и «Библиотекарь» Александра Галина прочно вписали Гришко в плеяду тех тружеников сцены, которые со статусом «благополучного» существуют при главных под сенью их имени. Спектакли эти не только удобно вписались в афишу театра, но и в его эстетику, которая все больше тяготеет к благопристойной усредненности. Как будто бы все на месте и вполне крепко, но не хватает очень существенного — особенности выражения, интонации спектакля, вообще особенности.

Драматургический материал, с которым пришлось иметь дело «молодому режиссеру»



ся верным залогом плодотворного сотрудничества. Но насколько плодотворно это сотрудничество?

Настораживает то, что, скажем, в самостоятельном спектакле «Зойкина квартира» Булгакова с курсом Ларисы Малеванной, где Гришко был педагогом, он заявил о себе гораздо интересней, чем за несколько лет работы в Театре имени Комиссаржевской.

Каждая постановка на сцене Театра имени Комиссаржевской не столько открывала режиссера, сколько «закрывала» его. Если «Зыковы» Горького воспринимались еще с интересом, хотя особой вынятностью не отличались, если «С днем рожденья, Ванда Джун!» вселяла некоторую надежду на возможный взлет, так как верным союзником режиссера оказался прекрасный драматург

в двух последних спектаклях, тоже из области среднего. Это та самая «перестроечная» тематика, которая, касаясь «до всего слегка», рассчитана на то, что зритель должен реагировать на отдельные «революционные» реплики и аплодировать разоблачениям, хорошо известным по газетам. Спектаклям и аплодируют, но вряд ли аплодисменты эти стоит относить на счет режиссера. Он приобрел то общее выражение лица, которое его не выделяет ни по почерку, ни по манере, ни по позиции.

Так что ж, можно ставить на «молодом режиссере» Гришко крест?

Но вот опять студенческая работа, где ему предоставлена полная самостоятельность. На сей раз по вузовскому обмену с американскими молодыми актерами, едва ли не

любителями, — и что? «Чайка» Чехова! Всерьез говорить о том, что мы видели спектакль, нет смысла — речь идет об учебной работе. Но мелькнуло то самое особенное выражение — со своим видением, чувством юмора, прекрасным контактом между ним и актерами, с умением создать едва ли не на пустом месте, в выгородке, волнующие отношения, игру, все то, что отличает живой театр от мертвого.

Так в чем же дело? Непосвященному трудно сказать, как строятся отношения внутри театра, какой мерой самостоятельности наделен «молодой режиссер». Любознательно водимый на помочах, не рискует ли он состариться, так и не обретя собственного голоса? Является ли выбор драматургии, подбор актеров, художника, композитора его самостоятельным и принципиальным решением или же это следствие нужд и необходимости внутритеатральной политики и расстановки сил? Все это заставляет делать скидку в требовательности, с какой бы надо подходить к «молодому режиссеру». Но послужит ли эта скидка оправданием, когда окажется, что мы в самом деле стоим перед лицом несостоятельной смены?

ПРОБЛЕМА нездоровой зависимости от главного и его интересов, при том что в каждом отдельном случае — своя история и драма, — общая для большинства и характерная для ситуации в нашем городе. Критик Марина Дмитриевская как-то заметила, что каждый главный режиссер стремится у нас подобрать себе очередного «по пояс». По крайней мере, «молодой режиссер» оказывается в положении, когда выше определенной черты ему голову поднимать не приходится. Можно тут, конечно, повернуть и так, что, мол, росту не хватает. Но настораживает то, что «под главным» большинство действительно приобретает сутулую спину. Стоило, скажем, традиционно «подающему надежды» Анатолию Морозову оказаться очередным в Театре имени Ленсовета, как особенности его режиссуры, принесшие ему известность в челябинском театре «Манекен», размылись. Мы имеем дело с той самой усредненностью, которая характерна для Театра имени Ленсовета. Она отличается от усредненности Театров имени Комиссаржевской или комедии. Но и само отличие находится, в свою очередь, в области усреднения. Так что теряются все ориентиры — что является предметом исследования критики? Видимо, приходится исследовать судьбу режиссера, а не его творчество.

Если размытость грозит очередному, то что говорить о «молодом режиссере», по-

падающем в театр на одну постановку по договору? Так, в том же Театре имени Комиссаржевской вполне интересно заявивший о себе по работам в мурманском театре Григорий Михайлов ставит спектакль «Максим в конце тысячелетия» Леонида Зорина, незначительно отличающийся от подобных постановок и Гришко, и самого главного.

До сих пор для нас остается неясным, что же представляет из себя Геннадий Руденко, поставивший не один спектакль не в одном театре.

Нужна готовность на риск главного режиссера, который бы позволил пришедшему в его театр экспериментировать с собственными актерами и вообще быть «калифом на час».

У нас же наблюдается обратная тенденция. Даже если «молодой режиссер» в разовой постановке вдруг обнаружит свою индивидуальность, его отношения с главным по ряду якобы объективных причин прерываются. Скажем, Дмитрий Астрахан, который поставил в театре Андреева своего «Ваську» по повести Сергея Антонова и завоевал звание лауреата конкурса «Молодость. Мастерство. Современность» 1989 года (как было замечено, победив в неравной схватке с самим собой, — режиссеров такого возраста у нас практически почти нет), естественным образом переключился в БДТ. Прекрасно заявил о себе Лев Стукалов с «Кражей» Виктора Астафьева в Молодежном театре Ефима Падве. И тоже «роман» не состоялся. В этом же театре мы имели возможность увидеть замечательную работу Татьяны Казаковой «Уходил старик от старухи» Семена Злотникова. Ее второй опыт здесь же — «Смирненное кладбище» Сергея Каледина — уже напряг отношения между молодым режиссером и главным. Хотя, справедливости ради, стоит отметить, что именно Ефим Падве больше других предоставляет возможность экспериментировать в своем театре. Вспомним знаменитый «Дом» Федора Абрамова, поставленный Львом Додиним в театре тогда еще Ефима Падве. Это тоже нужно зачесть в заслугу Падве. Не один личный успех определяет лицо главного режиссера, но и его готовность рискнуть собственной стабильностью — равно как в случае удачи, так и в случае провала эксперимента.

ВАДИМ ГОЛИКОВ предоставил в Театре драмы и комедии полную творческую свободу Георгию Васильеву. (Голикова вообще отличает живое участие в «молодых режиссерах»: достаточно вспомнить, что он пошел на конфликт с труппой, предложив

Спиваку с его актерами влиться в Театр драмы и комедии, что не принесло, правда, никаких результатов, кроме еще больше разгоревшегося внутри театра конфликта, но это разговор особый.)

Спектакль «51 рубль» Александра Железцова привел к жестоким спорам внутри театра, поскольку явно не вписывался ни в ту усредненность, за которую театр держится еще со времен Якова Хавармера, ни в то новое, что пришло в театр вместе с Вадимом Голиковым. Васильев ставил комедию с элементами абсурдизма, рассчитывая своей режиссерский рисунок на актеров, которые бы изначально принимали предложенные им правила игры, где трюки не исключают проникновенного психологизма, где подразумевается, что смех не заслонит романтической — вопреки видимому бытовизму обстоятельств — меланхолии. Актеры явно тяготели к бытовизму и характерности, так что зрелище получилось сумбурное, и законченной картины того, что представляет из себя «молодой режиссер» Георгий Васильев, на ленинградской сцене получить не удалось.

Мне приходилось видеть его режиссерские работы в провинции. В Кемерово шел прекрасный спектакль «Команда» Семена Злотникова и очень интересный «Порог» Алексея Дударева. Это режиссер в меру романтический и пафосный, умеющий из обыденности выйти в мир, где человек истинно смеется и плачет, кричит от боли, кается, бия себя в грудь, наивно плутует. Спектакль «Моя профессия — синьор из общества» Дж. Скарнагги, Р. Тарабузи в том же кемеровском театре доказывает, что природа комического этому режиссеру в высшей степени подвластна, причем играет он на нюансах, лежащих в области переживаний отнюдь не комических. Если все это ускользнуло от нас в единственной постановке на ленинградской сцене, то это естественно не только потому, что трудно в качестве пришельца за несколько месяцев обратить в свою веру чужих актеров (это главнейшая беда разовых постановок), но и потому, что длительная не востребованность всегда чревата потерей творческих сил, потенции.

ГОВОРЯ сегодня о времени, которое властно отодвигает одни имена и освобождает место для других, мы не должны забывать, что время объективно безжалостно для всех. И не всегда молодыми и гибкими будут хребты у тех, кому сегодня время велит принимать ношу на свои плечи. А однажды сломанный хребет уже редко восстанавливается. Трагический тому при-

мер — судьба Вадима Голикова. Кидая его из театра в театр, не давая возможности расчитать силы, сгруппироваться, судьба подставила подножку именно тогда, когда требовался максимум выносливости. То, что профессиональный театр фактически потерял сегодня Голикова, — не его, режиссера, личная драма, а — я глубоко убеждена в этом — драма нашего театра.

Творчество каждого художника индивидуально. Но оно немислимо без питательной среды, без ауры, которая создается творческими отношениями, интересами, конкуренцией.

Столь непростые отношения, которыми чревата сегодня смена режиссерских поколений в Ленинграде, — результат не одного десятилетия. Ведь фактически мы потеряли промежуточное поколение, которое бы могло служить естественным буфером между довольно далеко разведенными корифеями и теми, кто оказался их сменой, так и не выйдя из статуса «молодых», кто в своем театральном языке, мировоззрении — если таковые имеются как программа — опять-таки «перепрыгивает» разрыв, который должен был бы быть заполнен предыдущим поколением.

А из него устояли немногие и то по закону одиноких волков. Кама Гинкас и Генриетта Яновская, имена которых так часто сегодня повторяются в самых разных контекстах, состоялись, по существу, только покинув наш город. Едва не покинув его, взял реванш и наш нынешний лидер Лев Додин. Но и в статусе победителя он существует по законам одиночки, к которым приучили его обстоятельства. Театр Додина гораздо более значим для общесоюзного и даже мирового театрального процесса, чем для нашего города. Испарись за ночь бесследно Малый драматический театр, и наутро не хватятся: «На очередных гастролях!» Имея фактического лидера, мы его не имеем. Кому, как не Додину, самому прошедшему нелегкий путь, понимать, как важно вовремя получить точку опоры! И что же, многие ли режиссеры имеют шанс поставить спектакль в театре Додина? (Опыт с Романом Смирновым ни в чем не убеждает, мы еще не видели результата, как главный поспешил с ним расстаться.) Дело даже не в том, чтобы непосредственно холить и пестовать молодых режиссеров. Понятие лидера включает в себя не одну только личную состоятельность, но и озабоченность проблемами большими, чем только собственный успех.

Я НАЧАЛА с того, что мы, «молодые критики», утверждаясь на отрицании, пере-

черкнули свое собственное поколение режиссеров. С другой стороны, это не вина наша, а беда. В самом деле, с большой натяжкой можно говорить о состоятельности тех, которые, как бы то ни было, на сегодняшний день представляют если не реальную, то уж во всяком случае фактическую смену. Приходится слышать разговоры о том, что, мол, эти призваны «лечь в навоз», а только следующее поколение о себе заявит. Честно говоря, не вижу и этого следующего поколения. Да и откуда ему взяться? Что у нас переменялось в городе со времен того же самого 1979 года, коль скоро возник он у нас как точка отсчета? Переменялась у нас система образования? Ведущие мастера стали день и ночь проводить со своими студентами, готовить себе смену? Озаботились тем, чтобы из города не утекали лучшие силы, даже если они еще о себе никак не заявили? Дали возможность этим лучшим силам о себе заявить? Пожертвовали собственным престижем в пользу риска, который один дает возможность выиграть? Это из серии тех общих вопросов, которые один из другого вытекают. Что же за «волки» съедают этих самых молодых режиссеров, которых мы исправно поставляем Москве и провинции?

Обратимся опять к заметкам 1979 года, которые бы вполне могли быть написаны и сегодняшним выпускником-режиссером.

«...Начинается все с театрального института. Самые яркие и колоритные курсы в них обычно режиссерские. Показы их работ — событие в институте. Но если самые способные студенты-актеры уже на 3—4 курсах приглашаются в театры и даже играют на сценах, если на дипломные спектакли актерских курсов приходят и режиссеры театров, и критики, то бум, поднимаемый лучшими работами студентов-режиссеров, остается бумом внутри института.

Соприкосновение с профессиональным театром не происходит и на так называемой ассистентской практике. У нее даже есть другое название: «созерцательная». Ассистировать для нас означает созерцать, что мы и делаем из глубины зрительного зала. Помню настороженный взгляд главного режиссера, к которому я был направлен «созерцателем».

И, наконец, дипломный спектакль. Здесь невнимание достигает апогея. Уехав в периферийный театр (запросов из столичных не бывает), дипломник должен показать, на что он способен. И он показывает, как может. Но никто не видит. В лучшем случае приезжает аспирант или преподаватель с теорети-

ческой кафедры института, который потом пересказывает комиссии то, что видел.

Механическое распределение завершает твою студенческую и начинает профессиональную жизнь в провинции.

Приехав в провинциальный театр, ты уже знаешь, что никому, кроме себя самого, не нужен. За первый сезон мои сокурсники, как и я, поставили по 2—3 спектакля. Но ни об одном из них я нигде не прочитал и не услышал, кроме как из нашей переписки.

И закончился последний период нашей жизни, когда мы делали свои первые шаги.

«Сильное зерно прорастет в любых условиях», — сказал один критик. Ерунда. Укатайте поле асфальтом, и ничего на нем не взойдет...»

Как в воду смотрел писавший эти строки десять лет назад. Его сверстники украшают собою или растворились в ряде провинциальных театров. Причем существует такая тенденция: те, кто сразу покинул город, постепено в него возвращаются на любых условиях. Те, кто на любых условиях в нем остался, потихоньку его покидают. Можно сказать, что тенденция эта здоровая, поскольку, мол, попробовали силы, кто чего стоит. В том-то все и дело, что этот вопрос так и остался открытым. Алла Полухина, которая начинала безуспешно в Ленинграде; Геннадий Май, имя которого тоже мелькало на городских афишах; Владимир Ветрогинов, так и не проявившийся в Театре имени Ленинского комсомола... Можно говорить, что ни один из них сегодня не представляет той реальной величины, которая бы сказала на ситуации в городе. Но где эти величины, которые служили бы точкой отсчета? Вот в чем вопрос. Я не пытаюсь, разжалобившись, раздавать всем сестрам по серьгам и не делать различия между разными по возможностям «молодыми режиссерами». Но мне бы хотелось понять, по каким критериям они возникают в городе или его оставляют?

Мы вернули в город из этого же выпуска Вячеслава Гвоздкова. Можно понять, что возвращается он не без опасения — ведь нужно начинать с нуля, а есть уже инерция той провинциальной состоятельности, когда в себе уверен, тебя ценят, ты смело смотришь в будущее. Возвращается Геннадий Тростянецкий. У него есть уже и имя, и репутация, работы его мы имели возможность видеть и высоко оценить на гастролях в Ленинграде.

Можем ли мы быть стопроцентно уверены, что возвращенные сразу и ярко о себе заявят? Нет. (Ведь был уже опыт с Михайловым в Театре имени Комиссаржевской,

Гришко тоже немало постранствовал по стране — из этого же выпуска.) Получаем мы из провинции уже немножко других людей, чем те, которые, полные надежд и дерзости, делали свои дипломные работы. Как правило, они оказываются в провинции в вакууме, который очень разряжает творческие порывы. Мы любим вспоминать легенду Красноярского ТЮЗа начала 70-х, где громко заявила о себе наша ленинградская «команда». Слишком многое должно сойтись в одну точку, чтобы ситуация эта была правилом. Правило же в том, что молодые люди ломаются и устают, приобретают тот здравый смысл, который делает из них в лучшем случае крепких ремесленников.

Согласна, многое можно возразить по поводу отдельных имен из названного мной ряда. Но речь сейчас идет о тенденции. О том, что закономерной стала для этого поколения ситуация, когда их «обламывают» любыми способами. Естественно, что из курса, может быть, только один способен соответствовать профессии по самому высокому счету (хотя зачем набирать тогда такие многочисленные курсы?). Но вопрос в ме-

тодах, которыми этот один выявляется, если выявляется. Ведь, по существу, разные по степени одаренности и творческим возможностям выпускники — все — оказываются в ситуации робких просителей. И если уж пустили на порог — то пригибайся и молчи.

Очень хорошо еще помнится единственная победа, одержанная соединенными силами театральной общественности города, — уход с ленинградской сцены Геннадия Егорова, который не только довел ситуацию в Театре имени Ленинского комсомола до катастрофы, но во многом способствовал нездоровью опять-таки общей театральной ситуации. Так что опыт объединения сил уже есть. Увы, в области все того же отрицания. Хорошо бы этот опыт повернуть на утверждение.

С уверенностью можно сказать только одно: если сегодня все наши функции будут заключаться в том, чтобы констатировать плачевное состояние дел на ленинградской сцене, которое, на мой взгляд, связано прежде всего с проблемой смены режиссерских поколений, — дело с мертвой точки не сдвинется.

От редакции:

Мы надеемся на продолжение разговора. Приглашаем принять в нем участие не только теоретиков, но и практиков театра — режиссеров, актеров, художников...



анекдот БЕЗВРЕМЬЯ

(Природа образности в контексте Культуры)

Неожиданный взлет ленинградской комедии всех удивил. Откуда в пасмурном климате города, измученного экологическими стрессами и «областной судьбой», воспитанного строгой классикой улиц и серьезным «полочным» кинематографом, вдруг, как джин из бутылки, этот карнавалый, свободный смех, сметающий страх перед жизнью?

Обаяние смеховой стихии «Фонтана» ощутили все: от простодушных зрителей до искусственных киноманов. Язык его символов оказался внятен всей аудитории без исключения, так прозрачны, так узнаваемы в фильме приметы нашей горестной повседневности.

Но вскоре после вручения авторам «Золотого Дюка» в Одессе осенью 1988 года прозвучал и критический голос, с холодноватой иронией уравнивавший язык «Фонтана» с «низкой эстетикой анекдота».

Природа юмора фильма действительно близка анекдоту. И анализируя сегодня феномен «Фонтана» в контексте современной культуры, нельзя уйти от этого родства.

Рожденный в самих недрах народного духа, анекдот безвременья на фоне очевидной абсурдности происходящего возвращал народу его достоинство. Там, где утрачивают свое достоинство государство и «масса», неофициальная культура помогает обрести самоуважение индивиду, являясь своеобразной формой личного социального протеста.

По сути, «низкий смех» анекдота, который обрел невиданный масштаб и влияние в эпоху безвременья, помогал сохраниться здоровым «общественному рассудку» перед лицом фантазмагии официальной жизни.

Драматургия В. Вардунаса строится как каскад бытовых анекдотов, обретающих в режиссуре Ю. Мамина плоть и кровь кинематографической зрелищности.

Фильм органично соединил в себе бесшабашную раскованность балагана, аллюзионность капустника и жесткую, глубоко продуманную символическую структуру.

...Рухнула крыша. Треснула несущая стена... А Дом? Стоит... И подпирают его современные «атланты» с помощью обветшалых лозунгов и «вечного двигателя» нашей цивилизации — спиртного...

Куда уж наглядней, куда уж символичней!.. И в этом ключ к языку «Фонтана».

Мысль реализуется в парадоксальной комической наглядности. Образы фильма многослойны и многомерны и объединяют в себе всю гамму эстетического — от «низкого» до «высокого». И весь спектр значений — от буквального до абстрактно-символического.

Гротескная комедия «Фонтан» с ее трагикомической неразберихой дает неожиданно точный и емкий портрет нашего общества — Дома.

Образ Дома-отечества обретает расширенный метафорический и символический смысл, многослойный в своей образной символике.

Деды строили Дом новой жизни, разрушив до основания старый. Не останавливаясь ни перед чем...

Отцы пытались в нем жить, не заметив, как Дом превратился в тюрьму.

Внуки блуждают в лабиринте своих неудач, разучившись и строить, и жить... Залатать бы хоть дыры, замазать как придется трещину на Несущей стене.

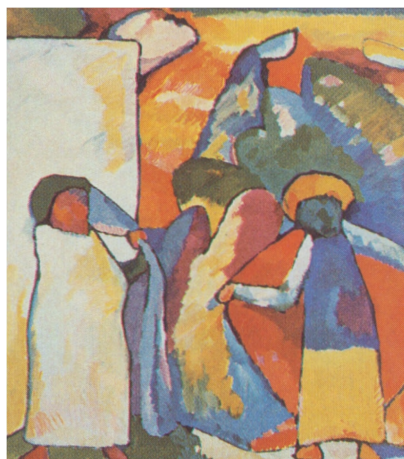
Потеряв свое жилое и жизненное пространство, утратив дух Дома, персонажи «Фонтана» теряют и себя, превращаясь в измученных, суетящихся кукол в трагическом гротескном балагане.

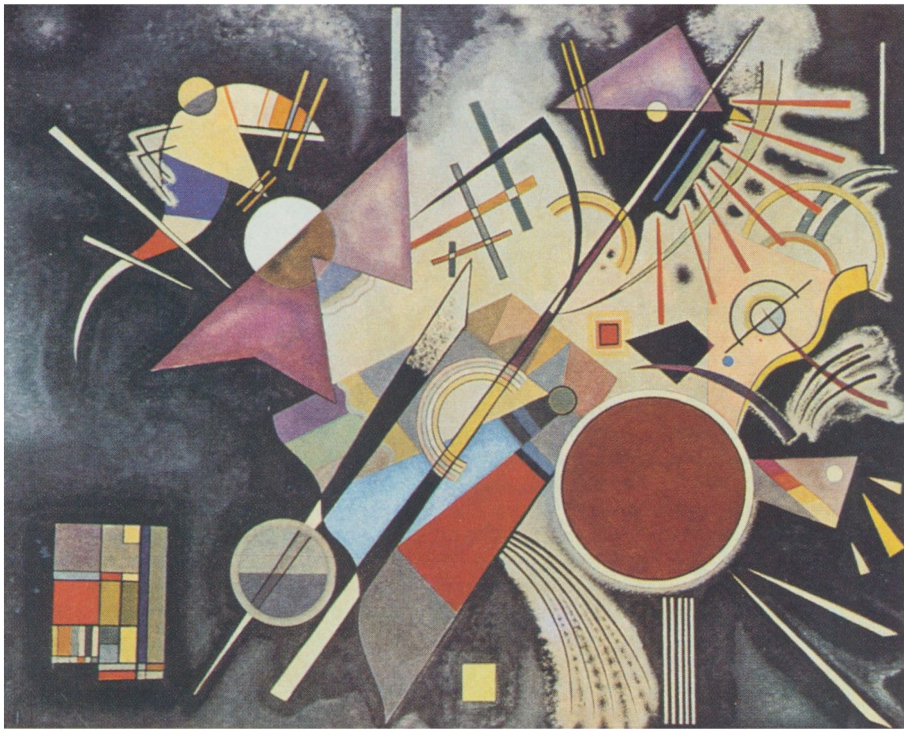
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ



Импровизация 6. Холст, масло. 1910

Эскиз композиции II.
Холст, масло. 1909





Черный аккомпанемент. Холст, масло. 1924



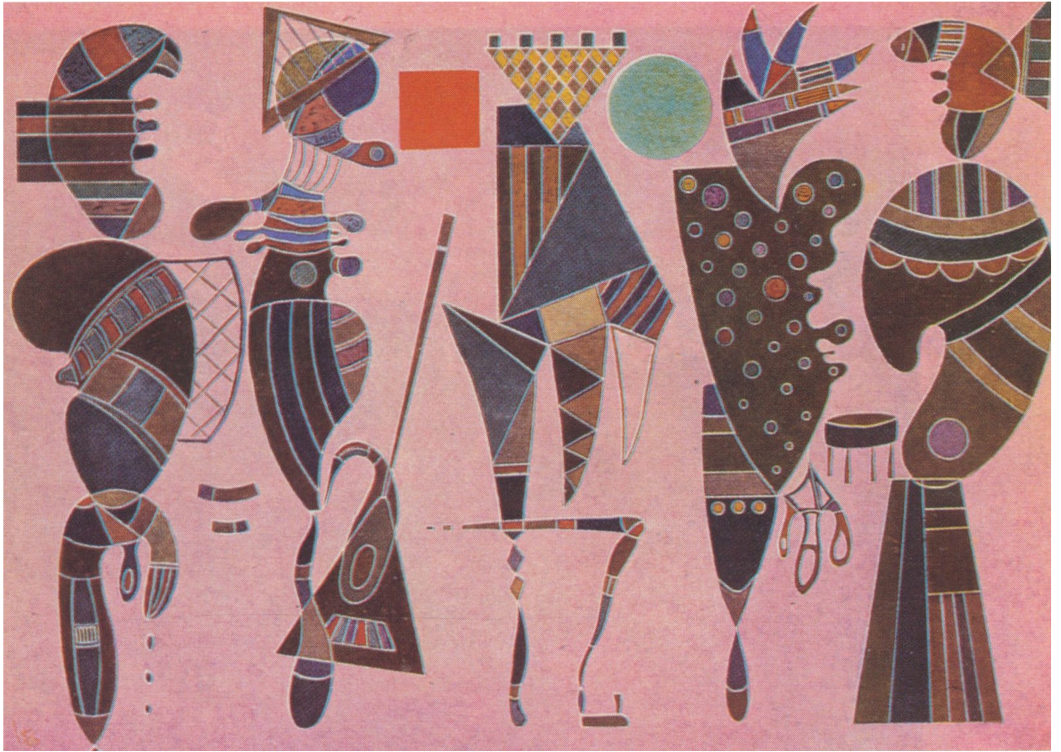
Композиция X. Холст, масло. 1939



Эскиз композиции VII. Холст, масло. 1913



Композиция IX. Холст, масло. 1936



Круг и квадрат.
Холст, масло.
1943



**Несколько
кругов.**
Холст, масло.
1926

В художественном пространстве драматургии В. Вардунаса заметно тяготение не просто к символизму в его узкоаллюзионном значении, а к природе мифологической, архитипической образности, восходящей к древнейшим и общезначимым человеческим ценностям.

Предметом художественного освоения у В. Вардунаса становятся образы-мифологемы, восходящие к центральным проблемам всей духовной культуры.

Мифологические стихии Воды и Огня, Холода и Тепла, Тьмы и Света, образы пространства — Небо и Преисподняя — не эстетический орнамент, не интеллектуальное ухищрение авторов. Они органически вплетены в структуру современной бытовой комедии.

Но с другой стороны — и это воплощено в «Фонтане» с неменьшей художественной энергией — мифологические мотивы фильма самопародийны.

На самом деле вместо них в фильме действуют их карнавалльно-пародийные заместители.

Для современного горожанина, оторванного и от Природы, и от Культуры, мифологические вечные значения переродились: Тепло — это паровое отопление, Свет — электричество, Преисподняя, где спрятаны «ключи» от Тепла и Света, — это подвал и электрощиток. Небо — Чердак, а магическая дорога в Космос — неисправный взорвавшийся лифт...

Но даже и с пародийными заместителями, суррогатами мифологических стихий — водопроводом и электричеством, — современный городской человек, растерянный и вялый, тоже справиться уже не может.

В художественной структуре фильма мифологические мотивы, словно участники балаганного действия, одеты в комические пародийные маски.

Сложные структуры современного искусства — не плод изощренных изысканий или больной фантазии авторов, а отражение реальности в ее скрытых глубинных противоречиях, ставшего возможным перерождения сущности в свою противоположность. То самое «верчение истории волчком», о котором писал еще В. Соловьев.

«С точностью до наоборот» — этот современный каламбур отражает трагический механизм нашего бездумного энтузиазма, явившего свои разрушительные плоды на всех уровнях, от бытового до исторического.

И потому в парадоксальном зазеркалье «Фонтана», в условном художественном мире гротеска творятся поразительно узнаваемые, типичные для нашей повседневности вещи!

Мороз. Но остывают батареи... Без горячей воды Дом измучен. А на снег во дворе «всего третий месяц» из дырки в трубе хлещет теплый, дымящийся паром фонтан...

Кульминация фарса — узловой момент гротескного действия — эпизод собрания в ЖЭКе, куда главный инженер и его верный Санчо — техник-смотритель вызваны из начальственной порки: Дом лишился тепла. Но лукавый техник Митрофанов неожиданно для всех провозглашает новый почин Перестройки — экономии тепла в жилых домах среди зимы, переворачивая ситуацию с ног на голову, и вопреки здравому смыслу выходит героем дня.

Действие совершили кульбит: вопреки нормальной человеческой логике, бездумный энтузиазм заморозил окончательно жильцов этого рушащегося дома. А фантазмагорическая противоестественная логике, словно снежный ком с горы пущенная ловкачом Митрофановым, пошла праздновать свою демоническую победу в радостных рапортах начальства, захлебывающихся речах репортеров.

Физическое пространство Дома уподобляется режиссером лабиринту. Оно замкнуто, неестественно и не приспособлено для человеческого существования. Пространство хаоса рушащейся цивилизации.

Мир ограничен Чердаком и Подвалом, а между ними персонажи мечутся в своих комнатах-клетушках, беспорядочно снуют по пролетам лестницы-лабиринта, теряя ощущение верха и низа.

Изломом ракурсов, ритмом монтажа режиссер и оператор (А. Лапшов) создают парадоксальное и отчужденное от человека пространство, выход из которого невозможен. Разве что как Кербабаев (А. Куттубаев) катапультироваться на лифте в космическое «иное бытие», за границы абсурдного мира.

А когда, ведомые сюжетом, мы заглянем в квартирки жильцов, то обнаружим, что у каждого из них нет пристанища, нет своего Дома. По разным причинам, но все они

лишены своего жизненного пространства. Клетушки, в которых обитают герои комедии, заняты чем угодно, но только не ими самими: у одних — парником; у других — приезжими родственниками; у третьего — огромным роялем; у четвертого жилье превращено в музей; а у пятых — электрика с его злобной женой — не комната, а пенал, где не то что в ведьму превратиться — с ума сойти можно.

Перед нами возникает жизненно-чувственный образ теснения вещами и стенами людей, вытеснения человека, хищения его жизненного пространства.

И в этом символическом ряду — гротескный образ цветов-вурдалаков (способ заработать на кооператив), захвативших, заполонивших человеческое пространство жизни, вытесняющих людей из их реального настоящего.

Привычный и знакомый, казалось бы обжитой, Дом оборачивается в парадоксальной образной ткани картины в отчужденный Дом-лабиринт нашей непобедимой трагической повседневно...

Но в эмоциональном поле «Фонтана», органично соединившем традиционные абсурдистские и модернистские мотивы с энергией народной смеховой культуры, нет места безысходности и пессимизму.

Карнавальная смех возрождается в культуре в кризисные, переломные моменты истории и несет в себе пафос смен и обновлений, разрушая косные жизненные структуры.

Сущностная его черта — это воля, преодоление и разрушение иерархических отношений, привилегий, запретов.

Карнавальная смех — это «смех на миру». Он направлен на всё и на всех, в том числе и на участников карнавала. Ликующий и насмешливый одновременно, карнавальная смех, отрицая, в то же время возрождает и обновляет.

Черты карнавальная смеха отчетливо проявляются в «Фонтане». Его смех — органичный, спонтанный, густо замешанный на духовном возрождении нашего времени. Он словно дождался своего часа. А поводов и сюжетов для осмеяния изрядно накопила наша повседневная реальность.

Былые иллюзии, наивные идеалы, устаревшие жизненные установки опрокинуты в Быт. Карнавальная «могилой» для них, комической «преисподней» становится мрачный образ разваливающегося Дома. Контрапункт лозунгов и штампов нашего сознания и того, как на самом деле мы живем, житейского, предметного уровня существования.

Осмеянию подвергаются в фильме и все претензии на «духовность», любые монополии на истину в последней инстанции.

Пародируется телевидение: эпизод с «телекурьером», когда жизнь «путает карты», не вмещаясь в готовые штампы телевидения. Пародируются хранители традиций, фанатично зацикленные мрачные «фольклористы», колдующие над своими раритетами.

Пародируется «единодушные и одобрение» собрания в ЖЭКе, где с заговоренной ослоненностью жильцы Дома, шепча про себя: «Бред какой-то...», все-таки голосуют «за»...

Пародируется витающая в облаках «творческая интеллигенция» в образе «Икара». Паря на крыльях — «тренажерах вдохновения», композитор (А. Завалишин) черпает творческие силы в полетах. Не слишком далеких, правда, — с крыши на двор. И не слишком рискованных — на проволочке-страховке.

Пародируются «патриоты» и «памятники», которые, развлекаясь, расписывают шестиконечными звездами и надписью «масоны» дверь инженера Лагутина и тестя его Кербабая.

Пародия обесмысливает словесные «заговоры», клише истертых социально-духовных томлений.

Карнавал — это «мир наизнанку», праздник глупцов. Он разворачивает перед нами невообразимо пеструю картину человеческой глупости, ярмарку заблуждений.

То там, то здесь в обыденную реальность кинозрелища вторгается театральность: карнавальная переодевания, костюмы и маски. То Снегурочкой, то спекулянткой наряжается несчастная Жена продавца цветов; в косметической маске «пародийной» ведьмы ругается с мужем остервеневшая от безнадежности Жена электрика; невеста на свадьбе с зареванным лицом в клоунской маске черных подтеков и пятен размазанных слез...

Каждый замкнут в своей абсурдной логике. Как вавилонская башня, Дом заполнен спящими, не способными слышать друг друга людьми.

Кербабаяв кричит, вызывая к людям, на чужом, не понятном никому языке. Но, похоже, что и гордый ветеран, скандала с зятем, жены с мужьями, сослуживцы в ЖЭКе и вся прочая

Кадры из фильма «Фонтан»



пестрая публика только делают вид, что понимают друг друга, что говорят на едином наречии. Словесные ритуалы или словесные битвы вообще могут ничего не значить или значить нечто противоположное сказанному.

Карнавально-эксцентрическая логика пародирует смысл и значения слов — ритуал собрания в ЖЭКе, демагогию начальников. Через обесмысливание речи, девальвацию языка показаны в фильме взаимное отчуждение людей, всеобщая утрата осмысленности существования.

«Фонтан» выставляет на всеобщее посмешище целый сонм больших и маленьких начальников.

Самого главного — демократичного и вежливого, который ничего не может решить, но зато со всеми здоровается за руку. «Серединного» начальника на побегушках. И двух маленьких: инженера и техника. Один — уставший от жизни «гнилой» интеллигент Лагутин — давно уже ничего не может. А другой — техник-смотритель Митрофанов — ничего не хочет, виртуозно имитируя бурную деятельность. А что стоит рыдающая за луковой горой команда начальников всех фондов и строительства, которая ничего не строит и ничего не может обеспечить? А потому, наверное, от полной своей бесполезности сосланная на овощебазу.

Но главный карнавалый король — всех начальников начальник — ловко спрятан режиссером в пародийной шкатулке балаганного действия. И не случаен маскарадный костюм самого Юрия Мамина: он выбрал для себя роль, в которой спрятана главная смысловая пружина...

Зловещий пародийный (и одновременно — самопародийный) образ режиссера-Диктатора. Хищный и маленький, вещает он из телевизора о пользе железной руки в своем театре, который прозвали «камерным»... Вечная метафора: мир — театр...

Населен «Фонтан» и, как водится, парами карнавалый двойников, и каждая тема и характер варьируются в разных голосах. Диктатор, и это обыгрывается в сюжете, похож как две капли воды на карнавалый Шута — Дурака и Страдальца, униженного и несчастного неудачника, заготовителя цветов.

Мир балаганной игры в любой момент может парадоксально соотнести и, напротив, развести бесконечно смыслы и лица...

Пародийный Муж — карнавальный Двойник другого бестолкового Мужа — Лагутина. Главный инженер ЖЭУ — выжатый лимон с потухшим от всеобщего беспорядка, затравленным взглядом, обессилевший идеалист, современная злая пародия на Дон Кихота...

А он, в свою очередь, «весь вечер выступает» в контрапункте и в паре с хитрым ловкачом Митрофановым. Как Пьеро и Арлекин, белый и рыжий клоун: Тот, кто получает пощечины, и Тот, кто весело увертывается от них. Вечная балаганная пара.

Мается и стенает в просторстве комедии и пара вечных неудачливых Жен, у которых и дочки подросли, и молодость на исходе — а ни жилья, ни толковых мужей...

Бродят в хороводе лиц и двое несчастных пародийных Отцов, в чьих образах вытесняет иронию интонация горести и печали.

Если бы не бесконечный каскад остроумных трюков и реприз, еще очевидней был бы тот факт, что «истекающие клюквенным соком» балаганные персонажи переживают не пародийные, а вполне подлинные человеческие драмы. Все герои находятся на грани истерики и надрыва.

Карнавальная неразбериха, которая оборачивается тотальным беспорядком реальной действительности, пугает одинаково и начальников, и «население» — малый коммунальный лод. Осевший, полуразрушенный, Дом стал опасен любому, подобен накренившемуся тонущему кораблю. И неизвестно, кто следующий скатится с палубы, кого смоеет волной...

Но среди измученных страхом героев есть Тот, кто ничего не боится: он сыт, румян и спокоен. И обладает в неустойчивом мире спасительной точкой опоры. После карнавального Диктатора это второй антигерой в символической структуре действия, спрятавшийся под легкомысленной маской ярмарочной клоунады.

Персонаж этот находится в серединной точке любой иерархии. И если земля дыбом взметнется из-под ног, верх и низ поменяются местами, — он устоит. В его положении ничего измениться не может.

Это — Митрофанов. Самый маленький в Доме начальник. Он — в самом низу иерархии господ и королей, но все же над прочими людьми. Он не с теми и не с другими. И в то же время и с теми, и с другими. Он в конечном итоге распределяет «внизу», там, где кончаются «спецпайки» и где начинается жизнь как у всех — дать или не дать. Вот в чем вопрос. И от него этот вопрос зависит. Может не дать. Может припрятать на черный день мыло и сахар. Может перекрыть кислород на самом низком уровне — на житейском...

Падать ему не страшно: живет на первом этаже. Но он — последняя точка, последний рубеж, куда стекаются материальные блага, отпущенные народу. И значимость свою, и устойчивость места под солнцем понимает.

Фигура поистине глобальная и символическая. В парадоксальных вихрях сегодняшней жизни она многое объясняет. Митрофанову — маленькому серединному начальнику, занявшему место в самом центре иерархического Мира, невыгодно исчезновение верха и низа. Пусть иерархии под новыми лозунгами сменяют друг друга — кто был ничем, тот будет всем, — но обязательно, чтоб были те и эти, «большие» и «малые», система социального неравенства. Иерархическая карусель социальных катаклизмов все равно вращается вокруг него. Он удерживает в своих руках реальную жизненную власть — пуповину социального мира. Неприметный «серединный» начальник найдет себе место в системе любых сменяющих друг друга иерархий, он — их верный оплот и опора. Он всегда приспособится к миру и, что более важно, — приспособит мир к себе.

Именно этот персонаж в структуре сюжета сегодняшней жизни мешает тому, чтобы разрешение противоречий сдвинулось с мертвой точки и развитие обрело поступательность; чтобы замкнутые петли ленты Мёбиуса развернулись в спираль. Всеобщий кавардак и абсурдность быта ему выгодны. Он создает, приспособив к себе, миропорядок мелкого хапуги и счастлив тем, что сегодня имеет чуть больше других. Ему наплевать на общее счастье, на целостность Дома и завтрашний день: после нас — хоть потоп.

Вот апокалиптический портрет «героя» современной истории — ее недавнего прошлого и настоящего. Митрофанов, каким вдохновенно играет его В. Михайлов, — довольный, лоснящийся Жулик, Хам и Демагог. У подножья лестниц-лабиринтов, провалившейся крыши и трещины на Несущей стене окопался, как в трюме, в своей уютной и теплой квартире «хозяин» Дома, плотоядный Митрофанов, куда натащил «на черный день» самые невообразимые предметы.

И сам Митрофанов — потомок древних брюхатых демонов, похож на розовощекого 52 фавна современных городских лесов, полных первозданного мифологического хаоса.

Митрофанов в художественном пространстве «Фонтана» — фигура в своем роде демоническая: он держит ключ к действию в своих руках. Он один знает ту пружину, тот рычаг, который превращает добро в зло, правду в ложь, верх в низ. Именно его магическое слово на собрании в ЖЭКе и совершает дьявольскую петлю ленты Мёбиуса, превращая смысл вещей в их противоположность.

Митрофанов оказался тем символическим персонажем-антигероем, который связан с демоническими силами зла художественного мифологического пространства «Фонтана», превращающими добро в бессмыслицу, энергию перестройки в пробуксовку — в чертовы петли на месте.

Демон сегодняшних бурь — шабаша нашего социального неустройства — скромный маленький «серединный начальник». Он знает, где хранится «Кощеева смерть». Знает, но не скажет. Он — последний оплот на рубежах обороны от народа. Ключевая фигура социального контрапункта.

В комической образности «Фонтана» сфера идейно-отвлеченного проверяется на прочность материей Быта.

Блуждания «Духа» поверяются грубой сермяжной повседневностью. И «Голая Идея» — наивная, запутавшаяся в своих притязаниях на истину, — терпит фиаско на фоне взбунтовавшейся стихии вещей: ржавой воды, льющейся на чистое белье, тесных жилищ, темных лестниц, лопнувших труб, оседающих стен нашего общего Дома.

В этом глубинный и скрытый конфликт происходящего на экране. В трагикомическом фарсе возникает еще одно важное «действующее лицо» — драматически активная среда.

Десятилетиями мы пренебрегали предметной реальностью, пытаюсь ее не замечать. Но наконец тотальный приоритет идейного над материальным, отвлеченного (жизнь будущим в ущерб настоящему) над реальным привел к тому, что взбунтовалась земная твердь под нашими ногами.

На собственной земле, где рождались и жили поколения наших предков, мы вдруг ощутили себя, как на чужой планете, в джунглях нашей повседневности.

От рек и заливов, колбасы и ботинок до лопающихся зимой отопительных труб материя нашей действительности пришла в состояние отчуждения от человека.

Мы вдруг утратили копившуюся веками способность общества приспособляться к себе мир. Вещи, предметы, стихии — взбунтовались и перестали подчиняться человеку.

В художественном пространстве «Фонтана» предметы заблудились, они парадоксально возникают вне бытовой логики в самых неподходящих местах и пытаются играть в человеческой жизни совершенно неожиданные роли. Предметная реальность комедии в режиссуре Ю. Мамина обретает гротескные черты. В мире вещей царит такой же абсурдный безумный порядок, как и в мире людей. Предметы зло играют с нами, переодеваясь и показывая нос в неразберихе всеобщего балагана.

Материями малоподходящими и вполне карнавальными латают опасно развалившуюся крышу Лагутин и Митрофанов: старыми, сваленными на чердаке в кучу лозунгами и грибами-песочницами в нежную крапинку, спешно доставленными с детской площадки...

А подпирающие крышу гегемоны-атланты тонизируют свой народный дух гремучим коктейлем из дихлофоса и корвалола.

Чувственно-гротескные зримые образы парадоксальной реальности — грязь, извергаемая из труб в ванной, или облезлые подвальные кошки, разбегающиеся, подобно крысам с корабля, из замерзающего Дома, — вызывают отчетливое чувство опасности, запердельности нашей идейной конфронтации с собственным бытом.

Эмоциональной кульминацией фильма, его катарсисом стал плач — плач героини по собственной жизни: «Я не могу больше так жить!» (в прекрасном исполнении Л. Самохваловой).

И это плач по каждому из нас.

А ведь и правда... Живем ли мы?... Жизнь ли это или мираж? Вечное ожидание будущего, морок повседневности.

Не случайно одной из главных тем жизни, искусства — Любви — нет места в «Фонтане». Семья, гармония обречены на неосуществимость в этом вздыбленном рушащемся мире. И отчаянный, пронзительный-безысходный женский плач, и комический эпизод несостоявшейся свадьбы в Доме, где нет тепла и света, — символы трагической невоплощенности Любви в аду нашего повседневного быта. Теснота, безденежье, коммунальные

перебранки. И — уходящее, истекающее в никуда Время женской Судьбы. Ничего не будет. Ничего — кроме вечной усталости, маеты нежилого быта. Плач героини — это страх, протачивающийся сквозь поры комедии.

Уже четыре года на разные лады все мы твердим и пишем — так больше жить нельзя! Но в подсознании каждого из нас глубоко застряла трагическая притерпелость к этой жизни, ее постылая, неизбывная привычность.

Иллюзии прошлого уже разрушены на уровне вербальном — прошедшими съездами, прессой и еще раньше в кухонных дискуссиях и анекдотах — этих культурных коридорах эпохи застоя.

Сейчас искусству предстоит разрушить подсознательные механизмы нашей инерции, когда понимание предела вытекает не от разума, а вырастает из глубинных трагических самоощущений каждого из нас, каждой личности — из его боли, несбывшихся и самых последних надежд... Неужели это и есть наша жизнь — теснота и бедлам, нищета и безысходность?

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Неизвестная ранее авторская рукопись романа «Отцы и дети» (1861), приобретенная Советским правительством у иностранного владельца, была передана Институту русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР председателем правления Советского фонда культуры академиком Д. С. Лихачевым. Исследователи творчества Тургенева получили возможность проследить на подлиннике процесс создания одной из самых знаменитых книг XIX века. Сюда же поступил и не публиковавшийся прежде подлинник письма А. С. Пушкина, адресованного в 1834 г. французскому драматическому актеру Александру Ваттемару. Он пополнил поступив-

шие несколько ранее оригиналы двенадцати писем великого поэта из парижского собрания русского балетмейстера Сержа Лифаря. Портретная галерея Государственного Русского музея стала обладателем изображения российского императора Петра III кисти художника школы Ф. С. Рокотова. Картина была подарена Советскому фонду культуры во время визита М. С. Горбачева в Великобританию. Музею истории Ленинграда переданы книги, портреты и вещи, принадлежавшие К. Ф. Рылееву. В будущем они станут экспонатами музея декабристов, решение о создании которого уже давно принято, но реального движения к его выполнению все нет и нет. Эти фамильные реликвии подарил потомок поэта — москвич Н. Н. Органов.



Создано Ленинградское отделение Всесоюзной гильдии киноактеров. Ее председателем стала актриса «Ленфильма» Елена Драпеко. Во всем мире оплата актерского труда составляет 60 % стоимости фильма, у нас — 3-5 %. «Необходимо добиться, чтобы с нами считались, — утверждает Е. Драпеко. — Сегодня гильдия объединяет около ста ленинградских актеров кино. Честно говоря, пока мы мало что можем им дать, пожалуй только юридическую защиту да помощь в организации съемок и концертов. Но надеемся, что гильдия окрепнет и наберет силу».

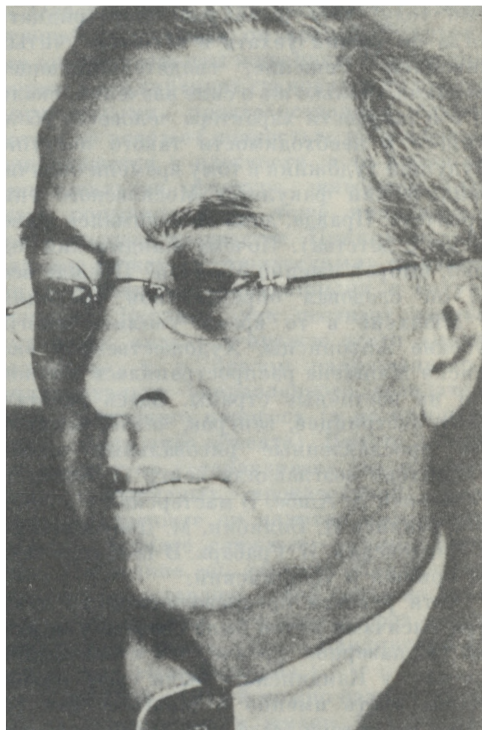
На заседании жюри по разработке нового герба города под председательством академика Б. Б. Пиотровского были рассмотрены предложенные эскизы. Жюри приняло решение о невозможности присуждения первой премии ни одному из авторов. Несколько эскизов отмечены поощрительными премиями. Жюри рекомендовало исполкому Ленсовета оставить без изменения старый герб города, узаконенный еще в 1724 г.

ПРИНЦИП ВНУТРЕННЕЙ НЕОБХОДИМОСТИ

(Заметки о творчестве Василия Кандинского)

Василий Кандинский был единственным русским художником, чье творчество не только получило мировой резонанс, но и оказало значительное влияние на все искусство XX века. Всемирная слава пришла к нему — как это часто бывает с гениями — буквально на следующий день после того, как он скончался (4 декабря 1944 года) в своей маленькой квартире в городке Нёйи-сюр-Сен под Парижем. Однако роль глашатая в этом триумфе взяла на себя не обесиленная войной Франция, в которой Кандинский прожил последние одиннадцать лет, и не обескровленная Германия, которую сам он считал своей второй родиной, и уж тем более не Россия — его настоящая родина, где художника, увы, еще долгие годы предавали анафеме и отказывались допустить саму мысль о его принадлежности к русскому искусству. Ведущая роль в славословящем хоре досталась Америке, стране, которую до войны Европа не очень-то и принимала всерьез, когда дело касалось искусства. Но теперь ситуация оборачивалась иначе. Именно в Америке, где в 40-х годах возникла мощная школа абстрактной живописи, Кандинский был провозглашен гением номер один, его имя затмило имена других кумиров, а его работы (десятки превосходных полотен, не говоря уже об акварелях и проч.) заняли значительное место в том потоке произведений искусства, который устремился из низшей Европы за океан.

Нельзя сказать, что раньше, в 1910—1930-х годах, Кандинский был никому не известен. У него была репутация одного из самых радикальных новаторов в живописи. Но интересен он был только узкому кругу. Во Франции, которая до войны считалась метрополией искусства, его, в сущности,



Василий
Кандинский.

Париж, 1935

никто не знал. На родине, где спустя десятилетие после революции в искусстве начал насаждаться невообразимый эрзац, именуемый социалистическим реализмом, от него яросто отрещивались. Внимательнее всего к нему относились в Германии (разумеется, только до 1933 года). Еще в начале века немецкие художники охотно приняли его в свои ряды. Его родственные связи с немецким экспрессионизмом казались более близкими, чем это имело место на самом деле. Именно в экспрессионистическом окружении он и вошел во многие истории искусства. Однако в какой-то момент оказалось необходимым дифференцировать в искусстве Кандинского черты различных национальных школ (точно так же, как потребовалось «вычленить» испанца Пикассо из контекста французской живописи). И вот тогда-то русские корни его искусства оказались не только очевидными, но и необходимыми для уяснения целого.

В. В. Кандинский родился в Москве в 1866 году. Ему было уже под тридцать, когда он решил уехать в Мюнхен учиться живописи. Решение, свидетельствующее, очевидно, столько же о силе влечения, сколько и о твердости характера человека, убежденного в необходимости такого поступка (будущий художник к тому времени окончил юридический факультет Московского университета. Правда, дома он занимался живописью с детства). Почему Кандинский, однако, выбрал именно Мюнхен? Прежде всего, он следовал определенной традиции. В Мюнхене в то время учились многие русские живописцы. Художественная экспансия Мюнхена распространялась в основном на восточные страны. Здесь работало много австрийцев, венгров, чехов, поляков. Две прославленные рисовальные школы в Мюнхене возглавляли венгр С. Холлоши и словенец А. Ашбе. В мастерской у последнего учились И. Билибин, М. Добужинский, Д. Кардовский, И. Грабарь. В 1896 году сюда же пришел и Кандинский.

Хотя русская предреволюционная культура тысячами нитей была связана с немецкой (и, наверное, крепче, чем с какой-либо другой), у Кандинского были свои особые резоны ехать именно в Мюнхен. Его бабушка по матери была прибалтийской немкой, и немецкий язык с детства был для него родным. Это обстоятельство сыграло немалую роль, когда Кандинский приехал в Германию. Оно совершенно стерло границы в его общении с немецкими художниками — и несколько обособило по отношению к русской колонии.

С самых первых шагов творчество Кан-

динского следовало двум национальным художественным традициям. Оно пыталось их совместить и обрести тем самым как бы двойной фундамент. Впоследствии именно это двуединство привело к возникновению того, что мы можем назвать «феноменом Кандинского». Уже в самых ранних его полотнах проступают черты, характерные как для русской, так и для немецкой школы. Например, в пейзажах, которые он во множестве пишет в Мюнхене. Еще больше — в сказочных сценах, занимавших тогда значительное место в его творчестве. Последние возникают, очевидно, под сильным влиянием графики и живописи мирискусников, особенно Н. Рериха и И. Билибина с их древнерусской тематикой. Однако не в меньшей степени его привлекало и «рыцарское» сказочное средневековье, получившее в свою очередь отражение в немецкой книжной графике начала века.

В своем творчестве Кандинский следует в какой-то мере петербургской графической традиции. В то же время мы можем с сожалением констатировать, что сам Петербург как художественное явление оказался ему, очевидно, совершенно чужд. (О первой поездке Кандинского в Петербург в 1899 г. биографы сообщают как о событии столь же экстраординарном, как и его первое путешествие в Париж.) В северной столице молодой художник не нашел для себя ничего близкого, кроме живописи Рембрандта в Эрмитаже. Его стихией была Древняя Русь, ее олицетворением — Москва.

По отношению к современной немецкой живописи Кандинский вскоре занял критическую позицию. Он понял ограниченность мюнхенской художественной системы. Прилежно занимаясь в Академии художеств у знаменитого Франца Штука, ученик обнаружил у своего профессора недостаток, который ничто не могло возместить: ограниченность цветового восприятия. Поэтому этюды с натуры (в основном пейзажи) молодой Кандинский писал самостоятельно, стремясь реализовать в них главное: острое видение цвета. Он старался, по его собственному признанию, поднять силу колорита до предела, однако был еще очень далек от цели, и Мюнхен не мог дать ему того, чего он жаждал.

Здесь необходимо установить, так сказать, третью точку опоры, говоря о становлении искусства Кандинского, и упомянуть о третьем компоненте, а именно о французской живописной традиции. Еще в 1895 году в Москве Кандинский увидел на выставке один из поздних «Стогов» К. Моне. Эта картина буквально потрясла его. Воспи-

танный на натуралистических образцах традиционного искусства, он впервые, по его собственным словам, увидел, что живопись может существовать как нечто абсолютно самостоятельное по отношению к изображаемому предмету. Возможно, именно это открытие укрепило Кандинского в давно созревавшем решении стать живописцем и отправиться за границу, отказавшись от весьма перспективной (с точки зрения карьеры) должности приват-доцента при Дерптском университете. И хотя он выбрал Мюнхен, а не Париж, высокое мнение о французской живописи сохранил навсегда. (Позже в своем знаменитом трактате «О Духовном в искусстве» Кандинский назовет величайшими живописцами современности Матисса и Пикассо, и это — не забудем — в то время, когда во всем мире громадное большинство художников и критиков еще решительно отказывалось их принимать.)

В 1906 году Кандинский отправился во Францию. Месяц он прожил в Париже и больше года — в Севре. Значение этой поездки трудно переоценить. Русский художник попал во Францию в один из значительнейших моментов новейшей французской живописи. «Фовистская революция» была тогда в самом разгаре. Ее воздействие в живописи Кандинского проступает на протяжении 1907—1909 годов все более очевидно. Новое накапливается постепенно, пока не приводит к взрыву.

Стремясь повысить колористическую силу своих полотен, Кандинский прибегает к «пуантилистическому» методу: пишет некоторые части картин отдельными цветовыми мазками. Этот метод он заимствовал у молодых французских живописцев. Любопытно, что тогда же многие русские художники, например Рерих, исходя из совершенно иной традиции, находясь под впечатлением древнерусских мозаик, использовали в своих полотнах метод «мозаичной живописи», внешне напоминающий пуантилизм. Вряд ли это влияние миновало Кандинского (его искусство и здесь оказалось на стыке Востока и Запада).

В 1907 году, вернувшись в Мюнхен, он создает такие зрелые и вполне индивидуальные произведения, как «Двое на лошади» и «Пестрая жизнь». Оставаясь еще в рамках мирискуснического сюжета, Кандинский переводит изображение в иной — не графический в основе своей, а чисто живописный план. Цветовое воздействие его картин лежит в основе их образности, их поэтики. Быт и сказка смешиваются в его творчестве. Художник возвращает сюжетам из «мифоло-

гической» эпохи их первоначальную фольклорную цветистость, живописно-красочную стихийность. Мало кто тогда в России писал такие яркие и веселые полотна. Но для Кандинского это было не завершением, а выходом в новое искусство — искусство автономной красочной выразительности.

Цвет становится у Кандинского главным средством живописи. Художник уже не идет по пути традиционного искусства: он не «раскрашивает» предметы так, как их видит «обыденное» зрение, а старается раскрыть в каждом цвете заключенные в нем поэтические (выразительные) возможности (в своем трактате художник подробно останавливается на «духовных» свойствах каждого цвета). В живописи он действует по принципу: чем сильнее цвет, тем выше степень его эмоционального, «духовного» воздействия. И конечно, процесс одухотворения цвета не может быть «объективным»: он осуществляется через индивидуальность художника.

Одновременно с утверждением главенствующей роли цвета он трансформирует и все другие элементы живописи. Предметные формы в его картинах становятся до предела упрощенными; пространственная глубина хотя и не исчезает полностью, но все больше приближается к плоскости, в то время как эмоциональная фактура живописи отражает порывистый (и тоже индивидуальный) процесс творчества. Принципиальная разница между «историческими» фантазиями и пейзажами, написанными с природы, исчезает. Картина, как осознает это сам художник, является прежде всего «произведением», т. е. плодом напряженного и индивидуально направленного созидательного творческого процесса (а не изображением какого-либо объекта). Вместо деления по жанрам он устанавливает два основных типа живописных произведений. Более непосредственные он называл «импровизациями», а более сложные — «композициями». Последние, по замыслу Кандинского, должны представлять собой большие итоговые произведения. Это своего рода «живописные симфонии». (Всего Кандинский создал десять «Композиций».)

Годы 1908—1914-й можно назвать эпохой «бури и натиска» в жизни Кандинского. Его кипучая энергия проявляется в разных областях деятельности. Он пробует свои силы в поэзии и драматургии. Заканчивает трактат «О Духовном в искусстве» (1910). Активно участвует в создании «Нового мюнхенского общества художников», объединившего многих молодых талантливых живописцев (в том числе и русских). Посылает

свои произведения на выставки в Германию, Россию, Францию, Америку. Пишет предисловия к каталогам, статьи и корреспонденции в газеты и журналы (в том числе в петербургский «Аполлон»).

Именно в эти годы в его искусстве происходят важнейшие свершения. Оно все больше и больше отходит от предметности. В 1910 году Кандинский создал первую абстрактную акварель, от которой ведет отсчет вся история абстрактной живописи. (Существует теория, считающая, что эта акварель датирована художником «ошибочно», поскольку она представляет собою эскиз к «Композиции VII» 1913 года. Теория эта, однако, не вполне убедительна. Скорее можно предположить, что, создавая «Композицию VII», Кандинский воспользовался акварелью 1910 года.)

Но к созданию первых абстрактных полотен Кандинский подходит только в 1911 году. Он продвигается по новому пути осторожно, предметное начало еще долго остается основной его образного мышления. Он соединяет, комбинирует, совмещает абстрактные и предметные формы. При создании языка нового искусства у Кандинского все большее значение начинает приобретать стремление вызвать у зрителя определенные образы, представления посредством *ассоциаций*, возникающих в связи с данной формой.

Художник, отказывающийся от воспроизведения предметного мира, считает Кандинский, создает свое произведение, повинаясь *принципу внутренней необходимости*, т. е. тому комплексу идей и представлений, которые живут в нем и делают из него творца. Творческий процесс создания картины уподобляется созданию музыкального произведения. Раз каждый цвет и каждая форма обладают собственным, только им присущим духовным содержанием, то именно содержательность нового искусства, в представлении Кандинского, противопоставлена пустоте и «бездуховности» эпигонов натуралистической школы.

Своей живописью он отнюдь не собирался отвергать великие традиции мирового искусства. Напротив, стремился их максимально расширить. Именно эта идея — преодоление узких эстетических критериев XIX века, идея преемственности нового искусства, его связи с мировой культурой лежала в основе замысла альманаха «Синий Всадник», который был им задуман совместно с его молодым другом немецким художником Францем Марком. Альманах, к сотрудничеству в котором Кандинский привлек многих русских и немецких авторов, вышел в 1912 году. Сотрудники альманаха

и близкие им художники составили ядро художественной группировки «Синий Всадник».

Прорывавшаяся в космическое «духовность» Кандинского генетически связана с родственными явлениями в русской культуре, получившими в той или иной мере отражение в музыке А. Скрябина и поэзии Андрея Белого. Но столь же очевидно и то, что «проросла» она на плодотворной почве художественной культуры Германии, во многом созвучной воззрениям новейшей, идеалистической философии и опирающейся в то же время на данные позитивных наук. (Кандинский, в отличие от громадного большинства своих коллег, придавал научному объяснению новой живописи серьезное значение. Страницы его трактата «О Духовном в искусстве» изобилуют ссылками на новейшие научные опыты физики и психологии.) Недаром зрелая живопись Кандинского родственна (хотя и не тождественна!) живописи немецкого экспрессионизма. При этом необходимо принять во внимание, какую громадную роль в сложении идеи абстрактной живописи играл пример музыки. В немецкой художественной культуре именно музыка (а не литература, как в России) принадлежит определяющая роль. Чрезвычайно симптоматично сближение с «Синим Всадником» знаменитого австрийского композитора Арнольда Шёнберга (Кандинский состоял с ним в переписке). Нетрудно заметить общие тенденции, сближающие атональную музыку Шёнберга с «атональной» живописью экспрессионизма, пользующегося — в отличие, например, от Матисса — резкими цветовыми созвучиями.

Интересно, что сам Кандинский связывал индивидуальные особенности своего искусства (и, прежде всего, абстрактной живописи) со специфическими свойствами «русской души», характернейшую черту которой он определил как «внешняя шаткость при внутренней точности».

Временем исключительной творческой интенсивности для Кандинского стал 1913 год, когда он создал монументальные полотна: «Композицию VI» (Эрмитаж) и «Композицию VII» (Третьяковская галерея). В них торжествует эпическое начало, исподволь накапливавшееся в творчестве художника, и образно проявляются его представления о разрушающих и созидających стихийных силах. В этих полотнах форма полностью соответствует грандиозному философскому замыслу. Предметная «материя» (понимаемая в традиционном, тяжело-вещно-вещественном смысле слова) преобразуется в освобожденную энергию. Столкно-

вения масс порождают впечатление некоего космического хаоса. Громадные полотна действуют на зрителя, как музыка. Они заражают его своим эмоциональным подъемом. Больше всего они напоминают грандиозные симфонические поэмы Брукнера, Малера, Скрябина, развивавших традиции титанической музыки Вагнера (на всю жизнь когда-то поразившей молодого Кандинского).

Метод абстрактной живописи, применяемый художником в этих двух шедеврах, достигает зрелости и совершенства. Если еще два года назад, работая над «Композицией V», Кандинский сохранял некоторые предметные элементы, а в «Композиции VI» он, отталкиваясь от предметно-мотивированной сцены «Потопа», в конце концов перевел изображение в план чистой абстракции (не отказываясь, однако, от ассоциативности, сохраняя такие приметы физической реальности, как свет и объемное пространство), то «Композиции VII» он с самого начала строил на взаимодействии чисто абстрактных элементов. По своему содержанию шестая и седьмая «Композиции», несмотря на стилистическую близость, не только не адекватны, но в какой-то степени противоположны. В первой из них художник дает картину разбушевавшихся стихий, гибели, катастрофы, тогда как в «Композиции VII» утверждает *космогоническое* начало. Зритель как бы присутствует при рождении мира, материализации нового бытия, которое на его глазах концентрируется в космическом круговерчении цветовых пятен и масс.

Но, несмотря на это различие, оба монументальных полотна Кандинского схожи драматическим мироощущением. Впервые оно отчетливо проступило у Кандинского несколько лет назад. Уже его «Композиция V» пронизана апокалиптическими настроениями. Художник вводит в нее мотивы, характерные для его тематики тех лет: трубящий архангел, гибнущий город, мученик, поднимающий свою отрубленную голову. В «Композиции VI» трагическая тема звучит в полную силу. Очевидно, это не было случайностью. В 1913 году предчувствия некоей катастрофы волновали многих художников. В Германии Ф. Марк (в картине «Судьба животных»), в России К. Петров-Водкин (в акварельном эскизе картины «Гибель») отразили эти предчувствия. Катастрофа разразилась в августе 1914 года. Она обернулась трагедией первой мировой войны. Кандинский вынужден был возвратиться в Россию.

«Русское интермеццо» (как назвал период с 1914 по 1921 годы один исследователь

его творчества) оказалось этапом сложным и противоречивым. В России Кандинский явно очутился между двух огней. В художнике неожиданно просыпается тяга к традиционному искусству (в 1917-м он даже написал несколько совершенно реалистических пейзажей в Москве и окрестностях), хотя вернуться к нему он не мог. В то же время и новое левое, как это ни парадоксально, не очень-то его принимало. Он был в какой-то мере чужеродным явлением не только в плане своего искусства, но и с точки зрения социальной. Его умеренный либерализм не вязался с революционным экстремизмом молодых. Расхождения между ними и Кандинским по многим пунктам были весьма значительны. В России первых советских лет его «профессорская», «интеллигентская» старомодность часто вызывала неприязнь в анархической среде молодежи, наэлектризованной классовой ненавистью к «буржуазии».

Творчество Кандинского, сколь бы тесно оно ни было связано с русской культурой (и даже *новой* русской культурой), оказывалось не вполне синхронным по отношению к сегодняшнему дню. Если в предвоенной Германии его живопись была эпицентром левых течений в искусстве, то на фоне революционного авангардизма 20-х годов она могла выглядеть слегка устаревшей. Русский супрематизм и конструктивизм (К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, Л. Лисицкий) в своем радикальном новаторстве шли дальше, нежели Кандинский. Они исходили из геометрической формы, не принимая никакой предметной ассоциативности, никакой символической подоплеки (которую подразумевала эстетика Кандинского). В сущности, даже цвет играл у молодых художников второстепенную роль. Их принципы вообще вели к разрушению станковой картины, к созданию конструктивной «вещи». В своей творческой практике они уже выходили за пределы живописи, вступали в контакт со скульптурой, архитектурой, прикладным искусством, фотографией. Кандинский же оставался в сфере «абсолютной» живописи, цветовой выразительности, станковой картины.

К тому же русские левые находились в состоянии постоянной борьбы. Настал их час, и они боролись за то, чтобы мир признал их произведения последним (и единственно верным) словом в искусстве. Они выдерживали натиск консервативных сил. Но они были молоды, и борьба доставляла им удовольствие. Поэтому, сражаясь с общим врагом, они в то же время постоянно яростно сцеплялись между собой, отстаивая свою (и только свою) правоту.

Кандинский и сам в полной мере обладал боевым темпераментом (а также практической хваткой), однако он старался не принимать участия в междоусобицах. Тем не менее в 20-х годах он активно утверждает свое искусство. Участвует в выставках. Работает в отделе изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению (который в 1918 году издал его автобиографию). Публикует статьи в газетах и журналах. Возглавляет секцию монументального искусства в московском Институте художественной культуры и выступает инициатором создания физико-психологического отделения Российской Академии художественных наук, в заседаниях которой принимает активное участие. Параллельно преподает во ВХУТЕМАСе и много сил отдает организации музеев. Теория действительно всегда остро его интересовала. На всех этапах творчества вопрос о связи искусства с Мирозданием был для него актуален. (Заметим, что стремление к теоретическому осмыслению собственного творчества типично для русских художников XX века, ощущавших себя первопроходцами, открывателями новых материков.) Порою, однако, кажется, что интенсивная теоретическая, преподавательская, музейная, административная деятельность нужна была Кандинскому как компенсация творчества, которое в те годы переживает некоторый кризис.

Обновление в его искусстве совершается медленно. Поворот к новым формам становится очевидным лишь в начале 20-х годов. Разорванные цветные пятна сгущаются в плотные формы. Композиция становится компактнее, в нее вводятся геометризованные фигуры и прямые линии. Свое завершение этот процесс находит уже в картинах, которые Кандинский создал в Германии, поскольку в конце 1921 года он по командировке Академии художественных наук уезжает в Берлин. Собирался ли он вернуться? Неизвестно. Он оставил в России большое количество своих работ. Но жизнь в стране была трудной, а положение в искусстве с каждым днем становилось все более сложным. Сделанное же ему тогда предложение известного немецкого архитектора Вальтера Гропиуса занять место преподавателя в архитектурном училище «Баухауз», напротив, сулило максимальную творческую свободу. Во всяком случае, в начале 1922 года Кандинский приезжает в Веймар и приступает к своим обязанностям.

«Баухауз» во многих отношениях был явлением уникальным в тогдашней европейской культуре. Он был задуман Гропиусом как некий организм, гармоничное сообщество,

корпорация Мастеров (в высоком, старинном, едва ли не средневековом смысле слова). «Баухауз» нес на себе отпечаток незаурядной личности создателя. Авторитет Гропиуса был огромен, и только благодаря этому среди мастеров «Баухауза» мог быть осуществлен принцип гражданского равенства. Взаимоотношения здесь строились на основах безусловной лояльности. Сотрудничество понималось как содружество. Все это не могло не импонировать Кандинскому. Он органично вошел в этот коллектив и занял в нем выдающееся место. Будучи большим художником и одновременно серьезным теоретиком, Кандинский представлял собою, можно сказать, идеальную фигуру для «Баухауза». Он читал лекции на вводном (теоретическом) курсе, вел одну из мастерских и увлеченно работал.

Новый этап живописи Кандинского связан с общей эстетикой «Баухауза» и лежащей в основе ее идеей синтеза искусств. «Баухауз» в первую очередь был архитектурным училищем. Правда, здесь старались не допускать иерархии искусств (существовал даже свой театр). Но архитектура — как в эпоху Возрождения — мыслится высшим видом творчества, которому все другие подчинялись. Кандинский, в прежние годы считавший именно театр воплощением синтеза искусств, не отказался и теперь от своей старой идеи. (В 1928 году им были созданы эскизы декораций для постановки «Картинок с выставки» Мусоргского в театре «Баухауза».)

Но постепенно он принимает новую эстетику. Его взгляды эволюционируют в сторону понимания формы как пространственной конструкции.

Как своего рода манифест новой эстетики Кандинского рождается и его «Композиция VIII» (1923). После экспрессивных «Композиций» 1913 года ее геометрическая построенность может показаться сухой и надуманной. Открытая эмоциональность, импульсивность творческого процесса уступают место откровенному рационализму. Тонкие черные линии (на светлом фоне), образующие пересечения, углы, правильные полукруга, делают большой холст похожим на огромный раскрашенный чертеж. Это впечатление точно определяет тенденцию новой живописи Кандинского. Во многих своих полотнах баухаузского периода он как бы интерпретирует, творчески осмысляет эстетику чертежа или архитектурного проекта (порою обыгрывая даже «рабочий паспорт», который проектировщики помещают в угол листа). В «Композиции VIII» он сознательно уменьшает роль цвета, возла-

гая главную выразительную функцию на тонкие черные линии, проведенные с помощью линейки или нанесенные циркулем. Всякая ассоциативность, в том числе цветовая, здесь исчезает.

Впрочем, в самое ближайшее время живопись Кандинского начинает обретать некоторые прежние черты. Хотя была раскованность и уступает теперь место рациональной построенности, а строгие геометризованные формы подчиняются дисциплине рассудка, они, как и раньше, несут в себе громадный заряд энергии. То, заключенные в черный круг, они вступают внутри него в междуособную борьбу («В черном круге», 1923), то, наоборот, стремительно выбрасывают, можно сказать «выстреливают» свой заряд вовне («На белом», 1923). Художник приходит к выводу, что на черном фоне цвет не рассеивается, но горит особенно интенсивно. И он целенаправленно использует это свойство в некоторых полотнах. Цветовые пятна как бы излучают особую светосную энергию. Группы элементов (кругов, треугольников, прямоугольников), находящихся между собою в свободных и в то же время строго продуманных соотношениях, превращают плоскость холста в своего рода напряженное силовое поле.

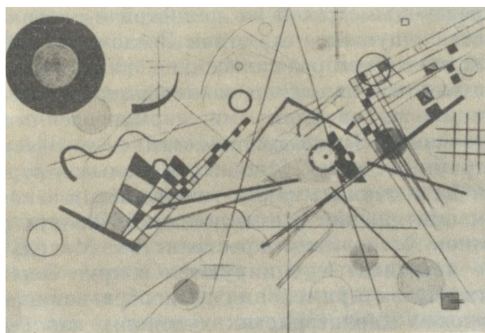
Постепенно в искусстве Кандинского вновь начинает проступать ассоциативное начало. Порою оно как будто даже обретает большую конкретность (ибо черный фон часто создает ощущение бесконечно глубокого «межпланетного» пространства). Благодаря этому наглядно осуществляется та «связь с реальностью на космическом уровне», о которой художник говорил в одном позднейшем интервью. Но Кандинский, словно остерегаясь чрезмерной конкретности, дает своим произведениям подчеркнута неассоциативные, чисто формальные, «кодовые» наименования: «Черный аккомпанемент», «Полукружие треугольников», «Пересеченные линии» и т. п.

Особенно настойчиво в эти годы Кандинский обращается к форме круга. Заряженность цветовой энергией в наибольшей степени ощущается именно в круге (окружность как бы сохраняет эту энергию внутри фигуры). С другой стороны, именно круг — поскольку все круги подобны — несет в себе наибольшее гармоническое начало. В одном из известнейших произведений Кандинского, которому он дал опять-таки простое, нарочито безличное название «Несколько кругов» (1926), с особой наглядностью раскрывается глубокий мировоззренческий смысл. Вряд ли во всей истории абстрактной живописи найдется другая картина,

передающая с такой же полнотой и поэтичностью ощущение гармонии Вселенной. Это полотно в своем роде классично. (У русского зрителя оно, например, может вызвать ассоциацию со знаменитыми лермонтовскими строчками: «На воздушном океане...») Здесь «стройные хоры» больших и малых сфер, как бы подчиняясь каким-то идеальным законам притяжения и отталкивания, плывут в темном бескрайнем пространстве. Маленькие «светила» группируются вокруг больших. Путем применения разнообразнейших цветовых характеристик художник как бы наделяет каждое из них индивидуальностью. Некоторые из этих «планет» окружены мерцающим ореолом... Если в предвоенных холстах Кандинского можно было усмотреть пророческие предчувствия грядущей катастрофы, то его «Круги» выражают ностальгическую идею мира, покоя и невозмутимой гармонии.

В середине 20-х годов об этом мечтали многие. Политическая ситуация на земном шаре казалась более или менее стабильной. Европа приходила в себя после долгих лет войны. Перед человечеством открывался путь разумного и созидательного существования. И художники «Баухауза» безусловно разделяли эти оптимистические надежды. Сохранился фотоснимок (1926) группы преподавателей на площадке крыши «Баухауза» в Дессау, куда он переехал из Веймара. Наверное, существует немного фотографий, на которых было бы собрано вместе столько замечательных мастеров: архитекторов, дизайнеров, живописцев. Кандинский на снимке стоит между Гропиусом и Клее. Это был звездный час «Баухауза»...

Разумеется, такому гармоничному существованию должен был рано или поздно прийти конец. Когда в 1928 году Гропиуса сменил деловой, но недалекий и не особенно талантливый Ханнес Мейер, идея «Баухауза» (предполагавшая не только профессиональное образование, но и воспитание личности Художника) дала очевидный крен. «Баухауз» начал быстро превращаться в комбинат по производству предметов домашнего обихода. Его продукция стандартизировалась. Ученики чаще всего работали по старым образцам. Творческий дух «Баухауза» угасал. Мейер был настроен осторожно, порою даже враждебно по отношению к сторонникам «чистого» искусства. Их теории казались ему непонятными, а их художественные эксперименты — только мешающими практической деятельности. Начавшиеся трения заставили многих крупных художников покинуть «Баухауз». Но Кандинский держался до конца. Впрочем,

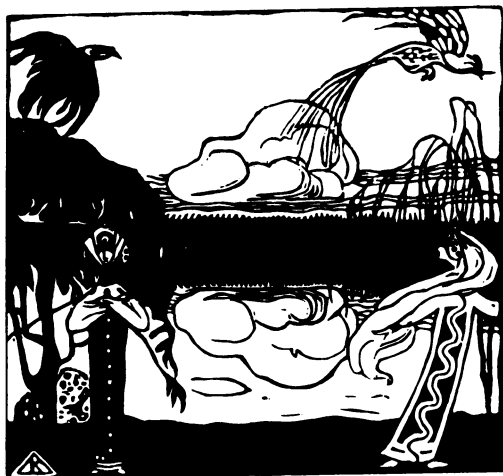


Композиция VIII. Холст, масло. 1923

в 1933 году «Баухауз» был закрыт нацистами, давно уже мечтавшими разделиться с этим рассадником либерального свободомыслия (которое они, явно путая понятия, называли «большевизмом»).

В конце 1933 года Кандинский с женой уехали во Францию. Подобно многим немецким эмигрантам, художник считал господство национал-социализма в Германии явлением недолговечным. Но ему суждено было прожить во Франции до конца своих дней. С определенной точки зрения этот поздний этап творчества Кандинского — одна из самых впечатляющих страниц в истории живописи XX века. Ведь в 1936 году мастеру исполнилось семьдесят лет. В таком возрасте даже большие художники редко создают что-нибудь принципиально новое. Но поздняя живопись Кандинского составляет совершенно особый раздел его творчества. Его искусство демонстрирует обнов-

Птица. 1907



ленное понимание формы и говорит на новом языке.

В известном смысле Кандинскому в третий раз пришлось начинать сначала. Однако Франция дает ему иную художественную среду и тем самым свежий творческий импульс. Кандинский сближается с рядом живописцев и скульпторов, чье искусство стимулирует его собственное творчество. Здесь были и знаменитые французы, и художники, приехавшие в Париж из других стран: Робер Делонэ, Фернан Леже, Антон Певзнер, румын Константин Брынкуши, испанский живописец Хоан Миро и голландец Пит Мондриан.

Видимо, в интернациональной атмосфере «парижской школы» Кандинский вновь почувствовал себя на своем месте. Новые впечатления заставили его более чутко прислушаться к подсознательному. Элементы иррационального в его позднем творчестве выступают заметнее. Живопись Кандинского на всех этапах своего развития тяготела к ассоциативности, теперь эти ассоциации часто носят «зооморфический» характер. (Глядя на абстрактные формы некоторых его поздних полотен, нельзя отделаться от ощущения, что перед глазами колыхается странный мир каких-то органических образований, живых существ, например инфузорий.) В этом, наверное, следует усматривать влияние Миро и отчасти Леже (в ту пору близкого к сюрреализму), в живописи которых стиралась грань между «живым» и «неживым».

В то же время подобные формообразования у Кандинского соседствуют с другими — чисто геометрическими или иероглифическими. Некоторые его картины совершенно свободны от всяких «зооморфических» ассоциаций, например последняя «Композиция» («Композиция X»), которая скорее вызывает представление о каком-то буйном празднестве, карнавале: взлетают вверх воздушные шары и змеи, развиваются ленты серпантина, кружатся в воздухе разноцветные квадратики конфетти... Трудно поверить, что это веселое яркое полотно создано семидесятилетним художником. (Заметим, что, в отличие от Пикассо, также сохранившего жизнерадостность до глубокой старости, Кандинского отнюдь не поддерживали в его творческом горении слава и всеобщее поклонение. Лишь вера в свое искусство укрепляла его силы.)

К началу второй мировой войны он остался почти в полном одиночестве. Делонэ умер, Леже и Мондриан уехали в Америку. Но и во время немецкой оккупации старый художник продолжал работать. Среди его

поздних произведений преобладают небольшие вещи, написанные на картоне. Своим работам, как и раньше, Кандинский дает отвлеченные безлично-формальные названия: «Затемнённое», «Конгломерат», «Круг и квадрат». Однако, разглядывая эти картинки, зритель вдруг осознает, что художник поверяет ему — как некую тайну — рассказ о чувствах человека, переживающего тяжелые дни оккупации. Так, в «Затемнённом» изображены какие-то чудовищные глыбы, обрушивающиеся на маленькую фигурку; «Конгломерат» — это щит с непонятными знаками, наглухо закрывший доступ к свободному пространству; круг и квадрат не сразу отыскиваются в картине с таким названием, где изображены пять странных, «почти человеческих», но, в сущности, неопознаваемых фигур: в причудливых формах картины «Беспокойство» видятся злобеще существа в полумасках, выставившие вперед свои длинные клешни. В других картинах художник настойчиво обыгрывает мотив паутины.

Поразительно, что язык абстрактной живописи Кандинского оказался пригодным, чтобы рассказать зрителю о том сумрачном времени, на которое пришлось последние годы жизни художника. Эта способность «рассказывать» в рамках беспредметного искусства сама по себе не является абсолютным достоинством. Малевич и Мондриан, например, решительно изгоняли ассоциативное начало из своих полотен. Они вообще стремились свести язык абстрактной живописи к минимуму. Но что касается Василия Кандинского, то его целью всегда был именно «максимум», т. е. создание максимального количества разнообразнейших абстрактных форм. Именно это определило его значение — не только первого по времени, но наиболее широкого по диапозону и, может быть, наиболее «содержательного» абстрактного живописца, чья слава (несмотря на многочисленные злорадные предсказания) и в наше время продолжает расти, хотя пик абстракционизма стал уже достоянием истории.

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

По инициативе Советского и Европейского фондов культуры в Ленинграде в первой половине сентября состоялась международная встреча фондов по вопросам культурного сотрудничества. Встреча открылась презентацией Советского фонда культуры — одного из самых молодых в Европе. Была достигнута главная цель участников встречи: познакомиться и, как сказал в своем докладе председатель Немецкого комитета по культурному сотрудничеству в Европе доктор Роберт Пихт, попытаться создать лучшие условия для свободной коммуникации между общественными организациями разных направлений, ибо мировая культура неделима и искусственное обособление какой-либо ее части неизбежно отражается на всех остальных. Однако кроме чисто ознакомительных были достигнуты и определенные конкретные деловые результаты. Фонд Фольксвагена из ФРГ выразил готовность предоставить средства для описания исторических фондов всех библиотек мира с публикацией списка наиболее редких изданий. Предметно обсуждался вопрос об издании журнала Советского фонда культуры «Наше наследие» на нескольких европейских языках. Ленинградская встреча положила начало многим совместным начинаниям. «Советский фонд культуры может стать своеобразным мостом между Востоком и Западом, — сказал на прощание директор Иерусалимского института Ван Леер Йегуда Елкана, — тем более что наша встреча

произошла в прекрасном городе мостов — символе будущей успешной работы».

В Большом зале Консерватории состоялись концерты «Звезды еврейской эстрады». В концертах участвовали Шломо Карлебах, Жжерри Кац и инструментальный ансамбль «Во имя братьев и друзей моих». Известного на весь мир американского певца Шломо Карлебаха одни называют поющим раввином, другие народным музыкантом. В концерте прозвучали еврейские фольклорные и хасидские песни, канторские мелодии, баллады, рок-н-ролл на иврите, идиш, английском и русском языках. Зрители бурно приветствовали высокопрофессиональное искусство певца, в одной из песен которого звучат близкие всем слова о том, что «у людей есть только одна дорога к счастью и радости — это дорога уважения друг к другу, дорога понимания». Концерты «Звезды еврейской эстрады» в Советском Союзе были организованы ленинградским театром-студией «Секрет».

За заслуги в области советской культуры и многолетнюю плодотворную работу Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Заслуженный работник культуры РСФСР» Иллиной Марии Александровне — заведующей отделом редакции газеты «Ленинградская правда».

Н.А. БЕРДЯЕВ

ХРИСТИАНСТВО И КЛАССОВАЯ БОРЬБА

VI

**Церковь и новая социальная действительность.
Человек и класс. Социальный вопрос как вопрос духовный**

Подводим итоги размышлению об отношении христианства к классовой борьбе. Христианство не может уклониться от оценки происходящей в мире социальной борьбы классов. Христиане не могут делать вид, как будто в мире не зародилась новая социальная действительность и все осталось по-прежнему, как в патриархальные времена. Христианское сознание отстает от происходящих в мире социальных и культурных процессов, христиане все делают слишком поздно. Это свидетельствует об упадке, пережитом христианством в века нового времени, об отсутствии творческой инициативы. Церковь в своем внешнем историческом бытии как будто бы не заметила, что мир радикально изменился, что нет уже патриархального быта, к которому все было приспособлено, что появились совершенно новые социальные отношения. И церкви придется определить свое отношение к этой новой социальной действительности. Из глубины церковного сознания должны будут христиане высказаться, на чьей стороне правда в борьбе, разыгравшейся в новом социальном мире. Конечно, христианство осудит ненависть борющихся сторон, как злобу пролетарскую, так и злобу буржуазную. Но невозможно дольше уклоняться от суждения о том, на чьей стороне правда. Св. Иоанн Златоуст стоял на высоте социального вопроса своего времени, и проповедь его соответствовала социальной действительности. Он даже был очень близок к коммунизму, хотя это был коммунизм не капиталистической эпохи. Церковные же проповеди, призывающие в нашу эпоху к решению социального вопроса милосердием и благотворительностью, могут иногда, да и то вследствие своей риторичности редко, смягчать жестокие сердца, но совсем не находятся в соответствии с современной социальной действительностью, с современной борьбой за социальное право. Это голоса давно отошедшего прошлого. Так социальный язык русской православной церкви и категории ее социальной мысли целиком остаются приспособленными к старому сословному строю, к старым патриархальным отношениям. Можно подумать, что мы все еще живем в мире старого дворянства

и крестьянства, купечества и мещанства, что не совершалось не только пролетарской, но и буржуазной революции. Церковь обращена не только к вечности, но и ко времени, и в своей обращенности ко времени она должна иметь социальные понятия и социальный язык. Так всегда и было. Но эти понятия и этот язык страшно отстали, они находятся на уровне патриархального состояния общества, от которого остались одни обломки. Социальный базис церкви меняется, и он может быть лишь рабочим по преимуществу. В меньшей своей части этот базис составит интеллигенция. Но не будет уже традиционных дворян, купцов, мещан. Будущее общество будет по преимуществу обществом рабочим, и в нем церковь должна существовать, как существовала в старых сословных обществах. Она будет по-прежнему хранить вечную истину и обращаться с ней к душам людей. Но язык церкви, обращенный к времени, должен измениться, он должен прийти в соответствие с социальной действительностью. Нет ничего более чудовищного и антицерковного, чем утверждение церковных реакционеров и реставраторов, что церковь может нормально существовать лишь в обществе патриархальном, монархическом и сословном и что от общества рабочего, бессословного и бесклассового, она должна уйти в пустыню и отказаться его благословить. Христианская церковь должна быть с рабочим народом, который социально побеждает, но духовно подвергается величайшим опасностям, отравляется смертельными ядами безбожия. Подлинная церковь Христова, не извращенная человеческими интересами, не знает классов. Когда человек приходит в церковь и ищет в ней спасения и духовного питания, он перестает быть благородным или плебеем, буржуа или пролетарием. Перед Богом нельзя предстать в своем сословном или классовом обличье. Все тленные и суетные одежды спадают. И если в церкви особым образом поминали царей, князей и графов, если церковная иерархия имела пристрастие к великим мира сего, то это было «кесарево», а не «Божье» в церкви, была дань миру сему, приспособление к веку сему. Но если для церкви не существует классов, то это значит, что в глубине церковного сознания классы извечно преодолены и упразднены. Преодоление классовой ненависти, терзающей мир, есть духовное и нравственное преодоление классов, классовых антагонизмов, классового сознания. Марксизм не знает духовного и нравственного преодоления классов, он целиком остается на классовой почве, признает существование привилегированного класса, проповедует классовое отношение к человеку и вполне принимает классовую ярость и ненависть. Это не значит, что церковь должна проповедовать примирение классов и пассивность классов угнетенных и эксплуатируемых. Это было бы лицемерием и калоу бы на церковь роковую печать буржуазности. Борьба есть не только зло, но и добро, и ее требует достоинство человека. Неуместно проповедовать смирение угнетенным, его прежде всего нужно проповедовать угнетателям. Да и смирение есть не социальный акт, а акт сокровенно-духовный. Церковь должна осудить угнетение и эксплуатацию человека человеком, осудить прежде всего нравственно и духовно, а не во имя какой-нибудь социальной системы, должна благословить искания более справедливого и человеческого социального строя, предоставив человеческой инициативе и активности, человеческой свободе бороться за лучшее будущее. Социальная борьба неизбежна, и она все равно будет происходить. Дело христианства не определять технику и методику этой борьбы, а создавать духовную и нравственную атмосферу для человеческих душ, в ней участвующих, бороться с грехом, порождающим демоническую ярость и злобность борьбы. Ганди не христианин, но его метод пассивного сопротивления, борьбы без насилия более соответствует духу христианства, чем методы, столь часто применявшиеся в христианских обществах. Христианское сознание должно прежде всего делать различие между отношением к человеку, к человеческой личности и отношением к классу. Отношение к человеческой личности глубже, первичнее и связано с вечностью, отношение же к классу частичное, производное и связано с временем. Вечность наследует человек, а не класс.

Класс, всякий класс есть переходящее и связан с оболочками жизни. Классовое есть лишь одна из сторон человека, и не самая важная. Класс есть «дальний», человек же есть «ближний». Перед лицом смерти и вечности все классы уравниваются, остается лишь человек. Эту истину должен знать и «пролетариат». Классовый человек не может предстать перед Богом. Сначала нужно освободиться от классовых оболочек. Основная наша проблема есть проблема — человек и класс. Христианство в социальной борьбе классов может быть за рабочий класс не во имя класса, а во имя человека, во имя человеческого достоинства рабочего, во имя его человеческого права, во имя души рабочего, раздавленной капитализмом. Это есть огромная разница с материалистическим классовым социализмом. Если это есть социализм, то социализм персоналистический. Христианство дорожит индивидуализацией более, чем коллективизацией. Машина, создавшая капитализм, до сих пор все делала коллективным и обезличенным. Но возможно себе представить, что дальнейшее развитие техники приведет к созданию машин, благоприятных процессам индивидуализации, и тогда прекратится обезличение, свойственное капитализму и коммунизму одинаково. Прудон может еще победить Маркса. Но христианство требует не только индивидуализации, оно требует также преодоления индивидуализма, братства людей.

Перед подавляющей реальностью классовой борьбы христианство до сих пор чувствовало себя растерянным. Старые христианские чувства и мысли совсем уже не соответствуют новой действительности. И задача, стоящая перед новым христианским сознанием, очень сложна. Это, во всяком случае, двойная задача. Вопрос не только в том, на чьей стороне социальная правда в социальной борьбе, но и в том, как бороться против злых и ненавистнических чувств тех, на чьей стороне несомненная правда. Можно благословить борьбу против буржуазии как социального класса, против угнетения и эксплуатации, но нельзя благословить ненависть к целому классу, состоящему из живых людей. Ненависть к живым людям, к какому классу бы они ни принадлежали, есть грех и зло с христианской точки зрения. Между тем как эта ненависть входит в мораль материалистического революционного социализма и особенно коммунизма, для которого человек совершенно заслонен классом. Как освободить рабочих от сатанических чувств, которым Маркс придавал мессианское значение? Души рабочих отравлены этими сатаническими чувствами. Обыкновенная проповедь христианских добродетелей, проповедь любви, смирения и всепрощения не только бессильна и безрезультатна, но и может звучать условной риторикой, лицемерием и неискренностью как замаскированное желание ослабить борьбу и вырвать из рук оружие. Правда, и коммунистические проповеди за короткий век своего существования уже успели стать невыносимо пошлыми как условная демагогическая риторика. Но задача, стоящая перед христианами, очень серьезна и ответственна. Нужно найти слова, в которых будет свежесть, молодость, творческая энергия. Эти слова еще не найдены. Традиционная проповедь смирения звучит фальшиво, когда требуют смирения перед социальным злом. К душе рабочего, уже отравленной ядами, выработанными капитализмом и классовой борьбой, необычайно трудно подойти с правдой христианства. Для этого христианство должно быть в сознании рабочего органически связано с тем, в чем рабочий видит социальную правду, и должно отрицать то, в чем он видит социальную неправду. Для этого христиане должны быть с рабочими, с трудом. В христианской молодежи Европы, католической и протестантской, уже нарождается новое сознание социальных задач христианства. Эта молодежь в лучшей своей части настроена решительно антикапиталистически и антибуржуазно. Это есть отрадное явление нашей эпохи. В русской православной молодежи это сознание еще очень слабо, оно все еще не может освободиться от отрицательных реакций против коммунизма и не понимает религиозного значения социальной проблемы. Если одна часть европейской молодежи захвачена проблемой социальной и подходит к ней религиозно, то другая часть ее захвачена по преимуществу

проблемой национальной и расовой. Такова молодежь фашистская, таковы немецкие национал-социалисты, которые включают в себя и социальный элемент. Мир раздирается двойной борьбой, одинаково яростной, борьбой классов и борьбой национальностей. Маркс, увлеченный своим монистическим экономическим методом, плохо понимал значение борьбы национальностей и рас, был глух и слеп к ее мотивам, он подчинил ее целиком моментам социально-классовым. Между тем как национальное имеет самостоятельное и огромное значение, и положительное и отрицательное. Единство человеческого рода раздирается не только классовыми антагонизмами, но и антагонизмами национальными. Массы движутся аффектами национальными и аффектами социально-классовыми. Но в то время как социализм с классовой борьбой обращен к будущему, национализм, связанный с национальной борьбой, есть наследие прошлого, хотя он и может еще управлять сегодняшним днем. К будущему обращен пробудившийся национализм народов Востока, и в нем есть социальная правда по отношению к европейскому капитализму. Национализм порождает не меньшее количество злобы и ненависти, чем социальная борьба классов. И даже будущее национализм не способен мыслить освобожденным от борьбы, напоенной этой злобой и ненавистью. Крайний национализм, расизм есть во всяком случае явление совершенно антихристианское, и если он может принимать религиозные формы, то исключительно как возрождение языческих религий. Фашисты, гитлеровцы — враги христианства и язычники. Национализм же на почве православия есть старая болезнь, есть языческое искажение христианства и церкви. Само собой разумеется, что христианское отвержение языческого национализма, языческого партикуляризма не есть отрицание национальности, национального чувства, национального призвания, любви к своему народу и к своей родине, не есть отвлеченный интернационализм и не исключает патриотизма. Это истина совершенно элементарная. Но великая христианская и человеческая задача нашей эпохи есть задача объединения и замирения всех народов, достижения не интернационального, абстрактного единства, а сверхнационального, конкретного единства человечества. Язычески-партикуляристические, националистические течения есть величайшее препятствие в нашу эпоху для человеческого разрешения социальной проблемы. Они увеличивают количество злобы в мире. Это есть реакция грубого, элементарного натурализма, враждебная духу и духовности не меньше, чем материалистический коммунизм. Но эта проблема стоит в стороне от моей темы, и я не могу входить в нее по существу. Скажу только, что вопрос о классовой борьбе имеет сейчас теснейшую связь с вопросом о войне, т. е. с самой большой тревогой нашего времени. Есть большие основания утверждать, что всякая война превратилась бы из войны национальной и государств в социальную войну классов *. Это будет очень мучительной, кровавой агонией капиталистического строя. И, конечно, никакие государства и никакие национальности не победят и не выигрют. Возможно даже, что это будет гибелью европейской культуры. Вот что еще необходимо сказать для нашей темы. Националистические и буржуазные идеологи обвиняют рабочих в том, что они эгоистически ставят свой классовый интерес выше общего национального и государственного интереса. Это обвинение внешне очень правдоподобно, но внутренне, морально проблема эта сложнее, чем кажется. У рабочих есть естественное и оправданное недоверие, есть подозрение, что за известной финансовой или международной политикой, которую называют национальной и во имя которой требуют жертв, скрыты классовые капиталистические и банковские интересы, игра банкиров. И так, бесспорно, часто бывает. Рабочие союзы имеют право противиться налоговой политике, облагающей по преимуществу бедные классы населения, формам рационализации промышленности, создающим безработицу, и особенно и более

* См. талантливую книгу синдикалиста Edouard Berth «Guerre des Etats ou guerre des classes». 67

всего противиться войне, порождаемой игрой безумных интересов. Если бы рабочие в силах были воспротивиться мировой войне, то это было бы великое благо для всего человечества и для всех национальностей. Этим, конечно, нисколько не отрицается существование действительных, реальных общенациональных и общегосударственных интересов.

Христианство никогда не примирится с угашением личной совести, личного разума, личной свободы человека, несущего в себе образ и подобие Божье, и с замкнутой ее совестью, разумом, свободой классовой. Оно знает разум соборный, но не классовой. Человек глубже и выше класса, как мы не раз уже говорили. Эта истина должна утверждаться против всех классов, против всех классовых интересов, против всякой классовой ярости. Человек так же глубже и выше расы, как он выше и глубже рода. В XIX веке люди благородные, идеалистически настроенные, жаждавшие справедливости, призывали к жертвам классы господствующие, буржуазные, хотели одухотворения и облагораживания этих классов. Они считали нужным проповедовать ту моральную истину, что рабочий тоже человек, что нужно уважать человеческое достоинство в низших трудящихся классах. Еще раньше это проповедовали в отношении к рабам и к крепостным. Но теперь мы вступили в другую эпоху и старая моральная проповедь не соответствует уже существующим отношениям, она старомодна. Теперь уже иное нужно. Теперь стоит уже не задача одухотворения и облагораживания буржуазии, моральный вес которой бесповоротно пошатнулся, а одухотворение и облагораживание рабочего класса, социальный вес которого возрастает и будет еще более возрастать. Призывать к жертвам буржуазные классы, вероятно, уже слишком поздно. Теперь приходится рабочим проповедовать ту моральную истину, что и буржуа и дворянин тоже человек, что нужно уважать его человеческое достоинство и относиться к нему человечно. По крайней мере в Советской России стоит именно этот вопрос, и, вероятно, вскоре он будет стоять и на Западе. Безбожно и безнравственно определять свое отношение к человеку исключительно как к представителю класса, как к классовому человеку, представляющему классовые интересы. Возьмем пример. Можно сказать, что политика Пуанкаре есть буржуазная политика и за ней стоят капиталистические интересы. Я это думаю и потому не сочувствую его политике. Но недопустимо определить свое отношение к человеку Пуанкаре только по этому признаку. Мое отношение к нему определяется также тем, что он человек безукоризненно честный, что он человек культурный, что он искренний патриот и любит свое отечество. Совершенно так же нужно определить свое отношение к Сталину, ко всякому большевику и ко всякому человеку вообще. Всякий человек несет в себе образ и подобие Божье, хотя бы и затемненные, всякий человек призван к вечной жизни, перед лицом которой ничтожны и жалки все классовые различия, все социальные страсти, все наслоения социальной обыденности на человеческой душе. Вот почему проблема классовой борьбы, которая имеет свою экономическую, правовую и техническую сторону, очень, конечно, важную, есть также и даже прежде всего проблема духовная и моральная, проблема нового христианского отношения к человеку и обществу, проблема религиозного возрождения человечества.

«НАШ ГРЕХОВНЫЙ МИР...»

С о. Марком (Смирновым) беседует Валерий Сажин

Вероятно, мало кому из прочитавших до конца книгу Н. Бердяева остался неясным смысл этой публикации. Он не просто в том, чтобы познакомить читателей с малодоступным для них трудом одного из выдающихся отечественных мыслителей, но и в том, чтобы продемонстрировать ее актуальность. Современность книги Бердяева — во многом, начиная, скажем, с фразы: «Наш греховный мир есть арена борьбы поляризованных сил», в этой борьбе многие из нас так или иначе участвуют. Книга Бердяева, например, побуждает обратить внимание на такой феномен (или абсурд) современной ситуации в стране, как, с одной стороны, публичная пропаганда приоритета общечеловеческих интересов над классовыми (особенно активно такая пропаганда ведется на международной арене), а с другой стороны, волна недовольства части граждан (поддерживаемая, если не подогреваемая, теми же властями) недостаточно весомым представительством рабочего класса в Советах. Я постараюсь задать отцу Марку те вопросы, которые он лучше других, как лицо духовное, может разъяснить.

В. С. *Прежде всего прошу вас сказать вот о чем. Идет борьба, и в ней, как справедливо отмечал Бердяев, человек озлобляется, иной раз даже перенимая черты того, с кем борется. Как в этой борьбе избежать искажения своего человеческого естества? Может ли в этом помочь христианство?*

О. М. Действительно, единоборство людей разных взглядов, разных идеологий неизбежно ведет за собой принятие черт, присущих своему оппоненту. Здесь я совершенно согласен с мнением Бердяева. Однако ваш вопрос вызван, вероятно, предположением, что христианство и Русская православная церковь могут выступить в роли мудрого учителя или врачевателя ран? Позвольте с этим не вполне согласиться. История церкви свидетельствует, что, создав предпосылку к противоборству идей, церковь показала пагубность пути насилия в этой борьбе. Церковь на всем пути своего существования безжалостно уничтожала своих врагов. Из этого исторического опыта неизбежно должен быть извлечен урок для всех людей, не только христиан, что необходимо возвращаясь к истокам христианского гуманизма, которое заложено в Евангелии. Лозунг «Кто не с нами, тот против нас» — лжехристианский, которым заставляли верить в то, что только какой-то один социальный строй от Бога и лишь он один освящен Божественным благословением. Христианство и сейчас проявляет фанатизм и нетерпимость к неверующим. Термин «инакомыслие» — это религиозный термин.

Примите во внимание, коли мы рассуждаем о возможности благотворного влияния Русской православной церкви, и то еще, что сама она подверглась изнуряющим гонениям, выдержала их, выстояла, но ценой многочисленных жертв и собственного изнурения, компромиссов. Церковь оказалась в итоге ретроградной, целиком связанной с государственной машиной бюрократизма. Сервиллизм, прислужничество церкви сначала русской монархии, затем атеистическому

государству лишило ее нравственного влияния на общество или, во всяком случае, весьма это влияние ограничило. В условиях массового атеизма, когда укоренилось внушавшееся десятилетиями: церковь — это реликт доисторической жизни, — изменить роль церкви в массовом сознании нереально, это потребует столь же долгой подвижнической деятельности в противоположном направлении. Россия — не Польша и не Прибалтика, где сформировалась и стала традиционной роль церкви как политической оппозиции. Кстати, и Бердяев ведь тоже скорее верит в торжество добра через церковь, нежели дает практическую программу осуществления такого торжества.

Однако христианство обладает, несмотря ни на какие свои болезни, великой универсальностью и гуманизмом. Оно не буржуазное и не коммунистическое, а человеческое. Евангельские идеалы, духовную силу христианство может и должно противопоставить любому злу. Духовное противостояние, о котором говорит Бердяев, основано на нравственных идеалах христианства, они сильнее марксизма, поскольку, по Марксу, человека как такового нет, а есть лишь социальные отношения, меняя которые христианство меняет человека. Христианство слабее такого подхода, но оно обладает чисто духовной силой; да, оно уступает жесткому гонению, но духом сильнее и жизнеспособнее, поскольку не приемлет исповедания человека как средства. Дух Святой дышит, где хочет. Мы сами свидетели этому. Вспомните, как то и дело художники обращаются к христианским ценностям через образ Иисуса Христа — М. Булгаков, Т. Абуладзе, А. Володин, Ч. Айтматов... Сила добра качественно сильнее, поэтому духовное противостояние христианство и само выдержит, и поможет выдержать его человеку.

В. С. *Должен сказать, что ваш ответ, отец Марк, стал для меня полной неожиданностью, хотя, слушая вас, я понял наивность своих пред-*

ставлений о том, что в больном организме, отравленном насквозь, может быть вполне нормально функционирующий участок. Разумеется, это наивная иллюзия. И все же, как вы сами только что сказали, духовная мощь христианства не уничтожима никакими пришедшими извне болезнями. В связи с этим скажите, пожалуйста, как христианство относится к той дилемме, перед которой стоит современный человек: соотношение духовной и материальной пищи. Как духовно насытить (и надо ли) человека, материально влачащего полунищенское состояние (таковы сейчас наши сограждане)? Может ли христианство помочь человеку в его материальной полунищете не забыть о душе?

О. М. Безусловно, не хлебом единым будет сыт человек. Христианство может дать человеку точную иерархию ценностей во всей проблематике, в которую он погружен силою обстоятельств. Руководствуясь универсальным духом евангельского учения, христианство может поднять человека. Безусловно, в полунищенском, как вы говорите, состоянии это чрезвычайно трудно. Взять даже такой путь, как благотворительность. В на-

Слева направо: Андре Жид, Поль Дежарден, Н. А. Бердяев



ших условиях благотворительность чрезвычайно осложнена тем, что все мы пребываем в примерно равных плачевных условиях. В прежней России были миллионеры, которые сооружали богадельни, больницы, дома трудолюбия и прочее. Сегодня мы таких не встретим. Но, с другой стороны, в состоянии обеспеченной жизни есть некоторая духовная усыпленность, а в наших условиях есть более острое искание истин бытия. Как писал Бердяев, мамона стоит в буржуазном обществе на более высоком алтаре, чем распятие Христа. Я думаю, что в том положении, в каком находятся наш современный согражданин, есть больше надежды на обретение им духовности.

В. С. Бердяев затрагивает тему национальной и расовой розни, чрезвычайно насущную сегодня. Какое место должна бы занять церковь в разрешении этой проблемы сегодня? Я говорю «должна бы», потому что, как показало прошедшее, слово Божие из уст даже глав церкви не возымело благого влияния и не предотвратило трагических кровопролитий.

О. М. Видите, вы сами заметили, что церковь не имеет того влияния на души людей, какое могла и должна иметь. Церковь могла бы сыграть роль примирителя, если бы обладала надлежащим авторитетом. Она этот авторитет утратила. Но в нашей стране ущербность церкви еще и в том, что она всегда носила национальный характер. Русская православная церковь была всегда подчеркнута русской. Православие было и государственной религией, и национальной. Мне кажется, что такая подчеркнута национальная принадлежность церкви снижает ее посредническое значение. Да, вы знаете, конечно, из литературы, ограждал от насилия. Ныне такого подвижнического переживания трагедии межнациональной розни мы не увидели. Мы лишь услышали официально-формальные обращения, облаченные в религиозную терминологию. Виной или причиной тому все то же духовное истощание церкви. Больно все общество, все оно находится, я бы сказал, в состоянии психической патологии, а разве может быть целителем тот, кто психически нездоров?

В. С. В таком случае позвольте спросить: разве этому огосударствлению церкви, о котором вы вслед за Бердяевым так убедительно говорите, этому ее заболеванию не противостояли никакие силы внутри самой церкви?

О. М. Разумеется, двойная жизнь церкви породила религиозное инакомыслие, которое проявилось в начале 1970-х годов. Можно сказать, например, о героическом поступке двух священников, Глеба Якунина и Георгия Эшлимана, которые выступили против решения архиерейского Собора Русской православной церкви. Собор передал полную власть в приходе из рук настоятелей в руки старост, которые были поставлены на места исполкомами, т. е. властью вовсе не духовной. Таким образом, священники протесто-



Франция. Лето 1930 года. Крайний справа Н. А. Бердяев

вали против именно огосударствления церкви. И эти честные, благородные люди героически обратились к ныне покойному патриарху Алексию (Симанскому) с письмом, но их обращение было истолковано как бунт. Им было запрещено служить, и Г. Эшлиман так и умер, а Г. Якунин, пройдя через лагеря и ссылки, только недавно, вернувшись, получил возможность служить в одном из приходов. Г. Якунин и еще некоторые миряне были инициаторами создания Комитета защиты прав верующих, положившего основу организации религиозного диссидентства.

Печальное положение церкви в стране не осталось без сопротивления. Прошли через свои тернии и сектанты, и баптисты, и Литовская католическая церковь, и другие. Многие верующие только совсем недавно вернулись из лагерей и ссылок. Существуют и сейчас поляризация внутри церкви, неформальные силы, которые подспудно пытаются влить в нее живую жизнь.

В. С. В последние годы провозглашен поворот в отношении государства к церкви, и он подкреплен некоторыми реальными делами. Но достаточны ли они, по вашему мнению; устраивают ли вас как христианского публициста, историка церковной мысли размеры отпущенной вам гласности?

О. М. Поскольку перестройка началась сверху, а не снизу, ее границы достаточно четко спланированы и определены. Постепенно само общество начинает стремиться проявить себя и добиться большего, чем ему было отпущено по программе перестройки. Границы ее стали расширяться. Но в силу того что перестройка задана сверху, предполагалось, видимо, что все под-

разделения государства, в том числе и сросшаяся с государством церковь, будут действовать по общему ранжиру. Однако церковь настолько привыкла к несамостоятельности, что, видимо, до сих пор ждет команды сверху (а не свыше, как то ей подобает). Сверху же такой команды не поступает — государство демонстрирует отказ от команд. Посмотрите: в правительстве сменилось большинство руководящих кадров — в церкви же большинство находится на тех же местах, что и прежде. Демократизация церкви не нужна. Поэтому вряд ли, пока все так в ней обстоит, процессы перестройки церковной жизни пойдут быстро. Нужно, чтобы само общество инициировало перестройку церковной жизни. Но всякие попытки критики церкви со страниц печати встречаются в штыки. Парадокс: раньше не допускалось никаких слов одобрения в ее адрес со страниц светской печати, ныне же считается неудобным высказать слово порицания по поводу ее жизни. К сожалению, такого светского органа печати, как были до революции, который осмелился бы вести деловое обсуждение проблем, бед и болезней церкви, в настоящее время не существует. На страницах печати или на телевидении обходятся лишь славословиями в адрес церкви, показом служб и считают исполненной миссию поддержки церкви и поощрения ее гуманной сути. Не поощрение сейчас ей необходимо, а общее, миром, рассуждение о том, как излечить ее на пользу обществу. Быть может, эта задача окажется не чужда уважаемому журналу «Искусство Ленинграда», который я благодарю за внимание.

В. С. А вас, отец Марк, я благодарю за ваши терпеливые и обстоятельные ответы.

Марина Рыцарева



БЫЛО ЛИ САМОУБИЙСТВО?

(Об одном апокрифе в биографии композитора Максима Березовского)

1921 год, Одесса. Вышел из печати литературно-критический и научно-художественный альманах «Посев». На обороте титульного листа указано: «Весь чистый доход от продажи сборника, статьи для которого предоставлены авторами безвозмездно, поступит в пользу голодающих» (Поволжья.— М. Р.). Авторами этого альманаха выступали Максимилиан Волошин, Осип Миндельштам, Георгий Шенгели, Вера Инбер, Эдуард Багрицкий, Андрей Соболев, Михаил Алексеев и еще 18 писателей, поэтов, критиков.

В стране разруха, только что закончилась гражданская война, еще свежи следы пребывания интервентов в самой Одессе. Страшнейший голод в Поволжье, немногим лучше положение авторов сборника и населения всей страны. Казалось бы, о чем могут писать в таких условиях авторы этого уникального альманаха? Тематика неожиданна: о Толстом и Тургеневе, Тютчеве и Гёте, Лескове и Лермонтове. И уж совершенно непредсказуемо — о музыке в России XVIII века!

Автор статьи, посвященной музыканту, 72 тогда молодой литератор, а впоследствии

академик М. П. Алексеев (1896—1983), посвятил ее первому русскому профессиональному композитору Максиму Созонтовичу Березовскому.

Статья написана и воспринимается как призыв к восстановлению справедливости и истины в отношении к самобытному мастеру, который первым преодолел двойную стену, образовавшуюся вокруг русской музыки вековыми притеснениями религиозно-монархических аскетических законоположений, запрещавших до конца XVII века светское музицирование, и засильем в XVIII веке приезжих композиторов и исполнителей.

В своей статье «Максим Березовский» автор писал: «В России память о нем почти изгладилась; то немногое, что еще хранилось преданием, давно уже заключено в несколько беглых и безучастных строк, которые со смехотворной точностью повторяются в энциклопедических словарях и справочниках. Только случай или, быть может, неожиданное усердие кого-нибудь из тех, кого еще влечет к этой туманной поре русского искусства, помогут нам отыскать в архивной пыли... несколько сведений, бо-

лее правдивых и более достоверных, чем те, которыми мы располагаем».

Через 40 лет после статьи М. Алексеева, в начале шестидесятых годов, М. С. Шагинян, углубившись в исследование биографии чешского композитора Йозефа Мылывечка и обнаружив, как тесно переплетались их с Березовским судьбы в Италии, написала с горечью: «К великому нашему стыду, такой серьезный композитор, как Максим Березовский, до сих пор почти — можно даже сказать совсем — не известен в нашей стране, а между тем он заслуживает серьезного изучения»¹.

Сейчас положение, конечно, иное. За последние десятилетия советские музыковеды сделали немало в изучении жизни и творчества Березовского. Его произведения исполняются и записываются. Все более широкие круги музыкальной общественности и любителей русской музыки получают возможность знакомиться с талантливыми произведениями одного из основоположников профессиональной музыки в России.

Что мы знаем теперь о Березовском и его творчестве? Чем современные знания отличаются от первых публикаций — краткой биографической статьи Е. Болховитинова в журнале «Друг просвещения» (1805) и основанных на ней сочинениях: пьесе П. А. Смирнова «Максим Созонтович Березовский» (1841) и повести Н. Кукольника «Максим Березовский» в томе IV «Сказка за сказкой» (1844)?

Изложить с достаточной полнотой биографию Березовского мы и сейчас не можем. Но если в названных публикациях, переполненных вымыслами, почти нет документально подтверждаемых сведений, то сейчас мы располагаем убедительно документированными элементами биографии композитора. Не менее важно то, что многие вымыслы документально опровергаются. Впрочем, все ранние сочинения касались биографии, а не творчества. Этой стороны ни Кукольник, ни другие попросту не затрагивали. Теперь же мы можем обоснованно утверждать, что Березовский оказал большое влияние на развитие музыкальной культуры России. Творческие вехи биографии Березовского 1760—1770-х годов отмечают столь высокие художественные достижения, что несомненно отодвигают начало формирования русской композиторской школы с 1780-х годов в творчестве Бортнянского, Пашкевича, Хандошкина к 1760-м в творчестве Березовского. Именно в эти годы были написаны его хо-

ровые концерты, в том числе гениальный «Не отвержи мене во время старости».

Максим Березовский родился на Украине предположительно в начале 1740-х годов. После ряда лет певческой службы он в 1758 году был принят в оперную труппу великого князя Петра Федоровича в Ораниенбауме, где исполнял ведущие партии в спектаклях. В 1762 году, вскоре после дворцового переворота, при пересмотре штатного расписания двора был переведен в штат «италианской компании» — придворного оперного театра.

В 1763 году Березовский женился на Францине Ибершер — танцовщице придворного балета, удостоившись по этому поводу именного указа Екатерины II².

1760-е годы в жизни Березовского отмечены быстрым раскрытием композиторского таланта. К счастью, при отсутствии достаточных данных о его жизни сохранились убедительные свидетельства его творческих достижений в этот период. К ним относятся: запись в камер-фурьерском журнале от 22 августа 1766 года об исполнении концерта Березовского в Янтарной комнате Екатерининского дворца в присутствии императрицы — первый случай исполнения в подобных условиях произведения отечественного композитора; свидетельство авторитетнейшего современника композитора — академика Якоба фон Штелина.

В своей книге «Известия о музыке в России»³ Штелин отметил, что среди украинских композиторов — выходцев из придворных певчих «...выдвинулся ныне состоящий камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений... В течение нескольких лет он сочинил... превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало вос-

¹ Шагинян М. С. Воскрешение из мертвых. М., 1964.

² Этот уникальный указ «О дозволении... певчому Максиму Березовскому жениться... на танцовальной девице Францине Ибершерше» сохранился. В архиве имеется также запись в метрической книге придворной Конюшенной церкви об их венчании. Подробно об этом см. в нашей статье «Танцовальная девица Францина Березовская» (Советский балет. 1987. № 3).

³ Штелин Я. фон. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

хищение знатоков и одобрение двора». Свидетельство Штелина относится к середине 1760-х годов. Это позволило определить время написания «Не отвержи...» — концерта, названного Штелином среди выдающихся произведений Березовского.

В 1769 году Березовский, вероятно по рекомендации и настоянию И. П. Елагина, был послан в Италию, где он совершенствовался под руководством ученого и композитора Д. Б. Мартини. В мае 1771 года, в один день с Йозефом Мысливечекком, его мастерство было оценено избранием в члены Болонской филармонической академии (спустя год после Моцарта). Березовский — первый русский музыкант, удостоенный звания академика этого престижного учреждения. В 1773 году в Ливорно была поставлена и, по свидетельству итальянской печати, прошла с успехом его опера «Демофонт». Этим своеобразным экзаменом завершилось его пребывание в Италии. В октябре того же года композитор вернулся в Россию и вскоре был определен в штат императорских театров. В марте 1777 года Березовский умер.

О творчестве композитора после возвращения из Италии ничего не известно. До сего времени не обнаружены ни произведения этого периода, ни письменные сообщения о них.

Первая биография Березовского, далекая от полноты и достоверности, носила не столько справочный, сколько апокрифический характер. Это и послужило причиной появления разного рода измышлений и затруднило в дальнейшем восстановление подлинной биографии, отделение истины от беспочвенных легенд. Ключевым моментом исторического образа Березовского оказались обстоятельства его смерти. Именно этим можно объяснить многообразие версий причин и способов его ухода из жизни, которые разные авторы варьировали в меру своей изобретательности. Так, если первый из них, Е. Болховитинов, утверждал: «зарезал сам себя», то следующий, П. Смирнов, предпочел для этой цели употребить яд... Причины — тоже разные.

Контраст между недавними выдающимися успехами при императорском дворе и в Италии и бесславным уходом из жизни автоматически включал Березовского в типологический ряд российских художников, не признанных на родине. И хотя такой ряд мог в действительности существовать (нам сейчас трудно представить все бесправие и степень унижения, которым подвергались отечественные мастера в XVIII веке), жизнь и творчество Березовского

не дают оснований для столь прямолинейного утверждения, укоренившегося в сознании многих поколений. Версия о самоубийстве нуждается в тщательной проверке.

Отметим, что наиболее осторожные современные авторы предпочитают не указывать способ самоубийства, сомневаясь, видимо, в правдивости версии Болховитинова. Возможно, что основанием для сомнений является поверхностность написанной им биографии, которая уместилась на двух страницах небольшого формата и в которой автор не указал ни имени, ни отчества композитора, ни времени, ни места его рождения, ни других важнейших сведений, которые он мог получить у многих живших в то время бывших сослуживцев Березовского. Как бы то ни было, но все продолжают придерживаться того, что, по словам М. П. Алексеева, «с о с м е х о т в о р н о й т о ч н о с т ь ю п о в т о р я е т с я в э н ц и к л о п е д и ч е с к и х с л о в а р я х» (разрядка моя.— М. Р.). И вполне естественно, что логика подталкивает авторов к поиску приемлемого объяснения такому шагу, как самоубийство.

Опыт работы над монографией, посвященной Березовскому⁴, подсказывает необходимость подвергнуть проверке каждое слово легенды или вымысла, — иначе говоря, всего, что не подтверждено документами. Больше других автору доставил хлопот Нестор Кукольник, который придал своей повести особую «достоверность», используя прием эпистолярной прозы...

Свое «расследование» мы решили начать с освещения следующих вопросов:

— от каких болезней умирали преимущественно жители Петербурга в то время?

— было ли самоубийство распространенным явлением в 70-х годах?

— была ли в то время редкостью смерть человека в возрасте 30—40 лет?

— как была зафиксирована смерть Березовского?

— как описывают смерть композитора различные авторы?

На первые два вопроса мы можем получить ответ в справочнике «Описание столичного города Санктпетербурга», составленном И. Г. Георги (СПб., 1794).

На с. 175 читаем: «Число пропавших несчастными случаями состояло с 1764 по 1780 годы из 1502 мужеского и 344 женского пола, всего из 1846 человек. Большая часть оных замерзла напившись допьяна.

⁴ Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский. Л., 1983.

Таким образом пропало в 1771 году в два зимние месяца 635 человек; число утонувших и убитых было не великое; а самоубийцев чрезвычайно мало» (разрядка моя.— М. Р.).

Автор сообщает, что сведения получены им в Управе благочиния. Из дальнейшего видно, что в конце 1770-х годов, при численности населения Петербурга в зимнее время около 200 тысяч человек, общее число погибших от всевозможных несчастных случаев составляло в год не более 100 человек.

Конечно, для нас наиболее ценным является то, что автор счел нужным отметить «чрезвычайно малое» число самоубийств. Надо полагать, что такое замечание является результатом сопоставления с другими известными ему статистическими данными, относившимися к европейским столицам.

На с. 176 этого справочника рассматриваются причины смерти жителей Петербурга за те же 17 лет, с 1764 по 1780 г. Всего 54 000 человек:

— от горячки — 39 765 человек, то есть около 75 %,

— от грудных болезней — 11 313 человек, то есть около 20 %,

— от поноса — 2922 человека, то есть около 5 %.

При такой укрупненной классификации болезней (в церковных метрических книгах того времени она почти такая же) для нас важно то, что любая болезнь, сопровождавшаяся высокой температурой, относилась к наиболее распространенной — «горячке». Интересно в связи с этим отметить такой исторический факт. Когда на своем флагманском корабле заболел и вскоре умер адмирал С. К. Грейг, Екатерине II был представлен подробный доклад о случившемся. В докладе сказано, что он болел «горячкою с желчью и людей не узнавал».

Е. Болховитинов так изложил обстоятельства смерти Березовского: «Стечение сих и других неприятных обстоятельств ввергло его в ипохондрию, от коей впавши наконец в горячку и беспмятство, он зарезал сам себя в марте 1777 года»⁵. В таком описании не вызывает сомнения связь «беспмятства» с «горячкою», но переход от ипохондрии к горячке заставил наиболее серьезных авторов XIX века усомниться.

Кто первым из них ввел в обиход измененную формулировку, добавив только од-

но слово: «белая горячка», не так уж важно, но это изменение породило и другие последствия, отнюдь не безобидные. Появились и перешли в наше время оскорбительные для памяти композитора домыслы о том, что Березовский «...стал искать утешения в вине», а затем уже появилось «сверканье ножа» и тому подобные «подробности», которыми авторам хотелось оправдать придуманную «белую горячку».

В «Записках» секретаря Екатерины II А. В. Храповицкого имеются два эпизода, связанные с самоубийством. Оба привлекли внимание императрицы и вызвали ее замечания, которые приводятся автором. Екатерина знала Березовского в течение длительного времени, поэтому трудно предположить, чтобы она не отреагировала на такую трагедию, если бы она имела место в действительности. В каких-либо документах это нашло бы отражение.

Обратимся теперь к единственному имеющемуся документу, который непосредственно касается кончины Березовского. Документ наиважнейший и написан на второй день после того, как композитора не стало. Речь идет о деловой записке управляющего театрами и музыкой при дворе И. П. Елагина, адресованной П. Лангу — казначею Дирекции императорских театров. Приведем ее полностью:

«Господину Лангу

Композитор Максим Березовский умер сего месяца 24-го дня; заслуженное им жалованье следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось, и погresti тело нечем, то извольте, ваше благородие, выдать по 1-е число мая его жалованье придворному певчему Якову Тимченку, записав в расход с роспискою.

Иван Елагин

Марта 25-го дня 1777 г.»

По имеющимся документам жалованье Березовского в ту пору, как и в период его пребывания в Италии, составляло 500 рублей в год. Выплата жалованья производилась три раза в год по «третьям года». Майская треть включала жалованье за январь — апрель.

Итак, вместо того чтобы выписать заслуженное композитором жалованье за неполных три месяца, т. е. около 120 рублей, Елагин предписывает казначею оплатить всю майскую треть, т. к. в противном случае «погresti тело нечем». Выходит — 120 рублей было недостаточно для этого. Эти слова в записке Елагина, связывающие конкретную денежную сумму с определенным действием, таили в себе

⁵ См.: Друг просвещения. 1805. С. 225.

возможность косвенно ответить на интересующий нас главный вопрос. Однако для этого нужны были сведения о стоимости печальной процедуры в то время. Помог нам один документ из придворного архива, датированный 14 апреля 1811 года, в котором сказано:

«Управляющий правым хором придворных певчих Герасим Стоцкий просит о выдаче ему издержанных на погребение умершего находившагося у присмотра певческого дома инвалида Михайлы Коновалова денег 11^{ру} 35^{ко} из причитающагося ему жалованья».

Не правда ли, много общего в этом документе и записке Елагина? В обоих случаях назначение денег одно и то же; в обоих случаях они должны быть выданы авторитетному лицу из состава придворной певческой капеллы; в обоих случаях эти деньги — из жалованья лица, о котором идет речь.

Приводя конкретные цифры, мы не можем обойти то, что за 34 года, прошедшие после 1777-го, курс рубля понизился во много раз⁶. Из этого можно заключить, что стоимость предания земле неимущего человека, да еще лишённого права на церковный обряд, могла составить в 1770-х годах ничтожно малую сумму в 2—3 рубля.

Таким образом, предписание Елагина, да и все содержание его записки — свидетельство того, что похороны Березовского были торжественными и соответствовали его социальному положению.

Все сказанное — достаточно веское основание для того, чтобы отказаться от версии Болховитинова.

Несколько слов о звучащем иногда «аргументе»: факт кончины в раннем возрасте говорит в пользу этой версии. Мы не ставили перед собой задачу исследовать статистику продолжительности жизни в 1770-х годах. Однако, просматривая многие тысячи записей в метрических книгах петербургских церквей, нельзя не обратить внимания на низкую продолжительность жизни и высокую смертность в детском и среднем возрасте. Это в равной мере

касается артистов, музыкантов, певчих. Указание в записях, наряду с возрастом, должности умершего, упрощает задачу исследователя. Так, обращая внимание на певчих, можно констатировать, что в большинстве случаев они не доживали до 45 лет.

К сожалению, не все метрические книги сохранились. Наиболее внимательно изучавший их в Ленинградском государственном историческом архиве Г. Ф. Фесечко, кроме записи от 19 октября 1763 года о венчании Березовского и Ибершер, других записей, касающихся Березовских, не обнаружил.

Во всех литературных, драматургических и научных работах XIX и XX столетий встречаются высказывания о том, что Березовский был неудовлетворен своим положением после возвращения из Италии. В это легко поверить, но никаких подтверждений не существует. Представляет несомненный интерес мнение виднейшего исследователя русской музыки Ю. В. Келдыша, высказанное им по этому поводу: «Должность капельмейстера Придворной капеллы, предоставленная ему после возвращения в Петербург, была вполне представительной и, во всяком случае, не унижительной для достоинства русского музыканта». Вряд ли можно сомневаться в справедливости этих слов. Но в таком случае должны отпасть всякого рода предположения о том, что неудовлетворенность своим положением могла оказаться невыносимой для Березовского.

Из всего рассмотренного может быть сделан только один вывод: ни одна из имеющихся публикаций и ни один из известных документов не могут служить основанием для признания справедливости версии о том, что композитор наложил на себя руки. Документы прямо или косвенно опровергают этот вымысел. Максим Созонтович Березовский скончался в результате тяжелого простудного заболевания.

Короткая и яркая жизнь талантливого самородка должна быть очищена от оскорбительных вымыслов, на которые не поспешили авторы первой половины XIX века, заботившиеся больше о занимательности своих сочинений, чем об истине.

⁶ Карнович Е. П. Финансы России в прошлом веке // Новь. 1887. Т. XVI, № 13—15.

ПАРАЛЛЕЛЬНО ЖИЗНИ

Открываются выставки. Их много сегодня: в музеях и выставочных залах, во Дворцах культуры и кооперативных галереях. Одни — ознакомительные, другие — чисто коммерческие, третьи — рассчитанные на невзыскательный вкус, на эпатаж неподготовленного посетителя. Внимательный же зритель, старающийся не пропустить ни одной новой экспозиции (такой зритель у нас есть), постепенно учится выделять в этом мире направлений, концепций, а подчас и откровенного любительства явления серьезные, не зависящие от моды и конъюнктуры. Именно к ним следует отнести искусство Игоря Иванова — живописца и графика, одного из организаторов и постоянных экспонентов ТЭВ (Товарищества экспериментальных выставок), а позже ТЭИИ (Товарищества экспериментального изобразительного искусства), участника многих официальных выставок, произведения которого хранятся в Государственном Русском музее, Музее истории Ленинграда, многочисленных частных собраниях нашей страны, Европы и Америки. Его работы не отличаются броскостью, могут показаться даже архаичными, но, как справедливо писал Н. Благодатов, «все чувствуют глубину и серьезность его подхода к работе, видят многолетнюю самоотдачу искусству без оглядки на успех. Вместе с тем горячих поклонников его творчества сравнительно мало. Для авангардистов он слишком традиционен, для традиционалистов — авангарден. Дело в том, что Игорь Иванов относится к ряду художников, серьезно и органично развивающих традиции отечественной живописи, не пускаясь в легкомысленную погоню за модными течениями. В его творчестве не ощущается ориентировки на зрителя, оно глубоко лично...»¹

Игорь Иванов работает в искусстве вот уже

тридцать лет. Родился в Ленинграде в 1934 году, закончил в 1957-м Институт киноинженеров, посещал художественную студию Дома культуры имени Капранова, которой руководил ученик выдающегося живописца А. Осмеркина О. Сидлин². Иванов начинал в период, когда целому поколению ленинградских художников, развивавшихся впоследствии крайне несхоже, открылись новые горизонты живописно-пластической культуры XX века, которые ранее не могли им дать ни профессиональная школа, если она была, ни самостоятельное изучение искусства. Это открытие живописной культуры постимпрессионизма, а затем и русского авангарда стимулировало поиски внесюжетных средств выразительности.

Первые работы Иванова выдают последовательность, осознанность пластических задач, которые ставил перед собой художник: в своих натюрмортах он то гасит светосилу цвета, заставляя «работать» силуэт и фактуру, то, напротив, лепит форму цветом. Далее приходит увлечение Сезанном, стремление передать весомость, материальность цвета, осязаемость предметного ряда. Постепенно наступает этап глубоко самостоятельного развития, живописно-пластическое искание приобретают отчетливо читающееся содержательное измерение. Появляются первые натюрморты с куклами, открывающие многолетний и по сей день продолжающийся цикл. Каждый сюжет работает многократно до тех пор,

¹ Благодатов Н. Мистерия цвета: Живопись Игоря Иванова: [Перспектив выставки]. Л., 1988.

² О группе О. Сидлина и других ленинградских группировках периода «оттепели» см.: Новиков Ю. Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1.

пока не будет выработан полностью³. Мотив кукол трактуется художником многообразно, в разных «сюжетных» поворотах и версиях: есть и детские портреты с куклами, есть натюрморты. Несомненно, однако, что куклы — не просто предметный мотив: он вызывает направленный ряд ассоциаций и сугубо эмоциональных, горящих о теплоте семейных, домашних отношений, и, так сказать, сугубо художественных, связанных с мирискуснической культурой, с излюбленной петербургскими мастерами темой куклольности, игрушечности, театральности.

В этих полотнах, заселенных куклами и парадоксальными комбинациями кукол с детьми, концепция отчужденности человека, его одиночества и социальной незащищенности постоянно подкрепляется внимательным отношением к собственно пластическим задачам. Объекты в его полотнах, взаимодействуя друг с другом, вступают в таинственную игру, создают драматическую интригу. Каждый предмет на полотне — и его живописный эквивалент, и намек на новую реальность, наделенную оттенками настроения, ассоциациями и иносказаниями. Иванов разрабатывает в русле этого цикла специфические выразительные средства: белесо-перламутровые гаммы, контрасты почти тактильной осязаемости, весомости форм и объектов, «лепленных» очень трепетно, «невесомо», посредством многократных лессировок. Самоценность красочного слоя придает самим изображениям характер запечатленности во времени: они возникают из цветового марева и растворяются в нем. Рассматривая огромную серию холстов, посвященных «игре с куклами», невольно попадаешь под обаяние художественного мифа, создаваемого художником. Удивительна его особенность — пересмысливая бытовую ситуацию, он тем не менее гипнотизирует таинственной всеобщностью. Мифотворчество Иванова основывается на сугубо индивидуальном представлении об объекте, на эмоциональной атмосфере, некоем поле, ауре, окружающей предметы. Искусство не отражает жизнь. Оно параллельно жизни.

Вторая сквозная тема, пронизывающая все зрелое творчество Иванова, — тема скульптурных парковых композиций А. Матвеева «Мальчики». Увиденные когда-то в реальной парковой среде, в конкретной светотональной ситуации, матвеевские работы стали источником многих, подчас весьма разнящихся по колористическим и пластическим установкам композиций. Одно остается неизменным — и здесь Иванов, по-прежнему используя внесюжетные средства,

тяготеет все же к своеобразной драматургии. В холстах, где мрамор оживает, скульптура, «одушевленная» градациями теплохолодности, выступает как «живая натура», контрастируя с реальной средой, трактуемой как «натура мертвая». На поверхности холста происходит движение чувства.

В конце 1970 — начале 1980-х годов Иванов начинает разрабатывать пейзажную тему, аскетичную по предметному содержанию (стволы деревьев, ветви), но передающую зрителю душевное волнение автора. «Он один из наиболее крупных и последовательных мастеров пейзажа настроения, вносящий в него не только глубоко личную ноту, но и особую организованность, простирающуюся из переосмысления опыта Бубнововалетцев», — писал в проспекте последней выставки художника Н. Благодатов⁴.

Игорь Иванов создал свой собственный живописный стиль, диапазон которого позволяет ему работать абсолютно свободно и раскованно. Для него необходимо возможно бережливее сохранить чувственное впечатление о натурном импульсе и для этого возможно дольше продлить его непосредственность. В его полотнах все задачи решаются колористически: цвет разрешается светом, растворенным в пространстве и живописной среде.

*Сущность разлита: она не концентрирована
лепет печали — поманенный лебедь
ремарка сандалий песком отраженная в небе
синие пульсы мазков и ресниц колебание
вдоль берегов
и окрестностей
где нет полезностей и знаков
и время представляется полем маков
в изобилии движущихся лепестков.*

Среди ленинградских художников Иванов, наверное, один из самых негромких, самоуглубленных мастеров, целеустремленно постигающих драматическую гармонию целостного бытия одушевленной природы. И если встреча с его творчеством поначалу не удивит зрителя авангардными откровениями, она удивит другим — естественностью сохраненных традиций живописной культуры.

А. Боровский, Вл. Бутаков

³ Здесь и ниже курсивом выделены высказывания и тексты И. В. Иванова.

⁴ Благодатов Н. Там же.

ВЕЩЬИ ТАРАКАНИ



Литературная родословная насекомого, проникшего в эмблему рубрики, посвященной Объединению реального искусства (ОБЭРИУ), началом своим определенно имеет знаменитые стихи капитана Лебядкина¹, которые в «Бесах» были знаком антилитературы². Вслед за К. Чуковским («Тараканище», 1923; «Мухина свадьба», 1924) обэриуты утвердили таракана как литературного героя («Таракан» Н. Олейникова, «Елизавета Бам» Д. Хармса). «Насекомые вообще являются весомыми обитателями поэтического универсума поэтов чинарско-обэриутского круга»³, и само их перемещение через границу, некогда надежно отделявшую литературу от нелитературы, можно считать верным признаком кардинальных изменений в объективной реальности: отмены здравого смысла, переворачивания норм и ценностей, распространения страха.

Сложившаяся в 1920—1930-е годы система советского тоталитаризма своеобразно и многообразно трансформировалась в художественном сознании и одно из самых выразительных и сложных отражений нашла в творчестве обэриутов. «Таракан Тараканович, в рубашке с рыжим воротом и с топором в руках» («Елизавета Бам», 1927) — символ Системы в целом⁴. Ее существование в течение десятилетий кажется теперь таким же абсурдом, каким чинарям и обэриутам, отлично помнившим и другие времена, очевидно, казался окруживший их мир, в котором внезапный арест стал бытом, а быт как налаженное и гарантированное жизнеустройство навсегда растворился в сыром октябрьском воздухе. Возможно, именно по этой причине быт для обэриутов стал важным объектом приложения художественно-экспериментальных усилий: сама действительность провоцировала на это.

«Обэриутов год» — в известном смысле метафора, поскольку будет включать не только произведения собственно обэриутов 1927—1930 годов, но и другие, созданные

¹ Фидишов Г. В. О традициях Достоевского в русской поэзии 20–30 годов: Капитан Лебядкин и обэриуты // Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова. Новгород, 1971. С. 20–22; Флейшман Л. С. Маргиналии к истории русского авангарда // Олейников Н. М. Стихотворения. Времен. 1975. С. 17–18.

² Ср.: «Ахматова говорит, что Олейников пишет, как капитан Лебядкин, который, впрочем, писал превосходные стихи. Вкус Анны Андреевны имеет пределом Мандельштама, Пастернака. Обэриуты уже вне предела. Она думает, что Олейников — шутка, что вообще так шутят» (Гинзбург Л. Я. Из старых записей [1933] // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 409).

³ Мейлах М. Б. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: Предыстория, история постановки, пьеса, текст // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1987. V. I. P. 201.

⁴ Маловероятно, что в 1927 г. уже имелся в виду тот, о ком О. Мандельштам впоследствии напишет: «Тараканьи смеются усица, и сияют его голенища».

позже (и даже много позже) и близкие по поэтике, принципам моделирования мира. Ибо ОБЭРИУ очень быстро превратилось в своего рода код, позволяющий указать на неподцензурное, протестующее против канонов, свободное творчество — вне рамок идеологии и партийности, наиболее авангардное и неординарное. Оправдание расширительного истолкования мы видим в том, что ОБЭРИУ никогда не было замкнутой, ограниченной от всей остальной культурной жизни Ленинграда группой. Это справедливо в синхронии так же, как и в диахронии: можно говорить об обэриутовских традициях и в современной культуре⁵, надстроенной над реальностью, как всегда не лишенной черт мистицизма и абсурда.

Особо стоит подчеркнуть **неслучайность** начала «Года»: 60 лет назад, 9 апреля 1930 года, в газете «Смена» была напечатана статья «Реакционное жонглерство», положившая конец выступлениям ленинградской литературной группы ОБЭРИУ. Автор статьи, некто Л. Нильвич, не желая «оказывать незаслуженную честь заумному словоблудию обэриутов», возмущенный тем, что «они вздумали понести свое «искусство» в массы», выбрал точные слова и характеристики. Помимо элементарной брани, в статье в форме доноса была сообщена та истина об обэриутах, которая тогда была политическим криминалом, а теперь делает их в наших глазах столь привлекательными: «Их [обэриутов] уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата⁶. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага...» Точно такую же резолюцию «пролетарское студенчество» ЛГУ, где выступали обэриуты, направило в Союз писателей. Негласным постановлением обэриутам было запрещено выступать. Таким был один из многих итогов «года великого перелома».

Открытие рубрики отмечает, таким образом, необычный юбилей: шестидесятилетие запрета, шестидесятилетие развернутого наступления на культуру, не желавшую поддаваться напору власти, делавшую вид, что она эту власть не замечает. Не об этом ли думал Д. Хармс, когда писал в 1934 году «Оптический обман»: «Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит...»⁷

⁵ Таковы определенно митьки (о них см.: Ибрагимов И. Возвращенная девственность // Искусство Ленинграда. 1990. № 1). «Художником поведения» назвал митька В. Шинкарев (Шинкарев В. Митьки // Родник (Рига). 1988. № 8. С. 29).

⁶ Интересна в этой связи этимология слова «таракан»: чувашское *tar-aqan* — *беглец*, происходящее от тюркского корня *убегать* (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 4. С. 21). Эта семантика использована М. Булгаковым в «Беге» (1926—1928) в метафоре тараканьих бегов. О них см.: Аверченко А. О гробах, тараканах и пустых внутри бабах // Новая Россия. 1922. № 2. С. 148, где рассказано об Ольге Платоновне, служащей в Константинополе на записи в тараканий тотализатор и состоящей при «зеленом таракане». Мнение Л. Белозерской: «Никаких тараканьих бегов не существовало» (Белозерская Л. Е. Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 230) — явно ошибочно.

⁷ Хармс Д. И. Полет в небеса. Л., 1988. С. 359.



ЖИВОПИСЬ ИГОРЯ ИВАНОВА



*Деревья в Наци. Холст на фанере, масло. 1988.
Частное собрание, Ленинград*



Ребенок с куклой. Холст, масло. 1976. Собственность автора



Две куклы. Холст, масло. 1978. Государственный музей истории Ленинграда



*Две фигуры. Любовь. Холст, масло. 1979. Собрание
Гарика Басмаджяна (Париж)*

ЛЕТАНИЕ БЕЗ КРЫЛ ЖЕСТОКОЯ ЗАБАВА

Поэтические опыты Даниила Хармса времени ОБЭРИУ (1927—1930) во многом определили тематику последующих его стихотворных, а также прозаических и драматических произведений. Постепенная прозаизация поэзии, вплоть до полного перехода к прозе (последнее известное стихотворение «Я долго думал об орлах...» датировано 15 марта 1939 г.), была совершенно закономерна при усилении на расширение и углубление смысла предмета, слова и действия¹. Размежевание с заушной поэзией и создание «реального искусства», имеющего свою логику, которая «не разрушает предмет, но помогает его познать»², в дальнейшем приводят Хармса к метафизическому осмыслению предмета или явления и повороту к философским и религиозным рассуждениям, характерным для постобэриуцкого периода. Ряд логико-философских размышлений поэта 1930-х гг. — «Третья Цифринитная логика бесконечного небытия», «Измерение вещей», «Нéтеперь», «Вечерняя Песнь к имянem моим существующей», публикуемое здесь впервые («То то скажу тебе брат...» — восходит прежде всего к эзотерической философии Я. С. Друскина, близкого друга Хармса. Именно Друскин вводит собственные философские термины: «это», «то», «само», «тут», «там», вписавшиеся в смысловое пространство хармсовской лирики. Философские произведения Хармса с трактатами Друскина связывает и чисто субъективное, глубоко личностное отношение к самой форме философских построений, для которых главным является не нахождение ответов на вопросы, а ход размышления над ними.

Одним из основополагающих мотивов в лирике Хармса конца 1920-х гг. становится мотив полета. Для него это особая форма существования предмета, явление, которое помогает обнаружить до сих пор неизвестную его сущность. Глубоко личное значе-

ние этого мотива — полет как выход в иное пространство, иероглиф «окно» ☐, обозначающий Эстер Русакову, совпадает с восприятием ОБЭРИУ как собственного дела. «Куда делось ОБЭРИУ? Все пропало, как только Эстер вошла в меня, — записывает Хармс в дневнике 27 июля 1928 года. — (<...> Если Эстер несет горе за собой, то как же я могу пустить ее от себя. А вместе с тем, как я могу подвергать свое дело, ОБЭРИУ, полному развалу» (ОР и РК ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 74, л. 4). Перенесенный в прозу, мотив полета в рассказах Хармса противопоставлен идее отпущения, внутренней пустоты как героев этих рассказов, так и окружающего их мира. А. Г. Найман приводит слова Ахматовой о Хармсе: «Он был очень талантливый. Ему удавалось то, что почти никому не удается, — так называемая «проза двадцатого века»: когда описывают, скажем, как герой вышел на улицу и вдруг полетел по воздуху. Ни у кого он не летит, а у Хармса летит»³.

¹ Ср. также мнение Жана-Филиппа Жаккара. Отмечая, что стихотворения Хармса 1930-х гг. — это «попытки создания некой новой поэтики», исследователь пишет: «...если в целом рассматривать творчество Д. Хармса, становится очевидным, что новая поэтика ориентируется, прежде всего, на прозу, быть может, потому, что в 1937 году речь уже идет не о постижении окружающего мира при помощи ряда поэтических средств, а лишь об отображении этого мира и ужаса перед ним...» (см.: Жаккар Ж.-Ф. «Да, я поэт забытый небом...»: К выходу в свет четвертого тома Собрания произведений Даниила Хармса // Русская мысль (Париж). 1988. 24 июня. Литератур. прил. № 6. С. XI).

² ОБЭРИУ // Афиши Дома Печати. 1928. № 2. С. 12.

³ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой: Из конца первой половины XX века. М., 1989. С. 219.

Из представленных в данной подборке первые два стихотворения, как раз посвященные теме полета, Хармс включил в цикл из тринадцати стихотворений. Весной 1929 г. молодой ленинградский литератор Геннадий Гор переписал в свой блокнот этот цикл, восходящий, вероятно, к сборнику стихов 1927 г. «Чинарь Даниил Иванович Хармс. Управление вещей. Стихи малоизвестные». Стихотворения по списку Гора были опубликованы еще при его жизни Михаилом Мейлахом и Владимиром Эрлем в I книге Собрания произведений Хармса. В комментариях к ним, появившихся только в IV книге Собрания в 1988 г., к сожалению, не оговаривается, кто был автором списка. Тексты для данной публикации любезно предоставлены нам К. С. Огородниковой, которой приносим свою призна-

тельность. Автографы этих двух стихотворений не сохранились. Возможно, они погибли в конце 1931 г., когда Хармс был арестован одновременно с А. И. Введенским, И. В. Бахтеревым, Калашниковым, И. Л. Андрониковым, Вороничем, В. М. Ермолаевой, С. М. Гершовым, Е. В. Сафоновой, Б. М. Эрбштейном и А. В. Туфановым «за организацию на основе имеющихся у них контрреволюционных убеждений» нелегальной антисоветской группы литераторов и художников детского сектора Ленгосиздата в 1926—1932 гг.⁴

⁴ Постановление коллегии ОГПУ от 23 марта 1932 г. в отношении шести человек: Хармса, Воронича, Калашникова, Введенского, Бахтерева, Туфанова — было отменено Президиумом Ленинградского городского суда 18 января 1989 г.

ДАНИИЛ ХАРМС

1. АВИАЦИЯ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Летание без крыл жестокая забава
 Попробуй упадешь закинешься неловкий
 Она мучения другого не избрала
 Ее ударили канатом по головке.
 Ах, как она упала над болотом!
 Закинув юбочки! Мальчишки любовались
 Она же кликала в сумятицах пилоту,
 но у пилота мягкие усы тотчас же
 оборвались
 он юношей глядит
 смеется и рулит
 остановив жужжанье мух
 слетает медленно на мох.
 она: лежу я здесь в мученьях.
 он: сударыня я ваша опора.
 она: Я гибну. Дай печенье.
 Вместе: мы гибнем от топора!
 холодеют наши мордочки,
 биение ушло
 Лежим. открыли форточки
 и дышим тяжело.
 сторожа идут стучат.
 Девьи думы налегке.
 Бабы кушают внучат.
 Рыбы плавают в реке.
 Елки шмыгают в лесу
 стонет за морем кашей
 А над городом несут
 Управление вещей.

То им дядя птичий глаз
 ма... сердце звучный лед *
 Вдруг тетерев я тишком зараз
 Улетает самолет.
 Там раздувшись он пропал
 кто остался на песке?
 мы не знаем. Дед копал
 ямы стройные в тоске.
 и бросая корешки
 в глубину беспечных ям.
 он готовит порошки
 Дать болезненным коням.
 Ржут лихие удила
 Указуя на балду
 стойте други он колдун
 знает дела *
 вертит облако шкапов
 переливает муть печей
 В небе тристо колпаков
 Строит башни из кирпичей.
 Там борзое солнце греет
 Тьму проклятую грызет
 Там самолет в Европу реет
 и красавицу везет.
 она: лечу я к женихам.
 Пилот: машина поломалась.
 она кричит пилоту: хам!
 машина тут же опускалась
 она кричит: отец, отец
 Я тут жила. Я тут родилась
 потом приходит ей конец

она в подсвечник превратилась.
Мадлэн ты стала холодна
лежать под кустиком одна
склонился юноша к тебе
лицом горячим как Тибет
Пилот состарился в пути
Руками машет не летит
ногами движет — не идет
махнет разок и упадет
Потом года лежит не тлен
Тоскует бедная Мадлэн
Плетет косичку у огня
мечты случайные гоня.
Всё.

Январь 1927

2. ПОЛЕТ В НЕБЕСА

м а т ь :
на одной ноге скакала
и плясала я кругом
безсердечного ракала
но в объятиях с врагом
Вася в даче на народе
шевелил метлой ковры
Я качалась в огороде
Без движенья головы
но бежал дремучий порох
Под ударом светлых шпор
Вася! Вася! этот ворох
умету его во двор.
Вася взвыл беря метелку
и садясь в нее верхом
он забыл мою светелку
улетел и слеп и хром.
В а с я :
оторвался океан
темен, лих и окаян
Затопил собою мир
Высох беден, скуп и сир.
В этих бурях плавал дух
развлекаясь нем и глух
На земной взирая шар
Полон хлама, слаб и стар.
Вася крыл над пастухом
на метле несясь верхом
Над пшеницей восходя
Молоток его ладья.
он бубенчиком звенел
Быстр, ловок, юн и смел

озираясь — это дрянь.
В с е х о р о м
Вася в небе не застрянь.
П а с т у х з а л е з а я в в о д у
Боже крепкий — о-го-го!
Кто несется высоко?
Дай взгляну через кулак
Сквозь лепешку и вот так
брошу глазом из бровей
под комету и правой
Гляну в тучу из воды
не закапав бороды.
В а с я с в е р х у
сколько верст ушло в затылок
скоро в солнце стукнусь я
разобьюсь горяч и пылок
и погибнет жизнь моя
Пастуха приятный глас
долетел и уколел,
слышу я в последний раз
человеческий глагол.
м а т ь в ы б е г а я и з о г о р о д а
Где мой Вася отрочат
Мой потомок и костыль
Звери ходят и молчат
В небо взвился уж не ты ль?
уж не ты ль покинул дом
Поле сад и огород?
Не в тебя ль ударил гром
из небесных из ворот?
мне остался лишь ракал
враг и трепет головы
Ты на воздух усекал
оторвавшись от травы.
Наша кузница сдана
в отходную кабаллу
Это порох сатана
разорвался на полу
Что мне делать! боже мой
Видишь слезы на глазах.
Где мой Вася дорогой.
В с е х о р о м
Он застрял на небесах
Всё

22 ян(варя) 1929

3.

Папа спит
и Лиза тоже
Иля дремлет во всю мочь
Я в окно взглянул. О Боже!
там уж * утро, а не ночь.

мне осталось только ** плюнуть
и раздеться и в кровать
спать и спать и спать и думать
только б десять не проспять.

Кто ж энергией томимый
встанет раньше. Помоги
Что бы в десять с половиной ***
мне обуться в сапоги.

и заботами снедаем
вспом(н)и будучи в штанах
сам быть может за траваем
будешь гнаться впопыхах

А быть может не догнав
перепрыгнув сто канав
за другим таким траваем
ты помчишься впопыхах ****.

〈1929—1930〉

4.

То то скажу тебе брат от колеса не отойти
тебе
то то засмотришься 〈на верчение спиц〉 и станешь
плеником колеса

то то вспомнишь как прежде приходилось жить
да и один ли раз? может много
в разных обличиях путешествовал ты, но забыл
все.

вот смутно вспоминаешь Бога
отгадываешь незнакомые причины по колесу
чуешь — 〈воскресение из мертвых〉 выход в
степь, в луг, в море,

но живешь пока в лесу
где чудные деревья растут едва заметно глазу
то голые стоят, то прячут ствол в зеленую вазу
то закрывают небо лиственной пагодой
где херувимы поют над радугой
длинные песни приятные слуху
то совы кричат в лесу: уху! шуху!
〈Так уж свойственно в натуре
всё сгибать но не ломать
а кристаллы ветры бури
то есть сломанные куски вселенной глубоко
прячут в землю мать〉

Бог сгибания шар

Бог ломания куб

〈По истине камень мертв и неподвижен

растение же роста жизнь имеет в росте
животное жизни всю жизнь движется
〈поворачивает голову и бежит куда вздумается〉
и многими мыслями управляя растет и движется
челове

и по небу движется луна и солнце
создавая порядок
это Богом воплощенные законы
цари жизни
и небо движется со звездами
(о нем говорить наши уста скованны)
творя жизнь〉

Начало Июля 1931 года.

Данаэль Хаармэс

5. 0

О том никто не скажет фразы
что не имеет, как Венера фазы.
К тому никто не стукнет в дверь
кто с посетителем как зверь.

1 сентября 1933

6.

〈Захлопнув сочиненья том
я целый день сидел с открытым ртом
прочтя всего пятнадцать строк
я стал внезапно к жизни строг.〉

ПРИКАЗ ЛОШАДЯМ

Для быстрого движения
по шумным площадям
пришло распоряжение
от Бога к лошадям
Скакать * всегда в позиции
военного коня
но если из Милиции
при помощи огня
на тресе вверх подвешенном
в коробке жестяной
мелькнет в движеньи бешеном
фонарик над стеной
пугая красной вспышкой
идущую толпу,

беги ** мгновенно мышкой
к фонарному столбу
покорно и с терпением
зеленый жди *** сигнал
борясь в груди с биением
где кровь бежит в канал
от сердца расходящийся
не в виде тех кусков

в музеях находящихся
а в виде волосков
и сердца трепетание
удачно поборов
пусться опять в скитание
покуда ты здоров.

3 сентября 1933

Для данной публикации отобраны стихотворения, обладающие, на наш взгляд, оформленностью и завершенностью текста. В произведениях постобэриутского периода Хармс окончательно отказывается от «рамочной» ремарки «всё», но иногда законченность текста сигнализируется проставлением даты под стихотворением.

Датировка в угловых скобках принадлежит Я. С. Друскину. Зачеркнутые Хармсом фрагменты, необходимые, на наш взгляд, для понимания стихотворения, введены в основной текст и выделены угловыми скобками.

1—2. Печатается по списку Г. С. Гора. Пропуски в строках, отмеченных *, сделаны Гором.

3. Публикуется впервые. Автограф в ОР и РК ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 110. Одно из ранних произведений Хармса, имеющее личный подтекст. Ж.-Ф. Жаккар отметил, что «во второй половине 30-х годов почти все стихотворные произведения Д. Хармса так или иначе связаны с определенными событиями его личной жизни» (Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. XI).

Лиза — сестра поэта, Елизавета Ивановна Грицына. Иля — экономка Ювачевых, Лидия Алексеевна Смирнитская. По свидетельству Ели-

заветы Ивановны, Л. А. Смирнитская, помимо ведения семейного хозяйства, ухаживала за Надеждой Ивановной Ювачевой, больной туберкулезом. Л. А. Смирнитская умерла в эвакуации в Фергане в 1942 г.

* Зачеркнуто «вижу».

** Зачеркнуто «на ночь».

*** Первоначальный вариант: «Чтобы ровно в половину».

**** Первоначальный вариант двух последних строк:

все торжественно поймешь
и обратно повернешь.

4. Публикуется впервые. Автограф в ОР и РК ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 122. Стихотворение из ряда логико-философских размышлений Хармса начала 1930-х гг.

5. Публикуется впервые. Автограф в ОР и РК ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 136.

6. Публикуется впервые. Автограф в ОР и РК ГПБ. Ф. 1232, ед. хр. 137.

* Первоначальный вариант: «скачи».

** Первоначальный вариант: «бежать».

*** Первоначальный вариант: «ждать».

Подготовка текста и комментарий
А. Б. Устинова



ИГОРЬ БАХТЕРЕВ

«Так я и живу...»

НАТЮРЕЯ

*Пол паркетный словно квадратный
Зеленые фиалки на небосклоне*

в лоне ящика комода
вам возможно
неопратно
неприятно
неудобно
без канатов и кроков
в склепе

в гродно
опустите заодно
горлодера
гренадера без щеки
при усах и при ушах
па ге ге
за другую почесать долотом
кнопку скопу
и ландо-колодлоп
заглотить толокно
цику скопу
или оку

БАХТЕРЕВ Игорь Владимирович (р. 1908) — поэт, драматург, прозаик, художник. Окончил театральное отделение Высших курсов искусствоведения при Институте истории искусств в 1930 г. Один из организаторов театрального коллектива «Радикс», подготовившего на площадке Института художественной культуры постановку пьесы-коллажа А. Введенского и Д. Хармса «Моя мама вся в часах» (не осуществлена). При его непосредственном участии на сцене ленинградского Дома Печати были поставлены «Елизавета Бам» Д. Хармса и «Зимняя прогулка» И. Бахтерева и Д. Хармса. Во всех спектаклях И. Бахтерев выступал и в качестве сценографа. Как поэт входил в группу «Левый фланг», а затем — в ОБЭРИУ.

Из манифеста ОБЭРИУ: «Игорь Бахтерев — поэт, осознающий свое лицо в лирической окраске своего предметного материала. Предмет и действие, разложенные на свои составные, возникают обновленные духом новой обэриутской лирики. Но лирика здесь не самоцельна, она не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия».

Был незаконно репрессирован в 1931 г. Печататься начал с 1930 г., сотрудничал в ленинградских детских журналах и газетах. В соавторстве с А. Разумовским написал пьесы: «Полководец Суворов» (впервые поставлена в 1938 г. на сценах Центрального театра Красной Армии и Ленинградского Академического театра драмы им. А. С. Пушкина), «Двойная игра» (1951), «Откровение в бурю» (1962) и др. Автор воспоминаний о Н. Олейникове и Н. Заболоцком. Живет и работает в Ленинграде.



полизать золотую киноварь
 гоп хоп
 хоп гоп
 на извозчике скакал
 флейты маленький футляр
 пики воткнуты
 сотканы
 час проходит круговой
 тает ночь
 убегает утра мед
 на паркете тает лед
 стульев рой
 в небе сияом
 пахарь синий при часах,
 как солдат на часах
 сидит дама на часах.

Теща рачьиными клещами
 ухватила цвет скатерки
 в коридоре на запоре
 поль де пух
 гроб де вык
 не петух птоломей
 волосатый и дощатый
 нет не дева
 прелый дух
 пель де пик
 поль до нэр
 оробел кавалер,
 а упырь запретил
 без носок в монастырь
 гоб хоп — прикатил

в мире холод
 в море ночь
 меер веер — кольд и гольд
 одинокий у подмостка
 сев
 рыб
 тень
 вихр
 всеволод потогенез

тут мохнатый господин
 обратил
 обредил
 к даме на часах подсел
 и подумал э-с-е-р-к-а
 кавалер
 и галантен и смел
 вензель папы
 даме дом
 бой испорчен —
 пять часов.

1926 ГИНХУК



Рисунки
И. В. БАХТЕРЕВА



ЗИМНЯЯ ОЧЬ

Когда начинаются круглы ночи,
Тогда открываются круглые очи.
Я походкой проворной с кровати встаю,
находку покорно в палате таю.
Свечами свечу
в черновицу стекла,
черновицу окна.
Время прочь отогнать бесстыдную очь
в ту холодную ночь
круглую ночь.

Продажную память я бросаю на стол
где нянька беглянка
вползает под стул,
бьется подошвой,
ладонями в пол.

Резвится под стулом округлость нагой.
Что ж, встанем над памятью тонким перстом
нескромным затылком
надежной ногой,
бесцветным крестом
запрокинутым внутрь.

На угол безвестный пройдем торопливо,
ту местность фонарь заполняет учтиво.
Дворники метлами падают в снег,
хороводы детей заметают их бег:
мужиков староватых,
стариков тороватых,
за ширинками разных
по-разному безобразных.
А круглая ночь поднимается выше,
лошадкой взлетает на ближнюю крышу.
В небо смеются лошадины очи,
круглые очи — в круглую ночь.

О СВОБОДЕ НЕПОНИМАНИЯ

Искусство должно быть понятным.
Из вчерашней газеты

Иной раз еще добавляют: народу. Тогда эта сентенция становится уже вовсе загадочной: всему народу? все искусство? одинаково понятным? Разумеется, если все делить поровну (так, кажется, некогда договаривались?), если все (в том числе и искусство) принадлежит всему народу, то оно должно быть всем равно доступным и понятным. К этому, собственно, давно уже шло дело. Подавляющее большинство истинных явлений зарубежного искусства, литературы оставалось неведомым, запрещенным для нашего отечественного «употребления» ввиду его «непонятности», объяснявшейся просто: «элитарно», «оторвано от народа», следовательно «чуждо вкусам и взглядам советского народа». «Наплевиизмом» (Жданов) клеймилось и все отечественное, что оказывалось недоступным пониманию не только начальников над искусством, но — увы! — тому или иному представителю «простого народа». Особенно поусердствовало (и, кажется, еще не отступило от этого своего усердия) в деле вытравления «непонятого» школьное литературоведение, систематически воспитывающее иллюзию понимания Пушкина, Гоголя, Л. Толстого... При этом отмечаются попутно и «заблуждения» их («Выбранные места...» Гоголя, «роль личности в истории» и «непротивление злу насилием» Л. Толстого). Теперь введем в школьную программу Булгакова, Платонова, Пастернака, Ахматову — и покажем, как понятно и доходчиво их творчество. И так же перестанем перечитывать их, как перестали после школы перечитывать Гоголя, Тургенева, Некрасова? Зачем, коли со школьных лет усвоено, что все это предельно понятно?

С родительской заботой выращивая только «понятное» в литературе и искусстве, отцы-командиры с середины 1920-х годов с энтузиазмом уничтожали народившихся «незаконных» детей — множество литературных групп и объединений: «Левый фланг», «На посту», «Перевал», «Стройка»... Зачем такое их разнообразие, к чему эта разноликость? Будет и одного — Союза советских писателей с одним обязательным творческим методом — социалистическим реализмом.

Под «сокращение» попало и ОБЭРИУ, а вместе с ним и И. Бахтерев. То, как он писал и пишет, право же, понятнее того, что происходило в реальной жизни.

В мире холод
в море ночь

Эй, каждый из тьмы
приходите помочь!
Пианенке снова не в мочь.
Метет по задворкам та очь лихорадки,
кружатся в сугробах округлые прядки.
Я вижу ее полнокруглые груди
и выложу их на тарелке, на блюде.

Все двери, все входы
закрыты,
укрыты.
Раздвойте,
откройте!
Ворота раскрыты.
Опять я в палате
опять на кровати,
пустынной и гладкой,
ночей наблюдаю бесцельные складки
бесцумные пятки

кругов окорядки.
Некруглое утро приходит в наш дом.
детей хороводы шумят под окном.
Их провожают ночные салазки
дворников тени
нянькины ласки.
К далекой заставе
бездомной старушкой
очи плывут с безмолвной пирушки.
Некруглое солнце на некруглых ногах
округлость ночей заматает в снега.
Что ж, память
в кровать
стучится опять
шумной волной — направленной венять.
Некруглые очи шуршат за мостом.
звучат в закоулке прошлогодним листом

меер веер — кольд и гольд
одинокий у подмостка
сев
рыб
тень
вихр
всеволод потогенез —

это ничуть не менее понятно, чем травля и уничтожение людей, никак не угрожавших реальной жизни, а только писавших книги, ставивших и игравших спектакли или растивших хлеб, строивших машины — то есть в н о с и в ш и х в жизнь, а не отнимавших от нее. Почему за это п р и б а в л е н и е к жизни они оказывались обреченными на уничтожение?

Ходит крек
рыба спит
ряб сип
вдоль по рышку
меле пат — колотень
колопень —

разве это менее понятно, чем: «Я давно прошу не лóжить мне записки, а они все лóжут и лóжут...», звучавшее из президиума Съезда народных депутатов?

Разве «Происшествие в кривом желудке» — бóльшая фантазмагория, чем «происшествие» с перестройкой, которая, как объявленный заранее конец света, все никак не может совершиться?

Требование к искусству «понятности» должно быть возвращено ее искателю с предложением обнаружить это «понятное» в жизни. Как многолики уровни абсурдности, фантастичности и просто непроясненности смыслов жизни, так многолико и искусство (если оно этой жизнью действительно живет). Непонятность свойственна реальности по самому ее существу. Сведения к понятному — от страха перед жизнью, как сведения к нему всего разнообразия мыслей и человеческих проявлений — от страха перед людьми.

Способность без мистического ужаса переживать все тайны и загадки жизни, отпущенными человеку чувствами и ощущениями отдаться непонятному в искусстве или смиренно пройти мимо — вот мера подлинной свободы человека.

К такому человеку обращено: удостоьте непониманием произведения И. Бахтерева.

П. Митин

простертой ладонью в промерзшей земле.
Бездельные очи,
бесцельные очи.
Безумная очь,
бескрайняя очь...
Да нет же —
безумный рассвет.

1934

ПОСТРОЕНИЕ ЧУВСТВ

Вчера на парковой аллее
среди природы трепетанья
я слушал голос увяданья
моих несбывшихся затей.
Я вспомнил вас
я вспомнил ваше имя,
а мир ходил вокруг,
как налитое вымя,
он больше и красивей нас
я понял это вдруг.
Я понял вдруг, что много лет
истории ловлю скелет.

Здесь на скамейке Аракчеев
сидел как тумба недвижим.
Он будто грузинских ночей лев
дерёв задерживал нажим.

Здесь голос царственный России
его преследовал до Невского.
А ночь такая синяя,
а глаза такие детские.
Рыдай продленный Аракчеев
я вижу Минкиной конец.
Убийца точит щей поев
стальной тесак
своим мечтам венец.
И вот лежит сраженная она
шумит на Волхове кровавых дум волна.
Неясный голос Аракчеева звучит:
проклятое желание молчи!
В зеленом шелесте аллеи
он слышит ног ее шушанье
и платья легкого звучанье...
Тень от утренней свечи
птичьим пением кричит.

А р а к ч е е в:

Бежать скорей
и нету сил.
Среди ветвей
твой ветреный мелькает локон.

Убийцу я убил
в соборе панихида по тебе,
ты видишь свет из окон?
Богов там вежливые лики
внимают пенью и мольбе
лампадок там летают блики
в продолговатой вышине
многообразной тишине.
Молись и бейся головой
перед смиренным аналоем.
Но где же, где же ты?
Я чувствую твоё дыханье...
лесная дева отзовись!

В ответ ему молчанье,
о безрассудные мечты!
Граф девке преданной без лести
с полковником жандармским в ряд.
Сидел как тумба недвижим
на том же месте
Всегда горячий взгляд
был холоден и пуст.
Граф крикнул
каркнул
и упал без чувств.
Любовь и тлен
в один сплелись венки.
Вот юным сверстникам
значительный намек.

Село Грузино 1938



Рисунок И. В. Бахтерева

Происшествие в кривом желудке

РАССКАЗ

История, которую я собираюсь рассказать, произошла с хорошим приятелем лучших друзей моего старого-старого знакомого. Мало того, произошел тот случай с моим родным братом.

Он долго спал в тот день, спал по самой обыкновенной причине: вместо того чтобы прозвонить, будильник, принадлежавший тому спящему человеку, вдруг переместился на городскую площадь, где находился рестораник с самым обыкновенным названием: «Кривой желудок». Это название предложили жившие по соседству, кажется, товароведы. Одно могу сказать, с тех пор в «Кривом желудке» стали подавать обыкновенных кривых кур и лишь изредка необыкновенных.

Скорее всего вы не слышали, что за кривые куры бродят по некоторым переулкам нашего города. Многие не слышали. Однако про кур потом. Только будильник переместился в «Кривой желудок», сразу попросил подать кривую курицу. Ему, конечно, отказали. Тогда пришелец принялся звонить, пока не прибежал вполне обходительный работник пожарного ведомства, спрашивает:

— Чего звонишь?

Этот, то есть сразу притихший будильник, весь затрясся. Откуда ему знать, кто перед ним стоит да еще с кривым перевязанным затылком.

Ах да, совсем забыл выполнить обещанное, рассказать о перевернутых курах. Пожалуй, ничего интересного про них не скажешь, когда в рестораничке и столы, и фужеры, и лафитники, даже передняя часть буфетчицы, все-все перекручено. Помните, как назывался рестораник: «Перекрученные внутренности». И опять забыл поделиться: в туалете тех «Перекрученных внутренностей» висело трюмо, совсем махонькое, почти незаметное. В нем даже передняя часть буфетчицы или другая обыкновенная внешность могла показаться вполне прямой. Как видите, к всеобщей кривизне многие приспособились, кроме самого главного: директора коммунального банка, одного там Кривошеина, нет, другого главного, тоже Кривошеина. Благодаря своей фамилии другой Кривошеин приказал все изменить, в первую очередь название, но об этом другой раз, а тогда, по прошествии некоторого времени, будильнику все же что-то подали, кажется незначительную пичужку, которая в меню была обозначена цыпленком, кривым разумеется. Проглотил будильник ту, называемую цыпленком, пичужку и стал перемещаться, конечно, в обратном направлении. Металлический объем с винтами, цепочками, разными там гвоздиками переполнен, ничего не стучит, не цвыркает. Вот будильник, добравшись до дома, и стал подпрыгивать, каждый раз дергая ручку дверного колокольчика. Тогда тот, крепко спавший, перевернулся на другой бок, громко сказав:

— Порви кривой полотенец, — и побежал.

Про дальнейшее рассказывать не интересно. А забавляет меня то, что происходило до перемещения будильника на опрокинутую площадь. Как же так? Ему предложили ничтожного цыпленка, после чего этот всеми установленный распорядитель минутных и часовых стрелок, металлический предмет, был просто обязан подождать, пока желтый шарик начнет Господом Богом предписанное превращение. В конце концов шарик непременно оказался бы многоцветной кривой округлостью.

Нет, все это, попросту сказать, необъяснимо. Да и многое другое я, простите, понять отказываюсь. Почему у того будильника виг да стинь? А у меня ноги и уши. Почему у меня то да се? А у него иноформация, в крайнем случае — персифлексия.

Так я, понимаете ли, и живу: задаю вопросы, рассказываю самому себе истории.

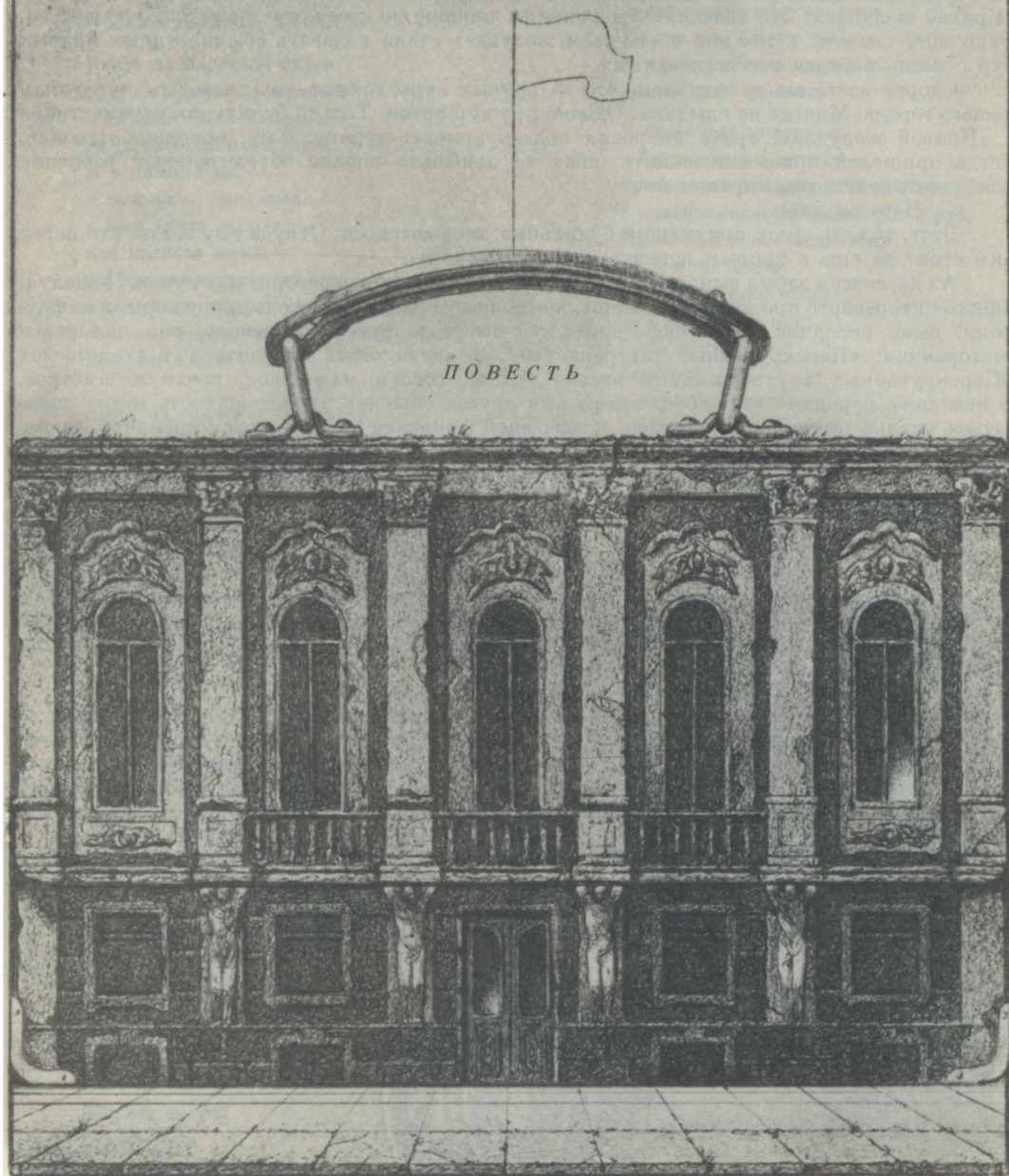


Подготовка текста
и иллюстративного материала
В. Г. Перца

БОРИС ВАХТИН

ДУБЛЁНКА

ПОВЕСТЬ



Рисунки А. Кузьминского



Борис Борисович Вахтин (1930—1981) — писатель, переводчик, ученый-востоковед. Окончил восточный факультет Ленинградского университета, работал в Институте востоковедения АН СССР, занимался изучением и переводами древнекитайской поэзии. Писал прозу. Практически не печатался.

Если его литературоведческие работы еще как-то выходили в свет (хотя и по сей день две его большие книги о китайской поэзии и поэтах лежат в рукописи), то с прозой дело обстояло совсем плохо. При жизни Б. Б. из всего написанного им были опубликованы три рассказа, очерк о В. Г. Короленко да очерк об Александре Грине, не считая нескольких мелких вещей в газетах. При этом среди ленинградской читающей публики его ходившая в самиздате проза была довольно широко известна.

Думаю, что не социальная острота его творчества была причиной «зажима», а скорее то свойство его вещей, которое непосредственно следовало из основного свойства его характера: независимость мысли и свобода проявлений. В 60—70-е гг., на которые пришлось большинство написанного им, внутренняя свобода была в глазах власти имущих чуть ли не преступлением. И — не печатали: существовала в те годы такая немудрящая форма борьбы с проявлениями свободной личности. Мол, думайте, что хотите, говорите, что хотите, но — дома. На кухне...

Повесть «Дубленка» была написана в 1978 году. Автор отправил ее в редакции нескольких литературных журналов, но в те годы напечатать ее никто не смог. Так совпало, что в это время Василий Аксенов собирал альманах «Метрополь», ставший впоследствии столь знаменитым, и Б. Б., вместе с еще тремя ленинградцами, принял его предложение участвовать в альманахе. По странствовав по московским редакциям иезде отвергнутый, «Метрополь» в конце концов был опубликован на Западе, после чего для многих его авторов всякие надежды увидеть свои вещи напечатанными на родине были похоронены на долгие годы. Для Б. Б. — навсегда.

Мне радостно, что эта «петербургская» повесть ныне публикуется в нашем городе. Мне горько, что отец до этого не дожил.

Николай Вахтин

Все мы вышли из гоголевской „Шинели“...

Глава I

«ПОЙДЕМТЕ В ТЕАТР?»

Дело было давно, лет через десять после того, как первый человек высадился на Луне, большинство людей забыло, в каком это случилось именно году, с тех пор многое изменилось, хотя, конечно, ничто, разумеется, строго говоря, не изменилось — сейчас, к счастью, все изменяется, не изменяясь, и все-таки, пожалуй, кое-что в некотором смысле изменяется.

Например, если встать сейчас в этом городе за колоннами дворца в стиле Карла Ивановича Росси, дворца, над которым победно развевается свежее красное знамя, и присмотреться к людям, идущим во дворец на работу, то заметно, что одеты они разнообразно, чего во времена высадки на Луне еще не наблюдалось. Кто в отечественном пальто, кто в импортном плаще с погончиками, кто в чем из кожи, но не времен гражданской войны, а синтетической. И головы переменились: на одной берет, на другой шляпа, на иных даже кепки с претензией, а некоторые — правда, очень некоторые — ничем не прикрыты, кроме волос. Изменение, конечно, налицо, но и нет изменения, потому что сейчас, как и тогда, сразу видно, кто важнее, видно не только среди тех, кто из машины вылез один, а и среди тех, кто из машины вылез с двумя-тремя себе не совсем, но подобными, и даже среди тех, кто прибыл в автобу-

сах и на троллейбусах или высадился за углом из трамвая. Походка разная, здороваются по-разному, головы на плечах сидят по-разному — нет, это не по естественным причинам природного разнообразия, генетика тут ни при чем, это от служебного места внутри дворца. Более важный кивнул — и спешит к цели, не торопясь, а менее важный здоровается обстоятельно, идет к цели скромно, не мешкая, но и не обгоняя. Чем важнее, тем внутренне неподвижнее, а внешне увереннее, и наоборот.

В этом изменений не было. И быть не могло. И не будет. Не будет!

Вон один идет — в клетчатом пальто, без головного убора! Не было раньше таких пальто и таких головных уборов не было, чтобы без. Вот это изменение! Однако и нет никакого изменения, просто надел человек клетчатое пальто, а на голову ничего не надел. Какие тут изменения? Вот если бы он сейчас догнал того, в серой шляпе, который из машины один выгрузился, хлопнул бы по плечу и сказал: «Привет, Володя! Как спалось?» — это было бы изменение. Но не было и нет. И не будет!

Или этот идет — среднего роста, сильно за пятьдесят, незаметный, но хорошо сохранившийся, в ботинках из ремонта, в пальто из химчистки, на висках ни одного седого волоса; сказал бы этот, можно выразиться, с виду нержавеющей, вон тому, внутренне неподвижному, что прошел и ответно кивнул: «Что это глаза у тебя с утра такие тусклые? Перепил, что ли, вчера? Смотри, друг, береги здоровье — стареешь очень!» — вот это была бы перемена! Не будет! И не надейтесь!

В это утро нержавеющей человек и думать о таком, разумеется, не думал, а вошел во дворец, как всегда. В гардеробе он столкнулся нос к носу с новым наивысшим начальством, которое тут же почему-то демократично раздевалось, наверно, подумал нержавеющей, популярности ищет, а может, подумал он вскоре еще, теперь такой будет порядок. Только он все это успел подумать, как наивысшее начальство протянуло ему руку и сказала без выражения:

— Говорят, у тебя трудности в семье?

Месяц назад от нержавеющей ушла жена, ушла без объяснений: собрала вещи и уехала в родную деревню на реке Белой. Оставленный муж тоже был родом из деревни, но другой деревни, смоленской. Объясняя свое необычное имя, он сказал, почему-то волнуясь, вчера молодой поэтессе, пришедшей к нему на прием:

— На заре голого энтузиазма отец мой, выйдя из бедняков и подняв мысль до понимания грамотного мировоззрения, прочитал слово филармония с большой буквы и погрузился в любовь, приняв за лицо и даже полагая женой наркома просвещения, поскольку нарком по ее поводу беспокоился, и потому отец назвал меня, как есть.

Так это и было на заре. Отец нынешнего инструктора целый день смотрел испытующе на свою жену Анну, а потом спросил:

— Если сын — как назовем?

— Если дочка — Анною, — упрямо ответила жена, поправляя на голове красную косынку.

— Нет, — сказал Иван Онушкин, — если сын — назовем Филармоном.

И повесил на стене фотографическую киноактрису, державшую в руке наган.

— Ваня, кто это? — спросила жена, беременная инструктором.

— Филармония, — сказал Ваня. — Бесстрашный пролетарий, друг безземельных, жена наркома нашей грамоты, которую испортили белобандиты в Тамбове.

— Убери, — сказала жена. — Не то скину.

— Нельзя, — сказал отец будущего инструктора.

— Как это мне нельзя из моего живота выкинуть? — удивилась жена.

— Я про нее думал, — сказал отец инструктора.

— Думай, но со стены убери, — сказала жена.

Красавицу с наганом отец, посоветовавшись мысленно с наркомом, сложил и спрятал на груди, а сына назвал в ее честь.

— Боже, какие были глупые люди, — радостно сказала вчера поэтесса Лиза.

Филармон Иванович нахмурился. Елизавета Петровна принесла ему вчера

рукопись стихотворений в прозе, отвергнутую местным журналом, принесла на арбитраж. Конечно, Филармон Иванович ни за что на свете к такой рукописи не притронулся бы, но ему велело непосредственное начальство, торопившееся в отпуск, а непосредственное начальство уговорил хотя бы прочесть и высказать мнение лечащий врач подруги, страдавшей чем-то таким, по просьбе однокашника — главного инженера обувной фабрики, а кто уговорил главного инженера, оставалось долгое время неизвестным и выяснилось гораздо позднее, в ходе следствия, точнее, не кто уговорил выяснилось, а кто мог уговорить, кто был знаком с этим злосчастным инженером, с которого все и началось, изменения начались, хотя, в конечном счете, ничто и не изменилось, ох уж этот пока неизвестный знакомый инженеру... Вообще-то, строго говоря, с рукописи началось — не было бы рукописи, не пришлось бы Филармону Ивановичу ее читать, не попал бы он во всю эту историю... А еще строже говоря, с поэтессы Лизы, рукопись сочинившей.

Филармон Иванович не за рукописи отвечал, а за театры и за их репертуар. Вернее, не он отвечал, а его непосредственное начальство, он только помогал отвечать, но и помогать было всегда очень трудно, мешал ему один недостаток, врожденный изъян: Филармону Ивановичу все спектакли, которые он смотрел, всегда нравились до остолбенения, до восторга, граничащего с обмороком, с гибелью. Ему было все равно, бодро или вяло играют актеры, умна или глупа пьеса, талантливо или бездарно поставил ее режиссер, — Филармон Иванович самозабвенно восхищался всем, готовый полноценно жить и умирать вместе с актерами, чувствовать себя и принцем датским, и австроителем, и Анной Карениной, и Марьей Антоновой, и негритянским подпольщиком, и тремя мушкетерами...

Трудно, даже мучительно трудно было ему скрывать, как он влюблен в каждую реплику актеров, в каждое их движение, и даже в декорации, и даже в музыку, и даже в освещение. Он сидел в первых рядах, не шелохнувшись и окоченев, неохотно выходил в антракте, не слушал, что ему говорят гостеприимные режиссеры, директора, завлиты, ведущие артисты, секретари театральных бюро, критики, родители будущих гениев. Он ходил по фойе или сидел в кабинетах с таким же неподвижным лицом и неподвижным телом, как и в зале, недоступный для сплетен, влияний, и после первого звонка шел на свое место. После нескольких посещений спектакля он выучивал пьесу наизусть, мысленно подсказывал актерам их реплики, замирая, ждал знакомых слов и выражений, заходил до сердечной судороги счастья, когда актеры меняли текст, импровизируя. Однако восхищался внутренне, не внешне.

Но слишком часто ходить в театры он не мог — подумали бы, что ему спектакль очень уж понравился или, хуже того, актриса какая-нибудь тут того... И за кулисами он старался не бывать, разве что сопровождал высокого гостя, строго в соответствии с протоколом. Ни лицом, ни жестом, ни глазами Филармон Иванович никогда себя не выдал. Рад бы он и на репетициях посидеть, и с актерами счастлив бы встретаться, но — нельзя... Когда же после премьеры или приема его спрашивали, понравился ли ему спектакль, он говорил:

— Что это вы так вдруг... Подумать надо, а вы — понравился, не понравился...

И улыбался вдруг, разрушая свою неподвижность, а потом снова становясь недоступным.

Начальству он докладывал, если оно само не смотрело спектакль:

— Как сказать... Сложно... Надо посмотреть и подумать...

Каждый раз начальство тревожилось и говорило, если не смотрело:

— Что это они в простоте слова не скажут, а мы за них решай! Придется поехать и посмотреть! А?

— Надо поглядеть, — кивал Филармон Иванович. — Я бы тоже еще раз посмотрел, подумал...

И клевало, всегда клевало начальство! Знал Филармон Иванович, что на сомнение обязательно клюнет и поедет проверить! Второй раз сидел он на спектакле, 95

смотрел, наслаждался, а в антракте не обращал внимания на встревоженные лица режиссера, директора, секретаря бюро. После спектакля начальство говорило:

— Вроде бы нормально, а?

— Вроде нормально,— соглашался Филармон Иванович.

— Ну, пусть идет. Разрешим. А?

— Пусть,— кивал Филармон Иванович, невидимо ликуя.— Только я еще раз посмотрю, если не возражаете. Мало ли чего...

— Посмотри,— одобряло начальство.

В третий раз смотрел спектакль Филармон Иванович, укрепляя репутацию работника трудолюбивого и строгого. Другие по вечерам к семье, к застолью, к телевизору, а он — в театр. Работать. Смотреть и наслаждаться.

— Ну, как? — спрашивало начальство.

— Пусть идет,— говорил Филармон Иванович.

— А не скучно? А?

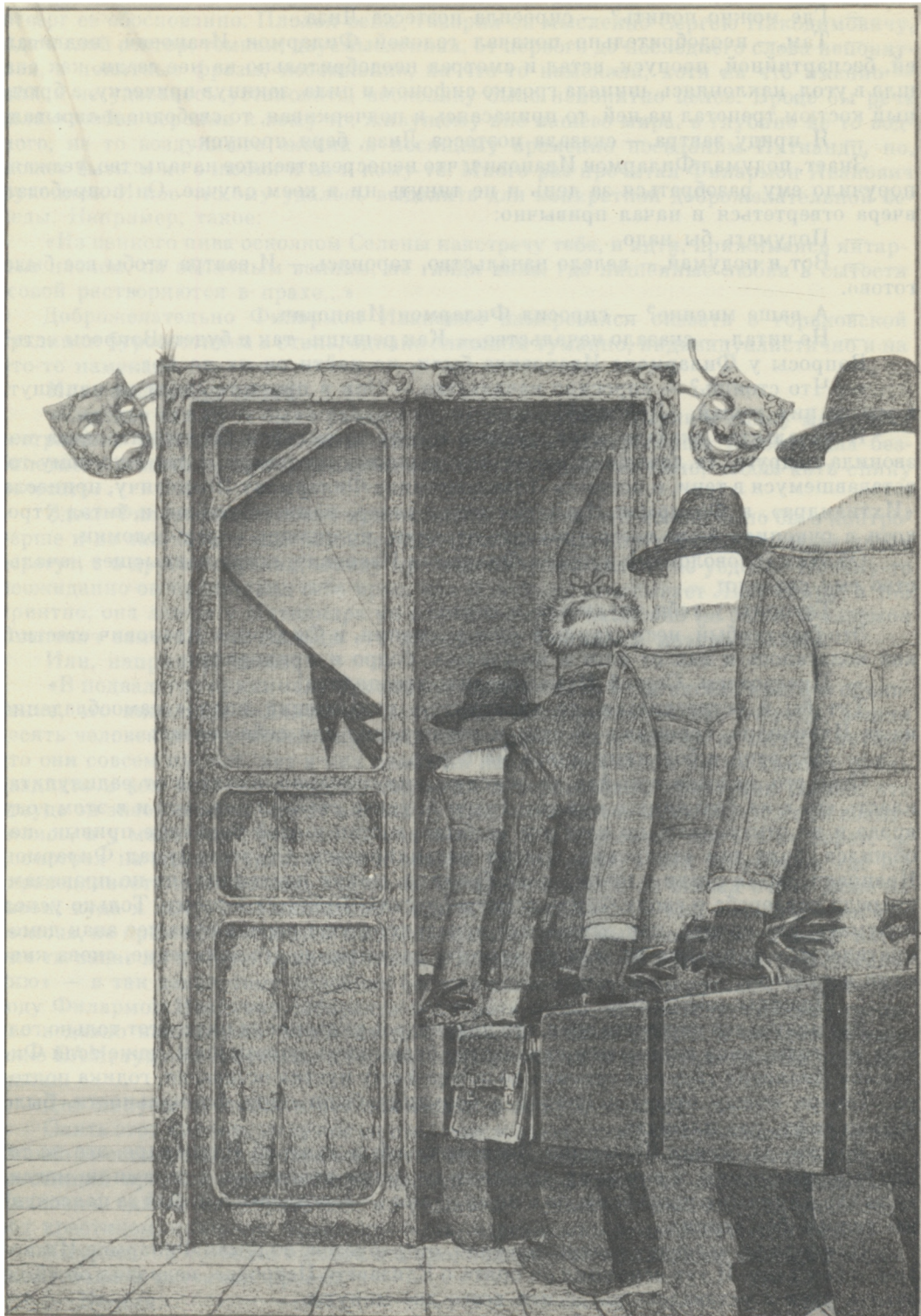
— Как может быть скучно, если идейно правильно? — говорил Филармон Иванович и улыбался своей неожиданной улыбкой, и начальство улыбалось, понимало — шутит.

Непосредственное начальство Филармона Ивановича менялось часто — кто уходил вверх, кто в сторону, кто и вовсе выпадал из колоды, покидал номенклатуру. Предыдущее начальство такое отмочило, что и не придумаешь: влюбилось в большую и большерукую красавицу, члена сельской делегации одной братской страны, женилось на ней, положив партбилет, когда до этого дошло, и уехало в эту братскую страну, где поселилось в деревне и стало разводить землянику, поскольку там временно коллективизации все еще тогда не было. Видели это бывшее начальство Филармона Ивановича наши там туристы на базаре. Начальство бойко торговало на братском языке, к землякам интереса не проявило, бесплатно земляничкой не угостило, на вопросы отвечало скупое, даже выпить отказалось. Понять такие события с предыдущим бывшим начальством Филармон Иванович никак не мог, а если все-таки силился — начиналось головокружение и даже останавливалось сердце, отчего он поскорее бросал думать о начальстве, базаре и землянике, и сердце снова начинало стучать нормально.

Зато начальство, которое было перед предыдущим, уехало учиться в столицу, по слухам — преуспевало, сумело, говорили, понравиться одному из.

Начальство менялось часто, и потому мог Филармон Иванович с каменным лицом смотреть театральные представления, напоминая вулкан, который еще никогда не извергался и потому неизвестно — это вулкан или только гора, а может, просто выпуклость на ровном месте.

И вот пришлось ему не спектакль смотреть, а рукопись читать, да еще стихи в прозе, да еще под названием «Ихтиандр». Стихи и прозу Филармон Иванович не любил, имя Ихтиандра встречал вроде бы в научной фантастике, но зачем оно тут — недоумевал, поэтому на автора смотрел вчера неодобрительно. А она, этот автор, мало того, что названием смущала, так еще не постеснялась, идя, можно сказать, в храм, наполненный светом, надеть брючный костюм ярко-зеленого цвета, пояс из золотой цепи и кольцо из грецких орехов, отца и мать его назвала, почти прямо, глупыми, а могла бы и понять их чувства, искренние и прямодушные, правда, не публично назвала, а с глазу на глаз, доверительно, но все-таки внутри, где не только осуществляется власть и не только осуществляется преемственность, от зари до зари и дальше, но и скромно вокруг, никаких излишеств, разве что поставили недавно всюду сифоны с самогазирующей водой, зачем это надо было — стеклянные емкости в металлических сетках-переплетах, с графинами жилосо привычнее, без роскоши и шипения, несвоевременная это была реформа, да и вообще зачем это надо — реформы, все они были, есть и будут всегда и навеки несвоевременные, об этом им недавно наивысшее начальство опять напоминало, хотя они и сами это давно прочно знали.



— Где можно попить? — спросила поэтесса Лиза.

— Там, — неодобрительно покачал головой Филармон Иванович, подписал ей, беспартийной, пропуск, встал и смотрел неодобрительно на нее сзади, как она шла в угол, наклоняясь, шипела громко сифоном и пила, закинув прическу, а брючный костюм трепетал на ней, то прикасаясь и подчеркивая, то свободно и скрывая.

— Я приду завтра, — сказала поэтесса Лиза, беря пропуск.

Знает, подумал Филармон Иванович, что непосредственное начальство, уезжая, поручило ему разобраться за день и не тянуть ни в коем случае. Он попробовал вчера отвертеться и начал привычно:

— Подумать бы надо...

— Вот и подумай, — велело начальство, торопясь. — И завтра чтобы все было готово.

— А ваше мнение? — спросил Филармон Иванович.

— Не читал, — сказала начальство. — Как решишь, так и будет. Вопросы есть? Вопросы у Филармона Ивановича были, но найти он их не мог.

— Что стоишь? — спросило начальство. — Они в простоте слова не напишут, а мы за них решай... Действуй!

И начальство сказала жене, уезжая в отпуск, телефон Онушкина, жена позвонила подруге, та лечащему врачу, тот главному инженеру, а тот еще кому-то, остававшемуся в тени, и поэтесса Лиза позвонила Филармону Ивановичу, принесла «Ихтиандра», а Филармон Иванович читал вечер, немного поспал и читал утро, хотя в рукописи было всего тридцать страниц, но сплошь — головоломки.

Об этих головоломках и думал Филармон Иванович, когда наивысшее начальство ему сказала:

— Говорят, у тебя трудности в семье?

Это был особый, неслышанный знак внимания, и Филармон Иванович ответил, как полагалось и как от него и ожидалось, бодро и приподнято:

— Преодолеем, Сергей Никодимович, преодолеем!

Тут бы и остановиться, но инструктор, утративший полное самообладание из-за Ихтиандра, вспомнил об отце и неожиданно для себя сказал:

— Вот отца в больницу никак не берут...

Отец его, овдовев и выйдя на пенсию, жил отдельно, крихтел от радикулита, класть его в их больницу с каждым годом труднее становилось, вот и в этом году вроде и не отказывали, но мест все не было, а отец к этой больнице привык, пообжился, боли там отпускали, пенсия накапливалась. Об этом думал Филармон Иванович, читая стихи в прозе, вот и брякнул, минуя инстанции, не по правилам, посреди гардероба о своих бытовых потребностях. Брякнул и затих. Только успел подумать, что пропал, как наивысшее начальство, уже переключившее знак демократического внимания на кого-то другого, расслышало его заявление, снова кивнуло и сказала:

— Должны взять.

Это получался не просто знак, это получалось указание, и не на этот только год, а на все годы, пока наивысшее начальство будет здесь наивысшим, даже если Филармон Иванович уйдет на пенсию, до которой ему пустяк оставался, годика полтора. Теперь между отцом и койкой в больнице были одни формальности, было только тьфу, раз плюнуть.

Вот это да, думал Филармон Иванович, забыв даже об Ихтиандре, это не то, что бывший хозяин, к которому месяцами не могли пробиться, с делами не могли, не то что с личными просьбами, да и не он не мог — завотделы, а новый за полсекунды решил, без всяких.

Внимание к человеку теперь, наверно, потребуется, подумал Филармон Иванович, к каждому. И тут вспомнил он опять о Елизавете Петровне, назначил он ей на десять утра и оставалось до десяти всего две минуты.

98 Уже вечером, прочитав рукопись первый раз, он понял, что местный журнал

отверг ее обоснованно. Плохая вещь, говорил он мысленно Сергею Никодимовичу, идя в свой сектор, темная, двусмысленная, от первого до последнего слова непонятная, а понятные фразы, несомненно, на что-то намекали, хотя на что именно — никак не удавалось установить, поскольку было непонятно целое. Вроде бы речь шла о любви героини к кому-то, живущему вне нашего мира, в глубине не то водного, не то воздушного океана и носящему временно псевдоним Ихтиандр, но, может быть, и не о любви и не к кому-то. Много раз прочитал Филармон Иванович рукопись. И кое-что ему удалось выделить для конкретной доброжелательной беседы. Например, такое:

«Из пенного пива осколком Селены навстречу тебе, и идти, прижимаясь янтарным плечом, по облачным волнам, не глядя вниз, где лишённые любви в сытости псовой растворяются в прахе...»

Доброжелательно Филармон Иванович намеревался сказать о горьковской традиции буревестника в стиле, однако слишком туманно, индивидуалистично и на что-то намекает.

Или, например, такое:

«Сиденье автобуса было разодрано, из треугольной дырки в спину мне лезли застрявшие там чужие хлопоты, спина чесалась, контролерша разоблачала безбилетного мальчика, крича оскорбления, а тебя рядом не было, чтобы хоть спину почесать».

Здесь Филармон Иванович приготовился сказать, что можно было бы о контролерше и не так, много еще безбилетных, убытки транспорту большие, люди пятак берегут, а в других странах, между прочим, на пятак далеко не уедешь. Почему-то неожиданно он представил себе ярко, как Ихтиандр почесывает Лизе спину, а той приятно, она лежит у Ихтиандра на плече, но этого написано не было, Филармон Иванович заметил, что пальцы его шевелятся, и в ужасе мотнул головой.

Или, например, такое:

«В подвал, где принимали пустые бутылки и банки и где висело красное объявление, что инвалиды великой отечественной обслуживаются вне очереди, вошли десять человек и потребовали принять их по двенадцать копеек за штуку, потому что они совсем пустые, нет в них давно ни капли алкоголя, а им не хватает рубль двадцать и зная они не посуда из-под вина, а черноглазый приемщик сказал, что откуда он знает, может, они от молока пустые, а он молочные не берет, а они возмущались, а у меня были именно из-под молока, и я спросила, как это не берет, он посмотрел на меня и сказал, что я совсем другое дело, а они закричали, где же справедливость, а я сказала, что он не на своем месте, а он сказал очень даже на своем, куда я хочу, в «Кавказский» или в «Метрополь», а они сказали, если ты, сволочь, не примешь нас в долг по двенадцать копеек, мы сожжем все ящики, которые ты запас на ночную приемку слева, а я сказала, что сегодня не могу, к сожалению» — и так далее, тому подобная бестолковщина с дурным душком, и по ее поводу Филармон Иванович собирался повторять слова, которые, по слухам, произнес недавно наивысший, что в каждой области — свой БАМ и в каждом районе тоже БАМ, туда бы и поехала к героям современности, а не спускалась бы в подвал жизни.

Две минуты истекли, и вот она вошла к нему в кабинет.

Опять этот костюм, за сутки он стал еще зеленее, никакого уважения, надо же! Только вместо грецких орехов болтается на груди, нахально приоткрытой вырезом, блестящий крестик на блестящей цепочке! Глазам своим не поверил Филармон Иванович, однако всматриваться не решился — слишком много груди выднелось под крестиком, слишком белая она была, невозможно всматриваться в такое.

Хмурясь, он сообщил ей свое мнение, подкрепляя примерами, сообщил доброжелательно и закончил просто:

— Нельзя.

И убедительно замолчал, бесповоротно сокрушаясь головой.

Поэтесса Лиза начала было записывать его слова, что ему не понравилось, но почти сразу прекратила, что ему тоже не понравилось, склонила голову на плечо и стала смотреть на него своими большими серыми глазами.

— Нельзя, — повторил после молчания Филармон Иванович.

И спросил, стараясь закончить по-хорошему с этой зеленой птицей попугаем, прибывшей сюда ради доброжелательных объяснений о ее стихах в прозе, не подходящих, к сожалению, для существования, спросил, награждая своей неожиданной улыбкой:

— Значит, договорились?

— О чем? — спросила поэтесса Лиза. И добавила певуче: — Филармон Иванович?

— О перемене вашей поэтической позиции и курса жизненного творчества, — хотел ответить Филармон Иванович, но вместо этого вдруг ему сказалось совсем другое:

— О замене, в частности, вашего костюма в руководящем месте обыкновенной одеждой советского человека!

— Совместно будем заменять или как? — спросила эта птица. — А насчет белья какие будут указания, Филармон Иванович?

Это можно было только не расслышать, ничего другого тут было нельзя. Филармон Иванович опустил голову, огорченный тем, что эта представительница творческой молодежи так нечестно использует преимущества своей беспартийности.

Посидели молча.

— Боже мой, — сказала поэтесса Лиза.

Она неожиданно протянула руку через стол и погладила его по голове, повторив:

— Боже мой...

И тут в третий раз за его злополучное утро вырвались из инструктора слова без его воли, сами собой, словно не он, а кто-то другой сказал их его ртом, причем сказал хриплым басом, он даже и услышал этот бас как бы со стороны:

— Пойдемте сегодня в театр?

Глава II

«КТО ТУТ ГЛАВНЫЙ?»

Сказал такое среди белого рабочего дня, сказал посетителю, которая лет на тридцать пять моложе, не зная, не замужем ли она, какие у нее связи с начальством, за нее без нажима, но хлопотавшим. Голова закружилась, сердце приостановилось, волосы на голове шевельнулись, и тут она ответила:

— Сегодня, к сожалению, нет, Филармон Иванович. Позвоните мне завтра.

И на листке бумаги написала ему телефон.

Пальцы у нее были на вид очень ломкие.

Когда после рабочего дня инструктор покупал продукты, он чувствовал под ложечкой зеленоватую неприятность и, натываясь на нее, постигал без труда, что причина — несознательная поэтесса, повернувшая его чистую жизнь к родимым пятнам прошлого.

— Родимый ты мой, — услышал за спиной инструктор, но не решился оглянуться и посмотреть, кто это, кому и почему сказал.

В магазине насыпали ему в сетку картошку гнилого качества, он вспомнил, что газета писала о недостатках на этом фронте, однако в именно данном магазине сдвига к лучшему не наблюдалось. Надо бы указание, но это не по его линии, по

другой, где каждый год возникают сложности с уборкой, перевозкой, хранением и погодой. В другой магазин он, однако, не пошел.

Зато морковь была ничего. И мясо тоже ничего, так что можно было идти и думать о хорошем. Да и в портфеле лежали кое-какие качественные продукты, купленные еще внутри.

С тяжелой сеткой в одной руке, с толстым портфелем в другой, спешил Филармон Иванович к дому. Осень шла к концу, холодная и дождливая. Вот и сейчас моросил мелкий дождь, освежая его старое пальто и шляпу. Тут он увидел впереди что-то зеленое и скривился, как от боли. Впрочем, именно боль он и ощутил в приостановившемся сердце, но боль не страшную, а какую-то забытую, неясного свойства. Рядом с зеленым плащом-накидкой, застегнутым под подбородком золотой пряжкой, маячил некто в бежевом, с белым воротником. Хмуро, стараясь не замедлять шаг и не обращать внимания ни на нее, ни на сердце, Филармон Иванович шел вперед, а зеленое издали приветливо помахало ему ручкой, село с бежевым в черную машину и уехало, оборачиваясь и несомненно его обсуждая.

До сорока восьми лет Филармон Иванович прожил холостым и вдруг женился на молоденькой официантке-башкирке из дома отдыха, куда случайно попал на отпуск. Его жена быстро располнела, лицом стала похожа на басмача, молчаливая вообще, она почти прекратила с ним разговаривать, о чем думала, раскосо глядя на него, — неизвестно.

По вечерам она не мешала ему — любил Филармон Иванович, если не было спектакля, конспектировать книги по марксистско-ленинской эстетике, а их, к его удовольствию, выходило немало. В толстых тетрадах, обязательно с обложками разного цвета, чертил он поля, номеровал страницы, на тетрадь наклеивал белый квадратик с цифрой — номером тетради, число уже перевалило за сотню, аккуратно и крупно писал название книги, обстоятельно ее конспектировал, а в конце тетради оставлял один-два листа под перечисление того, что в тетради законспектировано. Писал он с удовольствием, длинными фразами, стараясь поменьше пользоваться своими словами, ставя кавычки, если ничего не менял, а в скобках отмечая страницы книги, с которых выписал цитаты. Особенно важное он подчеркивал, например такое: «Если без содержания нет формы, то и без формы нет содержания — бесформенное содержание перестает быть содержанием, однако бессодержательная форма может некоторое время сохраняться, являясь, строго говоря, формой, потому что содержание всегда предшествует возникновению или развитию формы». Или такое: «Диалектика художественного развития такова, что на разных этапах советского искусства нравственная проблематика ставилась и выявлялась с разных сторон, однако всегда была неразрывно слита с его идеологической направленностью». За этим занятием Филармон Иванович засиживался допоздна, ложиться не спешил. К жене он утратил интимный интерес, пользуясь ее телом редко, большей частью по утрам, и никакого отклика с ее стороны не чувствуя.

Детей у них не было и быть не могло. Сразу после загса молчаливая жена в постели вдруг рассказала ему, неожиданно горячо и волнуясь:

— Послушай, все послушай, ты муж — знать должен, мне только тринадцать было, первые месяцы, как женское началось, а он штурманом по реке плавал, в отпуск в деревню заехал, Измаил, татарин, напились все, он поил, рукой по спине провел, подвернулась я, околдовал, а мать заметила, тоже пьяная была, он ей самой нравился, отец-то наш помер, зазвала меня в сарай, и так била, так била, бросила, ушла, совсем опоилась. Я лежу, плачу, а тут он, приласкал, пожалел, я и не поняла ничего, девочка была, околдовал. Через восемь месяцев мертвого родила, маленького такого. С тех пор ни с кем не была, ты мне верь, ты меня прости, я тебе хорошая буду, я тебя любить буду, я за пожилого и хотела, ты только прости — не пожалеешь...

До помертвения органов испугался Филармон Иванович. Все, что он услышал, было неправильно, дико, являлось исключением. Вот-вот, нашел слово, именно

исключение, не характерно, из ряда вон. Сам он, если и пил, то в редких случаях, когда с ним пило начальство и не пить было бы дерзостью, но и выпив, никогда по спине никого не гладил, руки держал при себе, а язык за зубами. Чтобы мать из ревности избилась дочь — и вообразить не мог, тем более, чтобы пьяный овладел ребенком с согласия последнего. Вот это согласие больше всего и ужаснуло Филармона Ивановича, опустошило его душу, хотя сказал он в ответ после долгого молчания о другом:

— А Измаила что — засудили?

И жена ответила, тоже помолчав:

— Он сказал: ребенок будет — женюсь. Уехал сразу, писал письма. Да что он нам... Ты меня прости.

— Нет вопроса, — сказал Филармон Иванович, — поскольку несовершеннолетняя. Но как это — околдовал?

— Прости, — шептала жена, а он лежал омертвевший.

Ребенка, как сказали врачи, у нее быть больше не могло.

Десять лет жили, таких разговоров больше не вели. И друг она уехала.

Придя с сеткой и портфелем домой, Филармон Иванович первым делом покормил своего кота по имени Персик, оставленного женой. Кот выбежал ему навстречу к двери, терся у ног, мелко тряс выгнутым хвостом, ждал нетерпеливо, пока хозяин нарезал мясо в блюдечко. Глядя, как ест кот, Филармон Иванович почему-то вспомнил рассказ жены, представил черную руку татарина Измаила у нее на тонкой башкирской спине, и неожиданно непонятная сила оторвала его от кормления кота и бросила к телефону.

Он опомнился только тогда, когда раздалось лениво-певучее «Я слушаю», и тихо положил трубку на рычаг. Испуганный Персик не ел и смотрел на него. Филармон Иванович заметил, что пальто до сих пор не снял, домашние туфли не надел, на полу наследил. Боже, какое у меня никуда не годное пальто, подумал он, но мысли его прервал телефонный звонок.

— Филармон Иванович? — услышал он. — Не вы мне только что звонили, а телефон вдруг разъединили?

— Я позвоню вам завтра, — сказал Филармон Иванович. — Как договорились.

— Часа в четыре, — сказала Лиза.

— Хорошо, — сказал Филармон Иванович, бросая трубку на рычаг, но телефон тут же взорвался звоном.

— Двести семьдесят восемь девяносто девяносто? — спросил резкий женский голос. — Клиент, с вашего аппарата только что хулиганили — звонили и вешали трубку. Телефон служит для связи, а не для хулиганства. В случае повторения вам его выключим. Ясно?

Филармон Иванович решительно не понимал, каким образом телефонная станция так быстро его разоблачила. Забыв поужинать, он стал ходить по комнате, заметно думая. Иногда он мельком поглядывал на приготовленную книгу, тетрадь и шариковые ручки, но за конспект не садился. Часа в три ночи он наконец лег и заснул. И тут впервые в жизни увидел какой-то совершенно беспартийный сон.

За деревней его сорокалетнего прошлого на правом берегу реки имелся лес, в который вела дорога — через мост и по насыпи, и было в том лесу много комаров, ландышей, лужаек с хорошей травой, чтобы пасти коров, и даже пруд. Филармон Иванович совсем не предчувствовал, что увидит во сне вдруг именно этот мост, эту дорогу по насыпи и этот насквозь знакомый лес, на каждой ветке которого висел звон коровьих колокольцев, крики соек и запах ландышей. Однако вот надо же — увидел, только совершенно все было во сне в ином свете и положении: лес поредел, остались мелкие и случайные деревья, насыпь расширилась, растеклась земляной рекой, по которой плыли выкорчеванные пни, рывины, кучи веток. Пахло соляной, мост отскочил в сторону, припал к воде, которой было под ним немного, и вся земля, растительность и небо изменились до почти неузнавания. Было неприятно

на это смотреть, и Филармон Иванович, морщась от запаха солярки и перемены чуть ли не климата, распорядился:

— Вернуть, как было.

Но его никто не услышал, потому что он был совсем один, только издали доносилась трескотня бензопилы. Филармон Иванович пошел к пиле и спросил человека, яростно, как забойщик, вцепившегося в ручки:

— Кто тут главный, товарищ?

Человек обернулся, не выключая пилу, мотнул головой в сторону и снова сосредоточился на пилении.

Филармон Иванович настойчиво пошел по указанному направлению и вышел к барaku, на котором висели плакаты и белесые лозунги.

Из барака кто-то высунулся, спрятался, и барак вдруг развернулся и встал к Филармону Ивановичу задом без окон и дверей.

Он пошел в обход, но никак не мог перебраться через завалы хвороста и какие-то кучи мусора, устал, выбрался совсем в стороне от барака и сел отдохнуть на бревно. Из барака выбежал мужчина в бежевой выворотке с белым воротником, помахал ему рукой и стал развешивать на веревках белье. И тут Филармона Ивановича осенило: вот это чьи штучки! Сердце его забилося гневом, он в три решительных шага достиг двери в барак, оказался внутри и сразу полностью поверил своим глазам, точно ждал именно такого зрелища, вполне естественного в общей взаимосвязи происходящего.

За деревянным столом сидели, ели картошку и улыбались друг другу совершенно голые его жена и поэтесса Лиза, а в углу у печки копошилась скрюченная старушка в зеленом брючном костюме, подпоясанная золотой цепью.

— Так, — сказал Филармон Иванович. — Вот, значит, как.

Жена на него не смотрела, а поэтесса Лиза сказала мягко и примирительно:

— Все течет, все изменяется, Филармон Иванович.

И он вдруг потеплел от ее миролюбия, успокоился и, глядя ей прямо в серые глаза, спросил:

— Значит, договорились?

Не было вокруг него больше никакого барака, никаких подробностей он уже не видел, только белое лицо поэтессы Лизы и ее серые мягкие глаза, и медленно проснулся, вынося из сна все приснившееся бережно, все как было, даже запах солярки, но бережнее всего это лицо.

Он проснулся, не понимая, откуда взялся этот сон, но чувство было такое, словно он вернулся с важного заседания, к которому ему пришлось готовить резолюцию, и резолюцию приняли без поправок, и эту резолюцию он куда-то дел, не может найти, а вспомнить никак не удается.

— Все течет, все изменяется, — мысленно повторил Филармон Иванович, закрыл глаза, и снова увидел насыпь с сучковатыми пнями, поредевший лес и изменившуюся реку с чужим мостом, и понял, что это все изменилось бесповоротно и назад уже не изменится. Да, колесо истории не повернуть вспять, подумал Филармон Иванович, вот оно — это бесповоротное колесо, которое не только огромно включает важнейшие вопросы, но и катится по мелочам, вроде леса его детства и внешнего вида земли, ни разу не повторившегося и не восстановившегося с самого доисторического времени, со времен динозавров и первобытного коммунизма.

Он вздрогнул, увидев ясно лес своего детства рядом с первобытным коммунизмом. У пещеры сидела в шкуре первобытная женщина и била камнем по камню, другая женщина кормила грудью волосатого младенца, а вдали первобытные мужчины колами и валунами добивали в яме свирепого динозавра. Так Филармон Иванович лежал и дремал, как вдруг кто-то сказал в комнате басом:

— Страшная сказка без счастливого конца!

Он очнулся сразу и так же сразу понял, что это сказал именно он сам, и сказал 103

не про себя, а громко. Он вскочил, подбежал к зеркалу, пристально всмотрелся. Нет, ни череп глядел на него оттуда, не оборотень и не какой-нибудь тщеславный незнакомец, а он сам, привычный и известный. Он вернулся к постели, сел на нее, положил машинально руку на Персика, несколько раз погладил кота, потом порывисто прижал его к груди и заплакал.

Глава III

ДОН БИЗАРЕ БИЦЕПСЕ

Он сидел, плакал и думал, что в четыре часа позвонит Елизавете Петровне и откажется идти с ней в театр, сославшись на нездоровье, потому что в свете наступившего ясного дня было очевидно, что невозможно ему идти с ней ни в какой театр, ему, участвовавшему в идейном руководстве всеми театрами города, к тому же с такой молодой, и вообще, ее, наверно, тоже многие знают, а от него ушла жена. Надо отказаться обязательно, только не на свою болезнь сослаться, а на отцовскую, надо, дескать, того в больницу уложить. Впрочем, она и сама никуда с ним не пойдет! А может, она хочет на него повлиять, через него рукописи в журнал пристраивать? Так ведь такие рукописи, как «Ихтиандр», даже наивысшее начальство не смогло бы пристроить, это она должна понимать. А если пойдет, то что наденет? Попадались ему в театрах на женщинах такие наряды — ну просто от пауасов. Вдруг у нее будет и спина голая, и плечи, и крестик на полуголой груди? Тогда что?

Но шел день, Филармон Иванович устроил отца в больницу, написал справку наверх о работе с молодыми актерами, перекусил в буфете.

И чем темнее становился день, тем возможнее казалась встреча...

Поэтесса Лиза пришла в театр обтянутая, как чулком, джинсами и свитером и, конечно, с крестиком на груди, который так и прыгнул на Филармона Ивановича, когда с поэтессы Лизы в гардеробе снял пальто сопровождавший ее субъект — тот самый в бежевом, знакомый Филармону Ивановичу и по встрече наяву, и по встрече во сне.

Субъект протянул руку, знакомясь, и представился:

— Эрнст Зосимович Бицепс.

Филармон Иванович молча пожал узкую руку субъекта, старясь понять, кто это такой, но тут в гардероб выкатился кубарем главный режиссер театра, лицо его было прожектором обаяния, он кинулся к ним, Филармон Иванович чуть было не сделал движение ему навстречу, но вовремя заметил, что прожектор целит не в него, а в спутника Елизаветы Петровны, весьма, со всех точек зрения, невзрачного человека.

— Эрнст Зосимович, — взволнованно и глуховато сказал режиссер, — вечер добрый. Первый состав сегодня, Эрнст Зосимович.

Бицепс чуть улыбнулся тонкими губами и сказал небрежно и негромко, чтобы вслушивались:

— Дела, дорогой, посижу чуть-чуть — и уеду, а к концу спектакля вернусь.

— И ко мне, и ко мне! — еще взволнованнее и еще глуше сказал режиссер. — Здравствуйте, Филармон Иванович, — заметил он наконец инструктора и мельком пожал ему руку.

Все, казалось бы, получилось, как нельзя лучше — субъект был вовсе не субъектом, а могущественным лицом, неизвестным Филармону Ивановичу, но хорошо известным многим — с ним здоровались почтительно и первыми, а он отвечал приветливо, но отнюдь не панибратски; этот влиятельный, хотя внешне совсем бесцветный товарищ, сам вел Елизавету Петровну под руку, беря на себя всю ответственность и за ее обтянутую фигуру, и за крест, он же с ней рядом и сел в директор-

ской ложе, а инструктор с главным режиссером поместились за ними во втором ряду; все, казалось бы, хорошо устроилось, тем более что товарищ Бицепс удалились вместе с режиссером, едва погас свет; но Филармон Иванович не мог следить за спектаклем, несмотря на первый состав, потому что был страшно расстроен.

Расстройство началось с первой секунды встречи. Его пальто оказалось невозможным рядом с верхней одеждой Эрнста Зосимовича и Елизаветы Петровны. Костюм Филармона Ивановича был еще свежий, выходной — жена называла его почему-то кобеднешним, — вполне достойный, как и выходные, еще не стоптанные черные ботинки с добротными шнурками, как и рубашка с галстуком, но вот пальто имелось у него одно, недавно из химчистки, вполне еще вроде бы и живое пальто, но, увы, рядом с бежевой вывороткой высокопоставленного Бицепса и длиннополым тулупчиком Елизаветы Петровны, расшитым сверху донизу яркими узорами из цветной тесьмы, его пальто было совершенно постыдным, нищенским, оно громко кричало о бедности своего носителя. А он-то думал, что перелицевал, почистил — и все в порядке! Нет, идти в таком убогом пальто по улице рядом с ней нельзя себе было даже и вообразить, лучше голым идти, не так стыдно!

— Нет, лучше голым! — хриплым басом вдруг сказал Филармон Иванович и, потрясенный тем, что впервые в жизни не усидел безмолвно в театре, вытаращил глаза... Поэтесса Лиза отнесла его выкрик к происходящему на сцене и засмеялась.

В то время, то есть, повторим, лет через десять после того, как нога человека впервые ступила на Луну, на Земле прочное место занимала в моде верхняя одежда под названием дубленка, тулупчик, выворотка, полушубок. Как все разнообразие людей произошло — еще недавно в это очень крепко верили — от обезьяны, так и все эти черные, коричневые, шоколадные, бежевые, серые, белые, из кожи искусственной и настоящей, с мехом подлинным или поддельным, то расшитые цветами, то украшенные живописными заплатами, то в талию, то дудочкой, то короткие, то до пят, то грубые, то тонкие, то с аппликациями, так и все эти наряды, официально стоившие сравнительно недорого, а продававшиеся на черном рынке за сотни рублей, а то так и за тысячу, а то и за полторы — да, да, рассказывали о женщине, уплатившей за дубленку тысячу девятьсот рублей, Филармон Иванович сам слышал этот рассказ в столовой для рядовых, — так вот, как людское разнообразие, многим хотелось бы и сейчас верить, родилось от обезьяны, так и все это многоцветье нарядов произошло от обыкновенного козуха, от старинного овчинного тулупа, от одежды примитивной, надежной и теплой, доступной прежде любому сторожу или младшему лейтенанту. Но в процессе эволюции и прогресса тулуп достиг таких высот, что Филармон Иванович не мог о нем и мечтать. Денег он бы наскреб, несмотря на то что помогал и отцу, и сбежавшей жене, рублей сто двадцать выкроить смог бы, но где достанешь эту самую дубленку? В какую кассу внесешь свои деньги, чтобы обменять их на дубленку? Пронеслись было слухи, что своих обеспечат, но не подтвердились. Филармон Иванович так захотел дубленку, что даже уловил ее противный бараний запах, еще в гардеробе ошеломивший его. Он понюхал воздух, пахли волосы поэтессы Лизы, сидевшей перед ним, пахли терпкими духами, и Филармон Иванович почувствовал, что если он сейчас же, сию же минуту не станет владельцем дубленки, то либо умрет, либо сделает такое, что будет вроде как бы и смерть.

Зажегся свет, поэтесса Лиза повернула к нему лицо, точь-в-точь то самое лицо из сна, белое лицо с серыми глазами, и Филармон Иванович тихо и доверчиво сказал в это большеглазое и мягкое лицо:

— Я хочу дубленку.

Лицо смотрело на него внимательно целую, по крайней мере, вечность, и наконец поэтесса Лиза сказала:

— Хорошо.

В антракте она вела Филармона Ивановича под руку и говорила не умолкая:

— У меня есть друг, старший друг, вообще у меня много друзей, подруг почти 105

нет, а друзей много, есть, конечно, и подруги, но этот друг самый близкий, он почти не пьет, редко рюмку, я не знаю, какая у него профессия, он о ней не говорит, но он столько знает, столько читал, столько выучил языков, что неважно, какая у него профессия, он говорит, что его специальность — понимать, я его вчера видела, он любит, когда я прихожу, поэтому вчера я и не смогла с вами встретиться, он мне рассказывал о коллапсирующих системах, он старался понять, почему такие системы все-таки, несмотря ни на что, вопреки всей логике наших представлений, неизбежно переходят с орбиты, более близкой к смерти, на орбиту, менее к ней близкую...

Филармон Иванович хотел было спросить, что это все такое, хотел сказать, что он ничего не понимает, что это отдает чуждым душком, отдает не почему-либо — физика и математика, а может быть, в данном случае, и астрономия в рамках теории имеют право отражать разные орбиты, если верно... — хотел, словом, вовремя отреагировать, мало ли что, да и ей не к чему повторять, но вместо этого неожиданно басом произнес:

— Не орбита важна, а ядро.

— Вот и он сказал вчера, — посмотрела поэтесса Лиза на Филармона Ивановича углом глаза, — что для коллапсирующих систем есть ядро смерти, оно внутри их орбит, а есть ядро жизни, оно обнимает их орбиты. Он сказал, что есть орбиты вне ядра, а есть внутри ядра, и это дает нам надежду. Вам бы хотелось с ним встретиться?

— Нет, — сказал Филармон Иванович решительно.

— Ну и зря, — сказала поэтесса Лиза. — А с Эрнстом Зосимовичем?

— Он кто?

— Он очень любит театр, — сказал поэтесса Лиза, — мечтал стать актером, но пришлось идти куда-то, не знаю куда, но он занят, за ним приезжают и везут на заводы, на совещания, на аэродромы, еще куда-то. Я с ним всего неделю знакома. Через него к вам и стихи мои попали, ему самому неудобно было звонить, так он через кого-то.

Может быть, подумал Филармон Иванович, товарищ Бицепс из тех неприметных внешне, что охраняют нашу секретность? Может, он генерал? Почему же ни разу не заметил он такую вот звезду среди светил и средоточий власти, не заметил и следов ее силы притяжения в космических порядках областного управления? Молод для генерала... Но так знаком в театре, даже билетерше знаком, а ему, представленному к театру для руководства, незнаком начисто... Дотянуть бы до пенсии...

И тут, гуляя по фойе с поэтессой Лизой, понял Филармон Иванович, понял с несомненностью, что не дотянет до пенсии, что не соберутся на десять минут товарищи по работе, чтобы проводить его на заслуженный отдых, не скажет старший из них короткую речь, безразличную, если не к тебе она обращена, не твоей жизни итог подводит, но ждет ее с волнением уходящий, каждое слово ловит своего итога, взвешивает, сопоставляет, просыпаясь потом по ночам и вспоминая, а почему сказал «любил труд», а не сказал «трудолюбивый»? Почему помолчал перед словами «позвольте обращаться к вам за советом»? Нет, не услышит он такой речи, не подарят ему ни часыменные, ни даже трехтомник Чернышевского с надписью, ни даже бюстик бессмертно прищурившегося вождя; не будет получать он поздравительные открытки ни к октябрю, ни к маю, ни даже ко Дню победы, самому, если честно, памятному для воевавшего дню; и помешает ему заслуженно помирать, лишит его такой честно заработанной участи эта вот случайная птица, неведомо почему залетевшая в его принципиальную жизнь, вполне на волос было, чтобы никогда им не встретиться, ни вероятности не имелось, ни случайности, ни закономерности, как в чьем-то рассказе метеорит голову человеку насмерть пробил; ни за что, ни про что — лишайся привычных перспектив, вылезай посреди маршрута из рейсового автобуса и топай в неведомое, где не ступала еще, может быть, нога

человека, где нет коллектива, чтобы на пенсию проводить или хоть в почетном карауле у гроба постоять...

Пока он это понимал и думал, он прозевал начало стихов, которые ему читала поэтесса Лиза, и поймал только последние строчки:

Тени страхов называла мыслями,
Похоронив, вздохнула: удержала...
По руке, бессильно повисшей,
Последним грузом слеза сбежала...

— Это кто? — спросил Филармон Иванович.

— Это я, — ответила поэтесса Лиза. — К вышедшей замуж подруге.

Филармон Иванович почувствовал головокружение, фойе, по которому они гуляли, лишилось стен, превратилось в базар, запахло рыбой, он увидел себя, продающего темных угрей, зеркальных карпов, устриц и огромных крабов. Он остановился, судорожно схватившись за плечо поэтессы Лизы, стены вернулись на место. Вздохнув, Филармон Иванович сказал виновато:

— Душно здесь.

Под утро ему приснился сон.

Сначала почувствовал он запах рыбы, потом увидел себя и поэтессу Лизу в лодке, однако гребли не они, а молодой человек в дубленке, стоявший на корме и ловко управлявшийся с веслом. Филармон Иванович подумал было, что они плывут по реке, но увидел вместо берегов стены домов разного цвета и высоты, с балконами, увитыми хмелем, украшенными дикими розами; увидел дворцы с башнями, с колоннадами из белого и розового мрамора; к воде спускались кое-где ступени, покрытые темно-зеленым бархатом мхов, посыпанных капельками воды; над водой изогнулись горбатые каменные мосты и мостики; откуда-то доносилось пение — ни музыки, ни слов на неизвестном ему языке Филармон Иванович прежде никогда в жизни не слышал, прекрасные голоса четко выговаривали каждый слог, они пели «хостиас от прэцес, тиби доминэ», и он, хотя и не знал языка, но тотчас понял, что это означает, как прекрасна жизнь, о дорогой мой, и Лиза пропела «о каро mio, ля бэлла вита», и это он понял тоже без заминки и сообразил, что они в Венеции, где же еще, и плывут на очередное Бьеннале, где он будет продавать устриц, купленных у греческих контрабандистов за бесценнок, а Лиза будет читать стихи о коллапсирующих системах.

— Дон Бизаре Бицепсе, — сказал он гребцу, — черменте престо.

И бросил ему золотую монету. Молодой человек понимающе кивнул и приналег на весло. Лодка понеслась по каналу, над которым зажглись желтые, синие, зеленые и лиловые фонари...

Но до этого сна был поздний вечер. На черной машине молчаливый шофер вез режиссера, поэтессу Лизу, Филармона Ивановича и товарища Бицепса. Эрнст Зосимович сам пригласил Филармона Ивановича в машину, а режиссер сказал, что очень рад, разумеется, если товарищу Онушкину не поздно, а так, конечно, он очень рад видеть у себя неожиданного гостя, и вот они приехали и вошли в квартиру режиссера, где уже была прорва народу, где удивленно поздоровался с Филармоном Ивановичем известный ему директор самого большого в городе секретного предприятия, мелькнули еще знакомые и полужнакомые лица. Со стены грозно смотрел огромный Бог Саваоф ручной работы, с потолка свисали колокола и колокольчики, звонившие на разный лад, когда на них натыкались головами, а над кухонным окном висел настоящий штурвал, поблескивавший надраенной медной отделкой. Потом Филармон Иванович оказался за длиннющим овальным столом рядом со старой актрисой, которую он знал хорошо, а она его не знала совсем, ему удалось почти ничего не говорить, да от него и не требовали, желающих пить и провозглашать тосты было навалом, режиссер стал озабоченным, куда-то выходил и выносил бутылки, но их опустошали сразу, не успевал он сесть, и тогда товарищ

Бицепс пробрался к телефону, стоявшему за спиной Филармона Ивановича, так что последний невольно слышал, что говорил этот щуплый, но могущественный человек:

— Бицепс говорит. Би-цепс. Кто сегодня дежурит? Дайте ему трубочку. Слушай, съездишь к Елене Ивановне, возьмешь ящик армянского, обязательно лимонов, остальное сами сообразите. Пусть запишет... И сюда. Да, у директора. Двадцать минут тебе даю, ни секунды больше.

Филармон Иванович знал, конечно, что в интересах общего строительства приходится иногда простительно нарушать моральный кодекс отдельных строителей, но чтобы вот так, глубокой ночью, через Елену Ивановну, ведающую резиденцией для особых гостей, своих и зарубежных, вот так среди всех, включая беспартийных и случайных, заказывать выпить и закусить, когда и в помине нет простительной причины и даже хоть какого-нибудь повода нет, а просто отдыхают частным образом люди, каждую ночь можно так отдохнуть, чтобы такое было как бы и запросто, раз плюнуть, — такого могущества и вообразить прежде Филармон Иванович не мог бы. И когда ровно через двадцать минут режиссер стал метать на стол бутылки коньяку, называя их ампулами, Филармон Иванович начал пить рюмку за рюмкой, чувствуя с удовольствием, что хоть в какой-то мере спасает таким образом народное добро от бессмысленного расхищения.

Седая актриса говорила ему, хохоча, как ребенок, что товарищ Бицепс, имея, прямо скажем, не совсем понятную профессию, человек, однако, вполне душевный, отзывчивый, ничем таким не занимается, чтобы, знаете ли, телефоны подслушивать, это не по его части, анекдоты любит и сам иногда такое рассказывает! Я, говорила, хохоча, седая актриса, спросила, ну, чем же вы все-таки занимаетесь, ну, скажите, мне, ну, откуда у вас такие связи и возможности, и он ответил мне под большим секретом, что должен же кто-то оберегать кое-что от того, что может кое-где случиться, понимаете? Вот он кто, а лишнее сказать он и сам иногда не прочь, только вот пить он много не любит, так, чуть-чуть, чисто символически. Однако выпить может сколько угодно — и ни в одном глазу, не смотрите, что такой худенький, в чем и душа держится. Наверно, их этому специально учат, как вы думаете? Вас, например, учили этому или вы самоучка? И он такой добрый, столько актерам квартиры дал, а моего сына, сказала седая актриса, плача, он даже от армии освободил, никто не мог помочь, а он куда-то съездил — и сын остался дома, как его отблагодарить, ума не приложу, посоветуйте, чем таких, как он, благодарят?

Тут подошла поэтесса Лиза, взяла Филармона Ивановича за руку и подвела к товарищу Бицепсу, который устало записывал что-то в черную книжечку с золотым обрезом, а директор секретного предприятия стоял над ним и настаивал:

— Эрик, мне эта марка стали позарез, никак без нее, фонды выбрали, до конца года еще больше двух месяцев, пойми, Эрик...

— Это я записал, — сказал Бицепс. — Еще что?

— Не отпускают ко мне Нянгизаева...

— Другая республика, другой совмин, — сказал Бицепс, думая. — Ладно, завтра, часов в двенадцать, я выйду из, пройдуся, у памятника пусть машина меня ждет... Ровно в двенадцать!

— Сам подскочу! — обрадовался директор.

— Все у тебя, Рэм?

— Завтра поговорим, мелочи остались.

— Ну, отдыхай, Рэм, танцуй, а то поправляешься...

О Нянгизаеве Филармон Иванович слышал, очень высокое начальство давно уже хлопотало его получить себе, в центре отказывали, а товарищ Бицепс...

— Что у вас, Елизавета Петровна? — спросил товарищ Бицепс.

— Нужна дубленка, — сказала поэтесса Лиза, садясь на ручку его кресла и кивнув на Филармона Ивановича.

— Зачем она вам? — ласково спросил его Бицепс.

— Это правда, что вас учили пить и не пьянеть? — брякнул басом Филармон Иванович.

— Сказки, дорогой Филармон Иванович, — ответил Бицепс. — Страшные сказки без счастливого конца. Садитесь, вот же стул.

Поэтесса Лиза деликатно ушла.

— Не хочу, — сказал Филармон Иванович.

— Дублинка не проблема, — сказал Бицепс. — Половина театра ходит в дублинках, которые я им достал. У режиссера их уже три. Но не помогает это ему ни как художнику, ни как человеку. Не помогает... Да сядьте вы!

— Не хочу, — сказал Филармон Иванович и сел.

— Больше всего на свете люблю театр, — меланхолически сказал Бицепс. — И все мы в нем актеры... А вы?

— Да, — сказал Филармон Иванович и захохотал, закинув голову. Бицепс посмотрел на него, улыбнулся тонкогубо, покачал головой не то укоризненно, не то удовлетворенно и сказал бесцветным голосом:

— Вот он Гоголя будет ставить. А спросите, что он понимает в Гоголе? Спрашивали?

— Нет.

— Хотите, я спрошу?

И Бицепс спросил, и режиссер ответил длинно, но что именно — Филармон Иванович не мог понять ни тогда, ни вспомнить после.

— Видели? — риторически спросил Бицепс, когда режиссер удалился. Поэтесса Лиза подкатила им столик на колесиках с коньяком и лимонами и исчезла, помахав ручкой. — «Ревизора» он будет ставить... Три дублинки... Все через меня... А понятия не имеет ни о чистой силе, ни о нечистой... В театре Гоголя ни одно ружье не стреляет, никогда! Да что там ружье... Хотите, достану вам ружье? Именно? Многие хотят... Выпьем, Филармон Иванович, за Гоголя, умнейший был в России человек, в Италию сбежал, говорят, от родных сосуществователей... Только в Италии какой же «Ревизор»? Там, дорогой Филармон Иванович, венецианский мавр, Гольдони и вообще, Дук его прости... Выпьем, дорогой, чем мы хуже великих артистов! Извините, опять подкрадываются, Дук их прости... Нет, нет, сидите, прошу вас!

На этот раз у Бицепса просили гараж и место под него, он написал записочку кому-то. Потом выпил за театр с Филармоном Ивановичем, авторитет которого рос на глазах от близости с таким человеком, потом записал просьбу выхлопотать машину «Жигули» обязательно цвета черного кофе с перламутром, опять выпил за театр, обеспечил место чьей-то жене в правительственной санатории под Сочи, опять выпил за театр, записал размеры заграничной оправы кому-то для очков, опять выпил, опять обеспечил кого-то оцинкованным железом и котлом для дачи, опять выпил за театр — и все чокаясь с Филармоном Ивановичем. Потом Филармон Иванович слышал, как все кричали «ура» в честь Бицепса и пели «К нам приехал наш родимый Эрнст Зосимович, дорогой», потом Бицепс передавал его в руки молчаливому шоферу и сказал на прощание, чтобы без пяти двенадцать принес к памятнику семьдесят три рубля и записку, какой ему размер и рост, а также адрес и чтобы вечером с семи был дома, ему доставят, и дома Филармон Иванович заснул и увидел Венецию, что же еще...

Филармон Иванович погладил Персика, от кота пахло терпкими духами, у Филармона Ивановича испуганно приостановилось сердце, пока он не понял, что за эту руку его вела к Бицепсу поэтесса Лиза. Он набрал ее номер, никто не снял трубку, хотя он звонил минут десять. После этого он взял деньги, завернул их в конверт, надписал размер, рост и адрес и выбежал. Шел дождь зловещим со снегом, что вызвало в нем прилив буйной радости. Из автомата он позвонил секретарше их сектора и сказал ей басом, что простудился и едет прямо в дом культуры, будет после двенадцати. Но вошел не в дом культуры, а в жилой, лифтом не воспользо-

вался, вдруг застрянет, влез на десятый этаж пешком и позвонил в музыкально отозвавшийся звонок. Звонил он долго и настойчиво. Наконец за дверь послышались шаги.

— Кто там? — спросил голос поэтессы Лизы.

— Откройте, — сказал Филармон Иванович.

В прихожей ее квартиры он посмотрел сначала на нее, обтянутую джинсами и свитером, как чулком, потом на бежевую выворотку с белым воротником, висевшую на вешалке, оглянулся на грязные следы его, Филармона Ивановича, ног у дверей и сказал дрогнувшими губами:

— Дайте, пожалуйста, Елизавета Петровна, чем писать.

Получив карандаш, он вынул мятый конверт, дописал под адресом три слова: «черную, вообще темную» и протянул конверт все время молчавшей поэтессе Лизе.

— Попросите, Елизавета Петровна, чтобы не приходите мне без пяти двенадцать, сегодня, Елизавета Петровна, я никак не могу почти...

На работе он бродил по зданию, заглядывал в разные кабинеты, даже спускался раз десять в вестибюль к милиционеру, проверявшему входящих и выходящих, а без пяти двенадцать остановился у своего окна, откуда был хорошо виден памятник. У памятника уже стояла черная машина, около нее шагал взад-вперед директор секретного предприятия. Ровно в двенадцать появился Бицепс, они с директором обнялись, сели в машину и укатили.

Долго стоял у окна Филармон Иванович, заметно думая.

— А вреда от него никому никакого нет! — вдруг сказал басом Филармон Иванович, оглушительно захохотал, но тут же смолк и оглянулся, вытаращив глаза.

В кабинет заглянула секретарша сектора, с прической типа хала на предпенсионной голове, хранившая за невозмутимостью лица личные и общественные тайны. Она посмотрела пристально на испуганного Филармона Ивановича и спросила:

— Вы одни?

— Кашель, — сокрушенно сказал инструктор.

— Вам никто не звонил, — и секретарша хлопнула дверь.

Но ему тут же позвонили.

— Пожалуйста, — сказала поэтесса Лиза, — заезжайте вечером за мной, поедем в гости, ну, пожалуйста...

— После семи... — начал было он.

— Хоть в час ночи! Очень вас прошу, ну, пожалуйста, я буду читать стихи!

— Постараюсь, — сказал он.

— Значит, договорились?

— Ага, — подтвердил он и, еще вешая трубку, снова почему-то захохотал, смолк поскорее и стал прислушиваться, но секретарша продолжала стучать на машинке и больше к нему не вошла. Инструктор, конечно, ощутил неладное, но не сосредоточился...

К вечеру стало совсем холодно, пошел чистый снег, Филармон Иванович, которому днем мерещилось потепление, яркое солнце, ясное небо и прочее такое, что в городе случалось редко, пришел в возбуждение, буйная радость к нему вернулась, от нее ожидание стало совсем нестерпимым, без двадцати семь он уже просто ходил по коридорчику своей квартиры у входной двери — от нее и к ней, к ней и от нее. Ровно в семь раздался звонок, Филармон Иванович в этот момент был у двери и открыл ее, когда звонок еще звенел.

— Товарищ Онушкин? — спросил молодой молчаливый человек. — Получите.

И протянул ему большой сверток, обвязанный обыкновенным шпагатом.

— Расписаться? За доставку сколько с меня? — забормотал Филармон Иванович, беря сверток.

(Окончание следует)

АВТОРСКОЕ ПРАВО

ГОНОРАР ЗА ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ

Одной из важных функций ВААП является сбор, распределение и выплата авторского вознаграждения за публичное исполнение произведений литературы и искусства. Охраняя моральные и материальные права авторов, в случае публичного исполнения ВААП непосредственно осуществляет право авторов на материальное вознаграждение при исполнении произведений в платных концертах, спектаклях, цирковых и других эстрадных представлениях.

Порядок начисления и ставки авторского вознаграждения устанавливаются постановлениями Советов Министров союзных республик. В РСФСР в настоящее время действуют ставки, утвержденные Постановлением СМ РСФСР 531 от 19 декабря 1988 г.

В соответствии с указанным постановлением, авторское вознаграждение начисляется театрально-зрелищными предприятиями в процентах от сумм валового сбора, поступающих от продажи билетов. Размер процентной ставки определяется характером (жанром) использованных в программе произведений, а также типом театрально-зрелищного предприятия.

Необходимость непосредственного участия ВААП в работе по сбору и выплате авторского гонорара за публичное исполнение произведений объясняется тем, что в концертных, театральных, цирковых и других программах редко используются произведения только одного автора. Как правило, исполняющиеся в одной программе произведения принадлежат различным, часто многочисленным авторам, проживающим в разных концах страны, эти произведения различны по жанрам, и театрально-зрелищные предприятия сами зачастую не могут не только выплатить, но даже и правильно определить размер ставки авторского гонорара, которая должна быть применена по отношению к той или иной программе.

Для осуществления такой функции необходимо располагать обширной информацией об авторах, созданных ими произведениях, их жанрах, статусе (охраняемые, неохраняемые) и т. д. Получению этой информации служит регистрация авторов и произведений, осуществляемая ВААП. Регистрация, таким образом, служит конкретной прагматической цели — правильному начислению, распределению и выплате гонорара и не является каким-либо «разрешительным» действием, фактом, влияющим на статус автора или произведения. Регистрируются все произведения, за которые начисляется авторский гонорар, все авторы, независимо от их принадлежности к творческим союзам и степени профессионализма.

Регистрация авторов и произведений осуществляется теми отделениями ВААП, в зоне деятельности которых авторы проживают. Зона Северо-западного отделения охватывает обширную территорию, в которую входят Ленинград и Ленинградская область, Карельская и Коми АССР, Новгородская, Псковская, Архангельская, Мурманская и Калининградская области. В каждой из этих областей работают уполномоченные СЗО ВААП, которые осуществляют контроль за начислением авторского гонорара, получают от театрально-зрелищных предприятий-плательщиков документы, подтверждающие исполнение, и направляют их для обработки в СЗО.

Распределение авторского гонорара в соответствии с присланными документами требует использования большого количества информации. О ее объеме можно судить по тому, например, что только в СЗО состоит на учете около 2,5 тысячи авторов и ежемесячно принимается на учет около 20 человек. Во всей системе ВААП регистрируется каждый месяц до 500 произведений только на русском языке, а ведь авторский гонорар начисляется и за произведения советских авторов, написанные на других языках народов СССР, и за произведения иностранных авторов из тех стран, с которыми СССР заключены соответствующие соглашения.

До последнего времени распределение авторского гонорара и обработка необходимой для этого информации осуществлялись в основном вручную, с помощью картотек, справочников, списков и т. д. В настоящее время в ряде отделений, в том числе и в СЗО, осуществляет-

ся переход на машинную технологию, обработку информации с помощью ЭВМ. Применение компьютеров значительно повысит качество распределения и ускорит выплату авторского вознаграждения.

Качество работы по начислению, разработке и выплате авторского гонорара за публичное исполнение произведений зависит, однако, еще и от качества первичных документов, тех программ-рапортичек и расчетных листов, которыми подтверждается исполнение и которые составляют театральное зрелищными предприятиями. К сожалению, это качество никак нельзя назвать не только высоким, но во многих случаях и удовлетворительным. Они, как правило, написаны от руки, зачастую небрежным,

неразборчивым почерком, с искаженными фамилиями авторов и названиями произведений, что отражает общую бедность сферы культуры и наше всеобщее пренебрежение правовыми вопросами. Сейчас, когда наше общество ставит перед собой задачу построения правового государства, вопросы авторского права руководителями предприятий, связанных с использованием произведений литературы и искусства, а также и самими авторами должны были бы изучаться и соблюдаться более подробно и тщательно.

З. С. Тесленко,
начальник отдела регистрации
авторов и произведений СЗО ВААП

На четвертой странице обложки:

Александр КИТАЕВ. В Банковском переулке. Фото

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 03.10.89. Подписано в печать 20.12.89. М-24402. Формат издания 70 × 100^{1/16}. Бумага офс. № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 12,09. Тираж 22 000 экз. Заказ № 331. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2453. 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. Дипозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

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



