

# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

3.90



ISSN 0235—6775

58 №



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«АВРОРА»  
ЛЕНИНГРАД

# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

## СОДЕРЖАНИЕ

- |                              |            |   |
|------------------------------|------------|---|
| <b>Игорь Сухих</b>           | <b>3</b>   | Вопросы без ответов   |
|                              | <b>10</b>  | дни НАШЕЙ ЖИЗНИ   |
| <b>Александр Крестинский</b> | <b>12</b>  | «Новый взгляд», или К вопросу о передержках и умолчаниях в критике  |
| <b>Татьяна Галушко</b>       | <b>16</b>  | За это единственной жизнью плачу...<br>Стихи                        |
| <b>Людмила Шапошникова</b>   | <b>18</b>  | из истории РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ<br>Книга-предупреждение       |
|                              | <b>25</b>  | Община  |
| <b>Лев Гительман</b>         | <b>40</b>  | Триптих зарубежных гостей   |
| <b>Максим Максимов</b>       | <b>47</b>  | Джинн на воле   |
|                              | <b>51</b>  | Малый драматический на гастролях в Японии                           |
| <b>Е. Калмановский</b>       | <b>54</b>  | Путешествие «Эксперимента»  |
| <b>Нина Дейнека</b>          | <b>57</b>  | НЕВСКИЙ АРХИВ<br>Чужая и маленькая<br>(Мои встречи с М. М. Зощенко) |
|                              | <b>70</b>  | Письма М. М. Зощенко Н. Б. Дейнеке                                  |
| <b>Зоя Журавлева</b>         | <b>79</b>  | Прорыв  |
| <b>Ирина Павлова</b>         | <b>83</b>  | Прогноз? Диагноз? Предупреждение?                                   |
| <b>Мария Чегодаева</b>       | <b>90</b>  | Александр Шилов и феномен «телевидения» массового зрителя           |
| <b>Борис Вахтин</b>          | <b>98</b>  | Дубленка. Повесть. Окончание  |
|                              | <b>112</b> | АВТОРСКОЕ ПРАВО   |

ИЗДАЕТСЯ  
с июля 1989 года

**3.90**

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

Редакционная коллегия

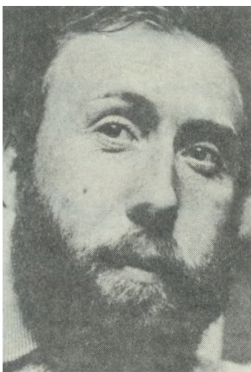
**Р. С. АГАМИРЗЯН**  
**Ю. Л. АЛЯНСКИЙ**  
**В. К. АРРО**  
**А. В. ГРИГОРЬЕВ**  
**В. В. ИВАНОВА**  
**Е. Ф. КОВТУН**  
**А. Ф. МАЛЬКОВ**  
**Р. С. МИЛОНОВ**  
**А. С. ПЛАХОВ**  
(ответственный секретарь)  
**В. Ф. ПОЗНИН**  
**В. Н. ПОЛУШКО**  
(зам. главного редактора)  
**С. М. СЛОНИМСКИЙ**  
**А.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

**АВТОРЫ РАБОТ,**  
**ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ:**



**ОРЛОВ**  
Евгений Михайлович  
(р. 1952) — живописец.  
**Извара** (фрагмент).  
Холст, масло.  
На первой странице



**ПАРШИКОВ**  
Владимир Петрович  
(р. 1937) — член СХ СССР,  
сценограф, живописец.  
**«Автограф для журнала».**  
**Без названия.**  
Бумага, тушь, кисть.  
На второй странице



**КОРОЛЕВ**  
Сергей Николаевич  
(р. 1952) — фотограф.  
**Малая Посадская, 28.**  
Фото.  
На четвертой странице



# ВОПРОСЫ ОТВЕТОВ

Метафорически-риторические вопросы громко звучат в последнее время. Объединяться или размежевываться? «Почва» или «космос»? Любовь к ближнему или к дальнему? Злободневность или «злоба» дня? «Перекуем ли мы мечи на орала?» Е. Ермолина — из этого же числа.

Такая «журнальная схватка на рубеже 1980—1990-х годов» (Е. Ермолин) — замечательна после десятилетий псевдодискуссионной жвачки. Позиции обозначены, знамена развернуты, каждый (почти каждый) имеет возможность высказать все (почти все), что он на самом деле думает (если думает). И молчание недавних златоустов на этом фоне тоже весьма красноречиво.

Спорить действительно есть о чем. Нам колоссально повезло. Практически мгновенно предъявлено «в открытый доступ» многое «забытое», «пропущенное», запрещенное, что копилось в нашей культуре семь десятилетий. А. Платонов и М. Булгаков, Б. Пастернак и В. Гроссман, В. Шаламов и Ю. Домбровский. Письма В. Короленко к А. Луначарскому, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Окаянные дни» И. Бунина. Эмиграция первого, второго, третьего поколения (сделать процесс публикации более широким мешают сегодня, кажется, лишь издательские возможности, точнее, невозможности).

Процесс восстановления затронул и XIX век. Впервые в советское время опубликованы после многих лет «пробивания» «Записка о древней и новой России» Н. Карамзина, «Философические письма» П. Чаадаева в полном объеме, сочинения А. Хомякова.

Вот и «Матренин двор» уже републикован, и «Архипелаг ГУЛАГ», ставший символом «потаенной литературы» XX века, за который совсем недавно можно было схлопотать срок, читаем. Праздник свободного слова, «читать интереснее, чем жить»... Все так, все справедливо. Но — задам и свой заветный вопрос: не пропускаем ли мы, увлеченные блеском полемического фехтования и эйфорией «допущенных к столу», созревания каких-то важных культурных процессов? Не на поверхности, а в глубине.

На мой взгляд, сейчас создается уникальная ситуация, которой еще никогда не знала наша культура. Происходит смена культурной парадигмы. Долгожданная, снимающая многие старые «проклятые вопросы», но, как это и бывает в истории, ставящая другие, пока не очень отчетливые.

«У народа, лишенного общественной трибуны, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные дру-

гими странами Европы»<sup>1</sup>. Действие этой классической формулы А. Герцена, как оказалось, не прекратилось в семнадцатом году. В таких условиях наша литература жила от А. Радищева до А. Солженицына. И она формировалась этими условиями.

Отсюда — явное предпочтение групповых пристрастий и установок эстетическим критериям («групповщина» ведь родилась не сегодня). Отсюда — четкая поляризация читательских и критических предпочтений по направлениям и поколениям («На Чехова я смотрел в своей бунтарской самонадеянности как на кумира папы и его поколения», — объяснял Б. Пастернак, почему он не читал «Студента» и другие поздние чеховские вещи<sup>2</sup>). Отсюда и самое существенное — вера в универсальное, исключительное, решающее значение искусства, слова, вера не метафорическая (в таком духе поэты высказывались во все времена), а абсолютно реальная, становящаяся основой жизненного поведения.

Судьбы Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского — тому очевидное подтверждение. Но и в послереволюционное время ситуация кардинально не менялась. За слово — убивали, слово приручали, слово запрещали. Всегда исходя из магической, в сущности, посылки: сбудется по писаному.

«Ни одна литература (говорю в общем) не была так пророчесвенна, как русская. Если не каждый русский писатель — пророк в полном смысле слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский), то нечто от пророка есть в каждом, живет по праву наследства и преемственности в каждом, ибо пророчесвен самый дух русской литературы»<sup>3</sup>.

Но пророк ведь создается не только страстной идеей, но и силой сопротивления окружающей среды. Пророк нуждается в фанатичных последователях. Не менее необходимо ему и гонители, в противостоянии которым закаляются пророческое слово и поведение.

А теперь представим громадную площадь, в разных концах которой на глазах спокойно внимающей публики кандидаты в пророки беспрепятственно вербуют сторонников. Истина пророка мгновенно становится здесь плюралистической «точной зрения», которую нужно не утвердить энергичным жизненным жестом, но — доказывать. Человек из толпы получает возможность сравнить, сменить позицию, перейти в другой стан, наконец, просто уйти по своим делам. Возможность выбора резко меняет ситуацию, подлинное разнообразие понижает вес каждой отдельно взятой точки зрения. Идея об исключительном, «пророческом» значении высказывания обнаруживает свою иллюзорность. Пророку предстоит искать новое место в культуре.

Не хочу сказать, что так смоделированная ситуация — уже реальность. Но движение идет именно в этом направлении.

Е. Ермолин (и не он один) критически и иронически воспринимает нынешние пророческие интонации В. Распутина и В. Астафьева. Но нельзя забывать, что пять лет назад (а «Печальный детектив» и «Пожар» появились именно тогда) дело обстояло несколько иначе. Писательский крик прорывался сквозь цензурные преграды и редакторские опасения, воспринимался как удары в рельс на пожаре. Тогда, думаю, и Е. Ермолин выступал бы не «против», а «за»: речь бы шла не об оттенках позиций, а о праве на правду. Сегодня официально-пропагандистская стена, в которую бились писательские мысль и слово, стала прозрачной, почти невидимой. И на фоне других высказываний эта точка зрения действительно может показаться истерически-взвинченной. Тот же голос звучит теперь в среде, резонирующей иным образом.

Новую культурную парадигму, в которой исчезло большинство внешних препятствий, но в то же время возрастает внутренняя дифференциация культуры и, соответственно, падает цена каждого отдельного высказывания, — видели и описывали и раньше. Скажем, французский культуролог А. Моль исходил из противопоставления традиционной иерархически устроенной гуманитарной культуры, в которой «существуют какие-то основные предметы и главные темы для размышлений в отличие от предметов менее важных и мелочей повседневной жизни», и утверждающейся в середине XX века культуры мозаичной, «по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью

<sup>1</sup> Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1956. Т. 7. С. 198.

<sup>2</sup> Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. М., 1989. С. 121.

<sup>3</sup> Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 289.

(опорные идеи, ключевые слова и т. п.)»<sup>4</sup>. В семидесятые годы такие проблемы, впрочем, занимали лишь теоретиков: слишком далеки они были от нашей реальности с «пробиванием» одних произведений, «забиванием» других и вознесением третьих.

Впервые «кессонный» эффект перехода испытали, кажется, писатели, оказавшиеся в эмиграции. На копенгагенской встрече деятелей культуры (1988), где искали общий язык нынешние и бывшие члены СП СССР при посредстве датских славистов, эта тема возникла неоднократно.

В. Аксенов предложил эффектную метафору: «Выбирая между социалистической казармой и капиталистическим базаром, современный романист, естественно, выбирает базар». Но сразу же честно оговорился: «Этим он обеспечивает себе среду выживания, но, увы, не среду процветания»<sup>5</sup>. И дальше — совсем в духе наших ортодоксальных «специалистов по Западу» — назвал главной угрозой авангардному полифоническому роману «массовую культуру и массовый книжный рынок».

Тему подхватил датский критик Н. Барфорд: «Я бы сказал, что книга фактически исчезает в нашей культуре, которая являет собой смесь увеселительного парка и дома призрения... Я посылаю свою книгу в этот мир. В этот самый момент реализуется моя свобода слова, но тут же она и обесценивается в ниверальной машине, в которую превращается наше информационное общество»<sup>6</sup>.

Приметы «рынка» обнаруживаются сегодня и у нас на каждом шагу. Как только рок-музыка перестала быть запретным плодом, предложение превысило спрос и аудитория большинства рок-конcertов резко уменьшилась. Пустеют кинотеатры, не выдерживая напора видео, часто самого низкопробного (взгляните хотя бы на ленинградские афиши, большинство видеорепертуара аннотируется с исчерпывающей краткостью: эротика, ужасы, каратэ...) Жалуются брошенные в хозрасчетное плавание театры. Совсем катастрофично положение с серьезной музыкой. И в литературе Андрей Платонов, Юлиан Семенов и Анатолий Рыбаков уравнины общей участью лидеров спроса.

Некоторые критики и сегодня «предсказывают назад»: как изменилась бы «духовная ситуация», если бы А. Тарковский вовремя выпустил «Андрея Рублева», а В. Гроссман опубликовал в начале шестидесятых «Жизнь и судьбу». Думаю, что «ситуация» в принципе не изменилась бы. Эти изменения невозможно было бы увидеть невооруженным глазом.

Посмотрим в сегодня. Вот сейчас поставлено, показано, снято с полки, опубликовано почти все, что хотели, о чем мечтали несколько поколений писателей и читателей, режиссеров, художников и зрителей. Ну и что, изменилась ли в принципе ситуация? Остановило ли смиренно-религиозное слово Б. Пастернака, его удивление перед загадкой жизни события в Сумгаите или Грузии? Успели ли задавленные грузом тяжелейших проблем забастовщики Кузбасса прочесть «Новое назначение» с его анализом командно-административной системы? Ищут ли современные колхозники и арендаторы истоки своих бед в книгах Б. Можаяева и В. Белова? «Культура — может быть, последнее оправдание истории. Однако не потому, что улучшает ее качество. А только потому, что вносит в нее смысловое измерение. Без культуры истории нет, ибо нет человеческой жизни. Но история часто вполне обходится без сознательной человеческой жизни. Ей может доставать и бессмыслицы. Притом безжизненная бессмыслица способна процветать рядом со всеми «Докторами Живаго» на свете. Можно в принципе даже разрешить «Котлован» — и все-таки еще долго продолжать рыть котлованы»<sup>7</sup>.

Л. Баткин прав: произведение искусства, даже масштаба «Андрея Рублева» или «Чевенгура», не в состоянии кардинально изменить духовную ситуацию. Она формируется чем-то другим. Судьба культуры решается не в ней самой. Это не унижает культуру, но может стать причиной трагедии художника.

У Вс. Гаршина есть рассказ «Художники» (1879). Он — о двух приятелях, один из которых, бывший инженер, пишет милые пейзажики, успешно их продвигает и получает в конце концов академическую путевку в Италию, а другой, неизмеримо более талантливый, пораженный судьбой рабочего-«глухаря», на свою грудь принимающего в котле удары молота, создает картину, призванную «убить спокойствие публики», но потом вдруг понимает, что никого он своим полотном не потрясет: «Солидные господа с бычьими

<sup>4</sup> Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973. С. 37, 45.

<sup>5</sup> Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 25.

<sup>6</sup> Там же. С. 65—66.

<sup>7</sup> Баткин Л. Возрождение истории // Иного не дано. М., 1988. С. 163.

глазами поглазеют, потупят взоры в каталог, испустят не то мычание, не то сопенье и благополучно проследуют далее»<sup>8</sup>. И этой второй (Рябинин) бросает живопись.

Беря на себя непомерные задачи, искусство надрывается и самоликвидируется — можно и так прочесть эту гаршинскую притчу. По высшему гуманистическому счету поступок Рябинина, собирающегося учить грамоте крестьянских детей, поразителен, но он никогда больше не напишет картин, оставляя это своему менее талантливому и менее требовательному коллеге.

Свой путь выхода из кризиса предлагают сегодня поэты-метафористы, авторы «другой прозы», вообще «литературный авангард» в широком смысле слова. Т. Щербина, представленная в газетной врезке к ее статье-манифесту как «поэт, которому сегодняшними обстоятельствами жизни навязана роль идеолога «молодой культуры», четко формулирует: раньше, в «здоровом христианском обществе гуманистической эпохи», «личность писателя была полусакральна... и подробности его биографии были существенны, и являлся он «придворным» или «гонимым»; нынче, во времена постмодернизма, ему остается лишь «грамотное (то есть не субъективное, не прихотливое) оперирование всеми стилями, моделями, архетипами мировой К.— по невозможности больше производить слово «культура» — плюс культ личности: личность решает все, выбирает, строит, ведет»<sup>9</sup>. Искусство тем самым возвращается в собственные границы, становится «игрой в бисер», очень изощренной, со специфическими правилами, кодом, — и прочь непосвященные!

С другой стороны вел беспощадную борьбу с привычной культурной парадигмой В. Шаламов, характеризуя ее как «расцвет описательного романа». «Знаменосцем этого движения был Белинский, а главным практиком — Лев Толстой. Критик и писатель приучили поколения писателей и читателей к мысли, что главное для писателя — это жизненное учительство, обучение добру, самоотверженная борьба против зла. Все террористы прошли эту толстовскую стадию, эту вегетарианскую, морализаторскую школу... Писатель должен уступить место документу и сам быть документальным. Это — веление века... Проза будущего — это проза бывалых людей, а тратить время на выдуманные сложности, на сочиненные судьбы для иллюстрации толстовских идей — просто грешно. Тут все ложь, фальшь. Как только я слышу слово «добро», я беру шапку и ухожу. Отражать жизнь? Я ничего отражать не хочу, не имею права говорить за кого-то (кроме мертвецов колымских, может быть)»<sup>10</sup>. В. Шаламов пока по-настоящему не опубликован и не прочитан, еще предстоит истолковать эти парадоксы («все террористы прошли толстовскую вегетарианскую школу»), но ясно, что он предъясвляет счет «так называемой гуманистической русской традиции» за то, что было потом: за Колыму, за тридцать седьмой год.

В этой ситуации распутья, в мозаике идей и целей мне видятся истоки молчания многих серьезных писателей. Искусство «зависает» где-то между пророчеством, которое кажется уже несколько архаичным (сколько их было и сколько не оправдалось), и грой, которая еще многими воспринимается несерьезно (всерьез она пока затронула лишь массовые жанры), и документальным свидетельством (а с этой ролью лучше справляется документ подлинный). Причем «кризис искусства» — совсем по Андрею Белому — накладывается на «кризис жизни» и «кризис мысли».

За последние четыре года рухнула, как карточный домик, не только теория социалистического реализма (и куда только смотрят люди, десятилетиями сочинявшие книги об «изображении действительности в ее революционном развитии», их голоса практически не слышны; неужели их взгляды и писания были голой конъюнктурой?). Нет, пожалуй, ни одного положения привычных философских и политических доктрин, которое не было бы подвергнуто испытанию на прочность. Появление подряд разновременных антиутопий Е. Замятина, А. Платонова, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, многочисленных комментариев к ним симпатично. На дворе сегодня, можно сказать, антиутопическое время. Смущает только, что новые кумиры утверждаются с прежним (утопическим?) азартом и в попытках решения нынешних проблем просматривается привычная система мышления.

Я вполне согласен с Е. Ермолиным, когда он полемизирует с «языческой дележкой

<sup>8</sup> Гаршин В. М. Сочинения. М., 1983. С. 99.

<sup>9</sup> Щербина Т. Одетые люди на голой земле // Советская культура. 1989. 1 января.

<sup>10</sup> Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 232—233.



мира на своих и врагов», с «мифологией идеального русского быта», с людьми, которые «не умеют мыслить иначе, чем контрастами и антитезами». Но ведь на соседних страницах автор статьи «Перекуем ли мы мечи на орала?» наскоро сооружает свой, мессианско-консолидирующий миф, да и заканчивает в духе контрастного мышления: сейчас или никогда.

«Над безднами русской жизни, над историческими провалами и химерами, льдами реакции и волнами утопий гений создает свой светлый храм, жизнью своей утверждает реальность национального идеала, стремясь к святости как к высшему национальному призванию. Гений — это и есть обретенная вечность, изведанная гармония. С лихвой восполняя бестолковщину и бесполезность русской жизни, он является оправданием Руси на высшем Суде. Усилиями гениев сформулированы главные понятия национальной духовной жизни, определены перспективы русского народа, его миссия» и т. д.

Во-первых, все это слишком роскошно формулируется. Как и во многих сегодняшних спорах, риторический напор возникает как раз там, где нужны рассуждения, доказательства. Так и вспоминается заземляющая реплика одного «нигилиста» (тоже ведь часть национальной традиции): «Друг Аркадий, не говори красиво».

Во-вторых, все это не соприкасается с реальной историей. Бездны — были, а «светлого храма» в ней, пожалуй, не было. Была жестокая борьба старообрядцев с никонианцами, «архаистов» и «новаторов», западников и славянофилов, М. Салтыкова с Ф. Достоевским, Н. Федорова с Л. Толстым... Не благостный «светлый храм», не «две культуры», а «сложность, многосоставность, разветвленность» духовной жизни, «прочность культурной почвы, которая... держала все»<sup>11</sup>.

«Братское единение российского культурного авангарда в дни Пушкинских торжеств в Москве в июне 1880 года», которое Е. Ермолин ставит в пример современности, — нынешний миф, ретроспективная утопия. А в реальности на праздник не поехали (по различным, но одинаково принципиальным соображениям) Л. Толстой и М. Салтыков-Щедрин, там устраивали obstruction М. Каткову, там скрыто соперничали И. Тургенев и Ф. Достоевский, да и речь последнего, которая, вероятно, прежде всего имеется в виду, со знаменитым «смирись, гордый человек», вызвала «консолидирующее» воодушевление совсем ненадолго, нападки на нее начались через несколько дней. А через год грохнул взрыв на Екатерининском канале...

Другое дело, что споры на той почве чаще всего были лишены истребительной тенденции. И «либеральный террор», и даже «апелляция к городовому» были все-таки формами литературной борьбы. Писал доносы «по начальству» (на нынешнем жаргоне — жаловался в ЦК) разве что Фаддей Булгарин. К критикам не принимали административных мер (Н. Чернышевский и Д. Писарев арестовывались в другой «ипостаси»), и И. Тургенев с Ф. Достоевским тоже спокойно публиковали свои следующие романы даже после самых зубодробительных разборов. Про полемику же западников и славянофилов А. Герцен вообще говорил: у них «сердце билось одно».

Далек от того, чтобы упрекать Е. Ермолина в каких-то сознательных переделках. Дело в традиции, уходящей в глубины иерархически-пророческой парадигмы. Когда-то говорили: философия — служанка богословия. В 1920-е годы историк М. Покровский выдвинул лозунг: «История — это политика, опрокинутая в прошлое». М. Покровского потом разоблачили, лозунг опровергли, но стиль мышления остался. Пусть М. Бахтин толковал о «внеаходимости» как предпосылке адекватного понимания в культуре, о диалектике «своего» и «чужого» — его слышали немногие. Чаще же противоречивые исторические события и имена сводились к знакам, знаки — к цитатам, которые, как карты, разыгрывались в очередной полемической игре. К. Аксакова побивали В. Белинским, Н. Михайловского — Г. Плехановым, В. Розанова — М. Горьким... И наконец, смирно! «Еще К. Маркс утверждал...» «В. И. Ленин говорил...»

Сегодня сходные игры ведутся на территории новой советской истории и культуры и все отчетливее меняются знаки: И. Сталина опровергают Л. Троцким и Н. Бухариним, В. Маяковского — Б. Пастернаком. «...Долго еще дискутировали. Чувствовалось, что вырастают два новых крепких диаложника. Все время слышалось: «Каутский сказал... Кьеркегор сказал... Демосфен сказал... Плеханов сказал... Каспаров сказал... Блохин сказал... Сарнов сказал... Кожин молвил...» С треском открывались энциклопедии, рылись в томах пол-

<sup>11</sup> Чудакова М. Плывающий корабль // Новый мир. 1989. № 7. С. 235.

ных собраний сочинений», — остроумно спародировала шестнадцатая страница «Литературной газеты» некоторые прошлогодние «Диалоги недели» на странице второй<sup>12</sup>.

Размышляя об идеале, который «нам необходимо избрать», Е. Ермолин цитирует Н. Бердяева, цитирует Серапиона Владимирского, цитирует К. Аксакова (хотя тех же авторов при случае мог припомнить и В. Распутин, с которым Е. Ермолин полемизирует). Его право. Но если читать подряд сегодняшнюю публицистику, апеллирующую к прошлому, может показаться, что, кроме этой линии («славянофильской», «почвенной», «философско-религиозной» — как угодно), в России ничего не существовало. Вопрос: имеют ли какое-то отношение к нашей духовной традиции А. Герцен, Н. Чернышевский или, страшно вымолвить, В. Белинский (в статье Е. Ермолина он, впрочем, упоминается мимоходом)?

Еще несколько лет назад «Выбранные места из переписки с друзьями» привычно опровергали «Письмом к Гоголю» (и книге И. Золотусского досталось за то, что там этот диалог рассматривался всерьез). Недавно в связи с гоголевским юбилеем «Переписку» объявили пророческой, а о «близоруком» В. Белинском почти не вспоминали. Знаки сменились — альтернативная система мышления осталась в неприкосновенности.

Скажут: это, мол, историческое «возмездие» за груды мертворожденных конъюнктурных диссертаций 1930—1950-х годов о «революционных демократах», это восстановление исторической справедливости. Но ведь В. Белинский или Н. Чернышевский не виновны в последующем «использовании» их наследия, в том, что не печатали П. Чаадаева или Вл. Соловьева (который, кстати, писал о Н. Чернышевском с большой симпатией). Снова то же: вместо исследования «почвы», сплетения корней нам предлагаются очищенные, как в гербарии, «образцы», приспособленные к нынешней конъюнктуре.

История же русской идеи, если мы хотим разобраться в ней всерьез, не может не учитывать и этот опыт.

Правы, мне кажется, те (пока эти идеи не очень заметны и популярны), кто предлагает освободить историческое исследование от давления сиюминутности. В. Кожин, к примеру, пытается историю не судить, а объяснять (качество его объяснений может не удовлетворять, но это уже другое дело — речь о методологической позиции). Или Т. Пулатов, отказавшийся писать по заказу одного «либерального» (квычки автора) журнала на тему «Сталин и Узбекистан»: «Боюсь, что весь жар души, весь наш разоблачительный пыл мы расходует на борьбу с тем символом, в который сами же превратили Сталина. Не заслоняет ли это невзгоды нашей сегодняшней жизни, не забирает ли полностью нашу энергию, необходимую и для постижения нынешних проблем? Просматривается желание «застревать» в прошлом, не исследуя современность... Мы подвержены «синдрому исторической вязкости...»<sup>13</sup> Или режиссер театральной студии «На Досках» С. Кургинян, «политолог «новой волны», как он представлен в «Литературной России»: «У меня крупный фамильный счет к тридцатым годам. Но какое право имею я исследовать этот период, заранее зная, кто прав и кто виноват? Да в этом случае я даже и спектакль не имею права ставить, поскольку и у художника, и у ученого задача одна: добыть истину, а не облечь ее в красивую упаковку»<sup>14</sup>.

Смысл в том, чтобы не «закрывать» какую-то тему, а освободить ее от прямолинейно понятой злободневности, репортажной сенсационности, утвердить отвечающий предмету метод исследования — анализ определенного круга источников, их критику, историографический обзор и т. д. А то ведь у нас с одинаковым доверием складывают в историческую картину роман и мемуары, документ и анекдот. Конечно, исследовать труднее, чем крупными мазками написать очередной «портрет тирана» («Такие статьи знаний не дают и отнимают только время; нужны факты, — заметил Чехов по сходному поводу ровно сто лет назад. — Вообще говоря, на Руси страшная бедность по части фактов и страшное богатство всякого рода рассуждений...»)<sup>15</sup>. Но такой путь надежнее. И может быть, тогда останутся силы и время, чтобы, не дожидаясь будущих историков, понять, что же произошло в Фергане...

Так вот, если вернуться к последнему акту «великой мистерии русской судьбы»

<sup>12</sup> Литературная газета. 1989. 26 апреля. № 17. С. 16.

<sup>13</sup> Пулатов Т. О вечном и повседневном // Правда. 1989. 11 августа.

<sup>14</sup> Кургинян С. О механизме соскальзывания // Литературная Россия. 1989. 30 июня. С. 2.

<sup>15</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма. М., 1976. Т. 4. С. 24.

(стиль Е. Ермолина), к ее литературной составляющей, легко обнаруживается, что самые заметные книги содержат мощный заряд отрицания. Это критический реализм в точном смысле слова. Идея «светлого будущего» решительно потеряла всякий кредит: кто-то по инерции повторяет привычные формулы-заклинания, кто-то почти с восторгом возвещает об их крушении, большинство воспринимают это трагически. Уже замечено: в нынешней эпохе кое-что «рифмуется» с «оттепелью», но пафос и оптимизм литературы, кино, театра того времени утрачен, ушел бесследно. Поэтому я не очень понимаю, что такое «миссия», «соборная задача», вообще «мы», которое организует статью Е. Ермолина с заглавия до последней строчки (хотя и в моих заметках оно по привычке проскакивает).

Когда диссертант утверждает: «в своей работе мы доказали», он имеет в виду самого себя, это лишь привычная форма изложения. В других случаях «мы» безмерно расширяется: «мы, как и весь советский народ» — знакомая ритуальная формула недавнего прошлого. В той мозаичной культурной парадигме, о которой шла речь, «мы» необходимо и неизбежно будет рассыпаться на конкретные «я», хотя процесс это долгий и трудный. «В сто крат легче заменить лозунги, чем разрушить структуру лозунгового мышления, создать думающую личность с аллергией на любую — подчеркиваю, любую! — массовый психоз, интеллектуально независимую не только от государственных кабинетов, печатных органов, правых и левых, но и от групповых влияний, и даже, как ни страшно это прозвучит, от своих человеческих пристрастий»<sup>16</sup>.

А раз так, проблематичной становится миссионерская философия. Наша миссия (если уж пользоваться этим понятием) заключается в том, чтобы избавиться от миссионерства, искать иные, более конкретные и земные, формы обоснования общественного идеала. (В самом деле, какая «соборная задача» у французов, «разных прочих шведов» или даже американцев?)

«Очень боюсь «великих идей», от них до сих пор, кроме крови и несчастий, ничего не было в истории человечества... Все великие идеи — это для тех, кто любит в такие игры играть. Важна обычная человеческая жизнь, обычный человеческий мир, — замечает Н. Шмелев. — Полностью согласен с академиком Моисеевым, который считает, что сейчас нет смысла думать дальше, чем на 20 лет, что человеческие мозги слишком слабы, чтобы отгадать, куда нас сможет развернуть»<sup>17</sup>.

Нынешним ученым и положено быть прагматиками? Но еще за сто лет до А. Чехова, герои которого, случалось, мечтали о «небе в алмазах», можно было услышать что-то похожее. Да и сам А. Чехов некой писательнице, экзальтированно толковавшей о высоких материях, жестко возразил: «Она подчеркивает «можно» и «должно», потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться. Пусть она сначала скажет, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно»<sup>18</sup>.

Если же сказать, что «есть» — «кризис» не только в экономике, но и в культуре, ревизия старых слов о «миссии», «духовной задаче», этого определения не стоит пугаться. В экономике (плановой ли, рыночной) предсказание результата, понятие «цели» неизбежно. Кризис для нее — болезнь, от которой необходимо побыстрее избавиться. Кризис в культуре (имеется в виду, конечно, не ее материальное обеспечение, связанное как раз с экономическим состоянием), вероятно, такая же норма, как и подъем, взлет.

«Скажи я «кризис жанра» — закричат: как же кризис! а это вам что — не рассказ! и это ли не роман?.. В этом оправданном негодовании как-то забывают, что кризис — это не хорошо или плохо, а нормальное явление литературного процесса, почти как есть день, а есть ночь, есть весна и есть осень» (А. Битов, 1975 год)<sup>19</sup>.

Но «день» или «ночь» невозможно и не нужно преодолевать большим скачком, в течение «ближайших двух-трех лет». Горький опыт показал, что ни одна культурная революция не была абсолютной, начинавшейся на «голой земле», как бы ни хотели этого некоторые теоретики и практики. И в нормальной ситуации «промежуток» все равно продолжает наращиваться культурный слой, все равно что-то назревает, происходит.

Мы спорим, а жизнь, как лодку по течению, сносит вовсе не по предписанным ей с разных сторон маршрутам. Не до жиру... Хотя бы понять, догадаться — куда?..

<sup>16</sup> Кургинян С. Указ. соч.

<sup>17</sup> Литературная газета. 1989. 26 июля. С. 12.

<sup>18</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 5. С. 138.

<sup>19</sup> Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 16.

# ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

сентябрь — октябрь — ноябрь 1989 года

При обсуждении многочисленных вопросов первейшей важности и остроты на сессии Верховного Совета СССР слово «культура», а тем более «искусство», практически не звучало. Не до жиру, как говорится, быть бы живу. Между тем в октябре мы еще жили без министра культуры, так же как в сентябре, августе и июле. Нельзя сказать, что затянувшиеся поиски кандидатур на эту вакансию так уж сильно сказывались на культурной жизни Ленинграда. Но все же, все же... По неофициальным сведениям одним из тех, кому настойчиво предлагали занять министерский пост, был Кирилл Юрьевич Лавров. Видимо, примеры Мелины Меркури и Раймонда Паулса оказались заразительны. К счастью (если не для страны, то для Ленинграда во всяком случае), художественный руководитель АБДТ остался на своей прежней должности. А министром культуры СССР стал в конце ноября актер и режиссер Театра на Таганке Николай Губенко.

Осенняя гастрольная афиша была насыщена событиями значительно в большей степени, чем летняя. Выступления театра «Польски» из Варшавы, Штутгартской и Дрезденской государственных опер, театра «Ла Скала» несомненно запомнились любителям сценического искусства. Постаревшие шестидесятники получили возможность встретиться с кумиром своей юности, выросшим в крепкого профессионального певца, бывшим вундеркиндом Робертино Лоретти. Еще одна встреча с живой легендой мировой эстрады — концерты испанского певца Хулио Иглесиаса. Жаль только, что коммерческие соображения вновь взяли верх над эстетическими и концерты Иглесиаса были в последний момент перенесены из «Октябрьского» в СКК.

В рамках проходивших в Ленинграде Дней города-побратима Пловдива в залах Музея этнографии народов СССР были развернуты три интересные выставки. Декоративные нарядные ткани с причудливым национальным орнаментом, ювелирные украшения, изделия из металла, образцы народных костюмов, многие другие предметы, изготовленные искусными руками болгарских мастеров, демонстрировались в экспозиции «Народные художественные промыслы — традиции и современность». О богатствах Родопских гор рассказывала выставка, где собрана коллекция минералов, добытых болгарскими геологами. Третья экспозиция «Филипполь — центр

античной Фракии» была посвящена историческому прошлому восточной части Балканского полуострова, которую издавна заселяли фракийцы.

Кроме выставок в программу Дней Пловдива в Ленинграде входили выступления Камерного оркестра под управлением дирижера Васила Казанджиева. Три спектакля — «Тайная вечеря дьякона Левски» С. Цанева, «Окно» К. Илиева, «Сон» И. Радоева — показал Пловдивский драматический театр имени Массалитинова. Два спектакля для самых юных зрителей сыграл Пловдивский кукольный театр под руководством Васила Апостолова.

На заседании коллегии Главного управления культуры исполкома Ленсовета был рассмотрен вопрос о работе объединения «Ленкиновидео». Несмотря на бурный рост количественных показателей и впечатляющие финансовые результаты, деятельность «Ленкиновидео» вызывает много нареканий и породила немало новых организационных и творческих проблем. Во всяком случае, очевидно становится, что прокат отечественных фильмов приносит все меньше выгоды. Зрители даже триллеры и эротику предпочитают смотреть в западном исполнении. Это еще раз подтвердила не слишком успешная прокатная судьба широко разрекламированной «Интердевочки» П. Тодоровского. Коллегия Главка приняла развернутое решение по развитию сети небольших кино- и видеозалов. Ну, а вопросы изменения прокатной политики еще ждут своего решения.

На углу Невского и улицы Восстания открылся художественный магазин-салон «Наследие» Ленинградского отделения Советского фонда культуры. Здесь можно приобрести картины современных художников, произведения прикладного искусства, копии сокровищ Эрмитажа и Русского музея, печатную продукцию, пропагандирующую русское, советское искусство. Кроме того, здесь смогут реализовывать свою художественную продукцию кооперативы, изготавливающие фигурное литье и ковку, резьбу по кости, гальванопластику, а также всевозможные сувениры.

В отличие от обычных торговых предприятий новый ленинградский салон — это еще и постоян-

# ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

но действующая картинная галерея. Каждые две недели здесь будут экспонироваться небольшие персональные выставки ленинградских живописцев, графиков, дизайнеров. Первую такую выставку составили работы художницы Ирины Бирули, известной своей плодотворной деятельностью в области театрально-декорационного искусства.

Вся полученная от работы магазина-салона прибыль используется на развитие культуры нашего города, реставрацию памятников архитектуры. Торговля в магазине-салоне «Наследие» производится как на рубли, так и на валюту.



Фото Ю. Щенникова

# „Новый взгляд”, или к вопросу о передезерских и уночаниях в критике

Журнал «Ленинградская панорама» в июньском номере 1989 года напечатал статью М. Кралина «Анна Ахматова и «деятели 14 августа» под рубрикой «Новый взгляд».

Что же это за «новый» взгляд? А он, оказывается, состоит в том, что известный мракобес А. А. Жданов с ближайшими лит. прислужниками отодвинут в тень, а вина за все поклепы на Анну Ахматову возложена на таких крупнейших деятелей литературы, как Б. М. Эйхенбаум и К. И. Чуковский, которые-де по легкомыслию и политической наивности (мнение М. Кралина) понаписали об Ахматовой в 1920-е годы такого, что ждановским референтам и помощникам оставалось только делать выписки из их книг. Далее, «новый» взгляд, как выясняется, состоит еще и в том, что известный искусствовед и деятель культуры Н. Н. Пунин был якобы доносчиком и виновен в гибели Н. С. Гумилева. Обвинения, как видим, серьезные. Здесь не обойдешься одним словом — «вздор», как бы ни хотелось отвернуться и пройти мимо. Дело в том, что за этими обвинениями встает проблема более широкая: о гражданской ответственности исследователя.

Начну с Н. Н. Пунина. М. Кралин приводит огромную цитату из статьи Пунина в газете «Искусство Коммуны» (1918, № 1) с целью доказать, что эта статья «комиссара» Пунина была первым политическим доносом на поэта Гумилева, который, как пишет М. Кралин, «будет расстрелян по ложному обвинению через три года (разрядка моя.— А. К.) после этого доноса».

Обратимся же к той статье молодого Пунина, написанной им в горячем 1918 году. Да, чтение ее не доставит нам сейчас радости, кое-где ход мысли покоробит, а иной раз и напугает. Не там, где Пунин с презрением санкюлота пишет об «изнеженно-развратной буржуазной эстетике» Гумилева и других («те же ужимки, те же «стилистические» выкрутасы...»), а там, где в духе царившей тогда классово-

нетерпимости он приписывает оставшимся в Петрограде и продолжающим работать литераторам следующие мысли: «Политические авантюры не удались, не воскресить учредилки, так давай дойдем их искусством. Как умеем и чем можем, будем действовать на их сознание. Привыкнут к нашему искусству, привыкнут и к нашим методам, а там недалеко и до наших политических теорий. Так рассуждает эта притаившаяся и не мертвая, нет, нет, еще не мертвая гидра реакции...»

Рассказывают, что вскоре после Октябрьской революции на одном из собраний в здании Думы на Невском в порыве экзальтированного фанатизма Н. Н. Пунин призывал к свержению художественных кумиров прошлых веков. А когда дошел до Рафаэля, какая-то дама бросилась перед ним на колени с воплем: «Ради бога, пощадите хотя бы Рафаэля!»

Но давайте будем все-таки историками, а не обывателями в оценке цитат. Обыватель страсть как любит подобрать цитату для доказательства выгодного ему в эту минуту тезиса. Историк должен оставаться на

Эту статью я задумывал вместе с писательницей А. И. Любарской. К сожалению, нездоровье не позволило ей принять активное участие в работе. Но Александра Иосифовна взяла на себя роль редактора, и я сердечно благодарен ей за помощь.

позициях объективного анализа: у каждого времени свои песни. А страшноватых цитат (на нынешний взгляд) из речей первых революционных лет можно подобрать немало.

Н. Н. Пунин, исследователь и критик, внес значительный вклад не только в процесс становления русского авангарда, но и в изучение западноевропейского искусства. После войны он как мог противостоял серости и подхалимству, которые захлестывали советское изобразительное искусство и искусствоведение, возглавляемые в ту пору такими деятелями, как В. А. Серов и А. М. Герасимов. Вот кого, не боясь ошибиться, надо бы назвать публичными доносчиками в классически советском смысле этого слова. В. А. Серов писал о Пунине так: «Открытый и злобный враг реалистического искусства», «идейный вдохновитель космополитов», «матерый враг советской культуры»... И не случайно: Пунина арестовывали трижды — первый раз в 1921 году, потом в 1935-м и, наконец, в 1949-м.

В конце сороковых годов я учился в Ленинградском университете и хорошо помню гнетущую атмосферу, которая царила на истфаке, когда Пунина отстранили от работы. Все понимали — это сигнал. Помню, как на общем собрании факультета калялись преподаватели. Помню, как студентки, среди которых была моя будущая жена, явились к декану, профессору В. В. Мавродину, с петицией в защиту любимого педагога и как В. В. Мавродин обругал их соплячками, но не потому, что был груб по натуре, а потому, наверное, что боялся за наивных девчонок, да и за себя, конечно. А много лет спустя я узнал, что один из студентов, бывший фронтвик, после ареста Пунина надел свои ордена и пошел в Большой дом — хлопотать за арестованного. Бывшему солдату дали понять, что хлопоты бесполезны, и прогнали его... Те, кто учился после войны у Пунина, вспоминают его постоянно и до сих пор убеждены, что Пунин был одним из последних могикан свободной демократической мысли в нашей искусствоведческой науке 1940-х годов.

После третьего ареста он уже не вернулся. Погиб в лагере. В своей статье М. Кралин презрительно-иронически пишет Пунину — «этого пострадавшего от сталинских репрессий гения!» Ирония, прямо скажем, дурного пошиба. (Если кто-то захочет узнать трагические подробности пребывания Н. Н. Пунина в концлагере — пусть прочтет биографический очерк С. Михайловского в «Неве». № 6.)

Но вернемся к сюжету «Пунин — Гуми-

лев». Антиисторично и безнравственно придавать сегодня смысл политическим доносам крайне левым высказываниям деятелей первых революционных лет. Конструируя свой «новый» взгляд, М. Кралин автоматически навязывает читателю примитивную детективную мысль о том, что чекисты, арестовавшие в 1921 году Гумилева, чуть ли не предъявляли ему в качестве улики статью Пунина из «Искусства Коммуны» трехгодичной давности. Согласитесь, это уже не история, а бульварная литература.

Есть у этого сюжета и еще один оттенок. Он заставляет меня обратиться к отношениям личным, семейным, чего я, в принципе, делать не хотел, но вынужден, потому что М. Кралин прибегнул в своей статье к умолчанию, не сказав о том, что Пунин и Ахматова были мужем и женой. Да, «бывший друг Гумилева», «соотечественник по Царскому Селу», «комиссар и политический деятель», а также «искусствовед в штатском», как оскорбительно и вульгарно аттестует Пунина М. Кралин, шестнадцать лет был мужем Анны Ахматовой, и ему посвящено несколько ее стихотворений, в том числе и это:

Памяти Н. П.

И сердце то уже не отзовется  
На голос мой, ликуя и скорбя.  
Все кончено... И песнь моя несется  
В пустую ночь, где больше нет тебя.

1953

1953 год — год смерти Пунина в лагере под Воркутой. Таким образом по логике М. Кралина выходит, что Анна Ахматова связала свою судьбу с человеком, по чьему политическому доносу погиб Николай Гумилев. Допустить такое, зная Анну Ахматову, невозможно даже в страшном сне.

Одно старомодное чувство не дает мне покоя: как же так можно? Писать и ни разу не спросить себя: а что бы сказала на все это Анна Андреевна? Как бы она отнеслась вот к этим словам в адрес Н. Н.?

Статья М. Кралина — поступок непорядочный. Эпиграфом к своей статье он взял строчку Анны Ахматовой: «И всюду клевета сопутствовала мне...», не заметив разоблачительного смысла этого эпиграфа.

Вольное обращение с историей, источниками и историческими личностями у М. Кралина — система. Например, в своей статье он широко цитирует и комментирует очень интересные и достойные доверия мемуары Г. Глёткина, часть которых напечатана в ленинградском «Дне поэзии-88». Но как цитирует и как комментирует!

Вот слова Анны Ахматовой в дословной записи Г. Глѣкина: «Все началось с известной статьи Корнея Чуковского. (Речь идет о статье К. И. Чуковского «Ахматова и Маяковский» 1921 года.— А. К.) Но это были пустяки. Надо знать его, чтобы понять, откуда у него это взялось. Так ему тогда казалось, и он написал, ни о чем не думая...»<sup>1</sup> (В журнале «Ленинградская панорама» ошибочно напечатано: «показалось». Разрядка моя.— А. К.)

Вот комментарий М. Кралина по поводу статьи К. И. Чуковского: «Нечего сказать, хорош критик, пишущий «ни о чем не думая».

А теперь позволю себе прокомментировать вышеприведенную цитату. Обращаю внимание читателя на выделенные разрядкой фразы. Их надо понимать не в отрыве от реального времени, как это делает М. Кралин, а в контексте той духовной атмосферы, которая царилa в 1920-е годы,— это раз. С учетом особенностей критика (К. И. Чуковского) — два. В контексте отношений между Ахматовой и К. И. Чуковским — три (на протяжении всей жизни — взаимное уважение и доброжелательность<sup>2</sup>). И наконец, в контексте взглядов и настроений поздней Ахматовой, которая все это рассказывала Г. Глѣкину. Только с учетом всех этих контекстов цитата будет прочитана адекватно. И тогда окажется, что Анна Ахматова с высоты своего опыта (шестидесятые!) как бы смотрит в далекие двадцатые, где видит увлекательного, задористого Корнея Чуковского, на которого зла не держит: «но это были пустяки», «надо знать его», «так ему тогда казалось». Здесь за кадром, как бы намеком, возникает образ молодого критика, его общезвестная импульсивность, способность горячо увлечься идеей. «И он написал, ни о чем не думая». Кстати, что же он все-таки тогда такое написал, что вызвало

в 1960-е годы неудовольствие Ахматовой? А вот что: в той старой своей статье 1921 года К. И. Чуковский чересчур плакатно, как мне кажется, расположил Ахматову и Маяковского на оси времени, поселив первую — как бы в прошлом, а второго — в будущем. Жизнь, как мы знаем, скорректировала этот броский критический пассаж. И Ахматова, уже шагнувшая в будущее, не могла не отнестись к той ошибочной мысли К. И. Чуковского иронически. Но что означает в устах Ахматовой это «ни о чем не думая»? Очень просто: К. И. Чуковский и думать не мог, как его слова, сказанные тогда, могут быть интерпретированы в 1940-х, а теперь вот — и в 1980-х... Никакого «уничтожающего» содержания Ахматова в это «ни о чем не думая» не вкладывала. «Негатив» привнес «комментатор» М. Кралин. Чтобы у читателя не возникло одностороннего представления о взглядах К. И. Чуковского той поры, приведу еще одну цитату. Завершая статью, критик писал: «Словом, тут не случайное различие двух — плохих или хороших — поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил,— пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отторгнуть и какой любить. Я же могу сказать о себе, что, проверив себя до конца, отдав себе ясный отчет во всех своих литературных и нелитературных симпатиях, я, к своему удивлению, одинаково люблю обоих: и Ахматову и Маяковского, для меня они оба свои. Для меня не существует вопроса: Ахматова или Маяковский?.. Для меня эти стихи не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно»<sup>3</sup>. Вот подлинное отношение К. Чуковского к Ахматовой, взятое из того же материала, которым произвольно распорядился М. Кралин.

Да, многое из того, что потом выльется в грозные постулаты и стальные формулы роковых идеологических постановлений, звучало в шумной дискуссионной атмосфере начала 1920-х годов, в частности и в некоторых речах наркома А. В. Луначарского. Но нельзя же все валить в одну кучу, всех зачислять в доносчики... По меньшей мере наивность — считать, что К. И. Чуковский должен был в 1920 году предусмотреть то, что произойдет в 1946-м!

<sup>1</sup> Глѣкин Г. Из записок о встречах с Анной Ахматовой // День поэзии: Ленинград. Л., 1988. С. 213.

<sup>2</sup> Отсылаю читателя к «Новому миру» (1987. № 3), публикации Е. Чуковской «Чуковский об Ахматовой». Эта публикация дает полную картину взаимоотношений К. И. Чуковского и А. А. Ахматовой и в 1920-е годы, и позже. Там, в частности, приводится письмо Анны Андреевны (см. с. 227), в котором она высоко оценивает статью К. И. Чуковского «Читая Ахматову» (Москва. 1964. № 5). Публикация Е. Чуковской словно предвидела позднейшие наскоки типа кралинского «нового» взгляда.

<sup>3</sup> Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский (1920) / Публикация Е. Чуковской // Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 204. Обратившись к статье, читатель сможет убедиться, как щедро рассыпаны в ней самые высокие оценки творчества Анны Ахматовой.



Наконец, надо сказать и о Б. М. Эйхенбауме, с которым М. Кралин обошелся, на первый взгляд, помягче, чем с К. И. Чуковским, но тем не менее и ему погрозил пальцем: как это он в 1923 году не понял, чем обернутся в послевоенное время его «филологические откровения» — так неуважительно аттестовал М. Кралин замечательную книгу Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова: Опыт анализа» (Пб., 1923). Ведь это та самая книга, из которой ждановскими прихвостнями было подло выдрано криминальное словцо блудница, которое у Б. М. Эйхенбаума, между прочим, взято в кавычки, то есть процитировано. Словно предвидя ждановский полицейский подход к поэзии, Б. М. Эйхенбаум подчеркнул в своей книге: «В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты... Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора... Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются»<sup>4</sup>.

М. Кралин пишет: «Б. М. Эйхенбаум мог и не предвидеть политических последствий такого рода оценки (разрядка моя.— А. К.) творчества Ахматовой...»

**Не мог предвидеть** — вот как надо было написать. Мало ли чьими мыслями и словами подкрепляли свои черные дела ждановские литературные палачи!

И потом — на этих страницах своей книги Б. М. Эйхенбаум не дает оценки творчества Анны Ахматовой. Он всего лишь констатирует, завершая текстологический анализ «Четок»: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини (разрядка моя.— А. К.) — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощенье»<sup>5</sup>.

То, что я сейчас отмечаю, чрезвычайно важно, так как свидетельствует о произведенной М. Кралиным подтасовке: известные оценки творчества Анны Ахматовой и возникшие на основе их политические последствия — все это дело рук ждановцев.

И еще одна деталь. М. Кралин приводит слова Анны Ахматовой в записи Г. Глёкина:

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 438.

<sup>5</sup> Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 430.

«А вот формалисты, и особенно ЛЕФ, губили нас и погубили политически. Это Тынянов и даже Эйхенбаум с его испуганными книгами...»<sup>6</sup> Эта формулировка Анны Ахматовой, если, конечно, она абсолютно точно записана Г. Глёкиным, очень странна. Ибо снимает принципиальное различие между ЛЕФом и «формалистами» — литературоведами Ю. Н. Тыняновым и Б. М. Эйхенбаумом<sup>7</sup>. Хочется думать, что это всего лишь неточность литературной записи. Но в этой цитате, как белему на глазу, торчат слова «испуганные книги» — некий нравственный упрек в адрес Б. М. Эйхенбаума. Справедлив ли он? Смею думать, что нет. Известно, что Анне Ахматовой не понравилась книга Эйхенбаума 1923 года — подтверждение этому мы находим в дневниках К. И. Чуковского 1920-х годов. Настолько не понравилась, что Анна Андреевна, по ее словам, «раззнакомилась» с Б. М. Эйхенбаумом. Известно и другое: из всего написанного о ней и ее творчестве Ахматовой нравилось немногое. До конца жизни она высоко ценила отзыв Н. В. Недрово о своих ранних стихах и весьма положительно оценивала статью К. И. Чуковского 1964 года. Поэту Ахматовой мог не нравиться отстраненно-формалистический анализ ее стихов, сделанный Б. М. Эйхенбаумом, но слова «испуганные книги», брошенные ею с иронией четыре десятка лет спустя, вряд ли справедливы по отношению к Б. М. Эйхенбауму.

И здесь у меня опять-таки претензия к М. Кралину. В своей статье он не прокомментировал слова Ахматовой об Эйхенбауме и, подозреваю, сделал это не случайно: ему было выгодно, чтобы Эйхенбаум предстал перед читателями в виде трусливого злодея.

Статья М. Кралина симптоматична. Сейчас, когда происходят неожиданные разломы культурной коры и на страницы газет и журналов хлещет лава публикаций, от исследователя требуются сугубая осторожность, чистая и ясная нравственная позиция, строгая научность. Реальна опасность дезинформирования читателя, манипулирования историческим сознанием людей.

<sup>6</sup> Глёкин Г. Указ. соч.

<sup>7</sup> Об отношении — весьма ироническом — Ю. Н. Тынянова к ЛЕФу и левовской «литературе факта» см.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 34—36; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 508—509. Об обострении расхождений ЛЕФа с Опызом см.: там же. С. 531 (примеч. редактора).



У ТАТЬЯНЫ ГАЛУШКО (1937 — 1988) при жизни вышли лишь три небольших сборника стихов. Известность ее замкнута в пределах Ленинграда, да и то она скорее обязана ей своей пушкинистской деятельности. Между тем поэт она необыкновенно яркой, талантливый, независимый, вследствие чего ее публикации в прошлом и не поощрялись. Я назвала бы ее последним нашим поэтом-романтиком, умудренным горечью, знанием и постоянным раздумьем над судьбами своей страны и ее искусства.

Нонна Слепакова

ТАТЬЯНА ГАЛУШКО

## За это единственной жизнью плачу...

\* \* \*

На кровати госпитальной Кабула  
Умирает солдатик, служивый.  
Ему выкололи глаза. Его оскопили.  
Ему перебили кетменем позвоночник.  
Он даже маму позвать не может,  
Потому что у него нет языка.  
А мама в далеком, прохладном городе на Неве  
Трижды в день спускается  
К почтовому ящику за письмом,  
Которого нет и не будет.  
Вокруг вполне весело.  
Елки несут и мандарины.  
Красная узкая струйка фольги  
Горит на снегу.  
И в каждой квартире этой ночью  
Будут пить за мирное счастье.  
Мама вглядывается в снимки.  
Вот сыну полгода, вот он трехлетний малыш,  
Голый, в панаме;  
Вот лукавый школяр с галстуком, съехавшим набок;  
А вот их последнее фото, уже на вокзале, —  
(Щелкнул другой новобранец) — мама и сын.  
«Наша семья, мой единственный, лучший мужчина», —  
Думает мама, и в эту минуту  
Тоска отпускает ее. Она, напевая,  
Наряжает пахучую елку  
И возбужденно звонит одинокой подруге.  
Ей начинает казаться — солдатiku к Новому году  
Отпуск дадут и, может быть, он уже едет.  
Недаром на днях ей купить удалось  
Синий свитер, такой, как давно он хотел:  
Там слева, на груди, маленькое алое солнце  
С белой каймой.  
Солдатик умирает на шестой минуте наступившего года,  
И постова сестра шепчет: «Наконец-то».  
По ее твердому плоскому лицу  
Проходит судорога, как тень,  
Тень облака.  
Она натягивает простыню на бывшее его лицо  
И вдруг вскрикивает,  
Коснувшись светлых рассыпчатых волос...  
А мама смотрит по телевизору «Голубой огонек»  
И плачет, когда поет Пугачева.

1986—1987

\* \* \*

Я, пожалуй, готова. Назначьте число,  
Чтоб не выпустить руку его, как весло.  
Умереть — это значит не видеть его  
И не помнить о нашей любви ничего.

Ведь я только ее удержать и хочу.  
Ведь за это единственной жизнью плачу.  
Каждый день и мгновение каждого дня  
Длиться будут и там, где не будет меня.

Так энергия эта огромна была,  
Что не может исчезнуть; сгорела дотла  
Только я — но она сохранится, и он  
Будет в долгом пути от беды защищен.

Я надеялась рядом уютно стареть,  
Вьюжной ночью в раскрытую печку смотреть...  
Оказалось, во мне — ненасытная печь,  
И ни мыслей, ни глаз от нее не отвлекь.

1987 — 1988

\* \* \*

Марина отравилась карбофосом.  
Гордичка умерла, как таракан.  
Слетелся снег к покрытым хною косам,  
К худым наманикюренным рукам.  
А черный рот напоминал воронку,  
И страшно было видеть в нем коронку.

Она любила повторять: «Кошмар,  
Как мы глупы, себя ни в грош не ценим.  
У каждой русской бабы этот дар —  
В поэзии царить или на сцене.  
А мы на мужиков транжирим пыл  
И молим Бога: только бы не пил».

Она лежала, звездами гвоздик  
И острыми кристаллами снежинок  
Посмертно награжденная. Воздвиг  
Ты памятник ей ласковый и лживый.  
Лепя ее словами и любя,  
Ты создавал и воплощал себя.

Над глиняною маковкой земли  
Стояли молча: бывший муж Марины  
И пятеро его друзей. Пришли

Они сюда не только для помину,  
А чтоб над этой скользкой ямой праха  
Он не один стоял, дрожа от страха.

Жена поэта (и его вдова) —  
Еще одно создание поэта,  
Любимое. Когда для всех отпета;  
Когда разведены; когда мертва;  
И одиночество ее конца  
Свидетельствует о судьбе творца.

1980-е гг.

## ВОСПОМИНАНИЕ В ДЕТСКОМ СЕЛЕ

...Опять по крапиве босая,  
И глазом опять по странице.  
Упала, разбила коленку.  
Зовут, но молчу непослушно.  
И, даже вперявь в небеса, я  
Шепчу: там стихи или птицы?  
Зовут меня Аня Горенко.  
Зовут меня Таня Галушко...

Вдали треугольные ямбы  
Печатает осень над лесом —  
Гусиные строчки прощанья,  
Совсем черновые, без рифмы.  
Ах, вам бы прочесть это, вам бы...  
Я прыгаю в небо без лестниц  
И слабость в ногах ощущаю.  
Так реем во сне, воспарив, мы.

Я плаваю в воздухе свежем,  
И плавают свет листопада,  
Касаясь меня и минуя,  
И винным брожением манит,  
Но так очарован и нежен  
Невыцветший подлинник сада,  
Что волю его именную  
Душа, повзрослев, не обманет.  
В уплату наследному иску  
Я боль мою тратила всюду.  
Способность любить не бессрочна,  
И есть ли во мне это благо?  
Зачем я верна лицеисту?  
Ведь он и не знал, что я буду,  
Ведь сам он над бездной проточной  
Пылал, как листва и бумага.

1970-е гг.

Людмила Шапошникова

# КНИГА- ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

*...Твердыня Великого Знания существует с незапамятных времен и стоит на бессменном дозоре эволюции человечества, наблюдая и вправляя в спасительное русло течение мировых событий. Все Великие Учителя связаны с этой Обителью. Все они члены ее. Многообразна деятельность этой Твердыни Знания и Света. История всех времен, всех народов хранит свидетельства этой помощи, сокрытой от гласности и обычно приходящей в поворотные пункты истории стран. Принятие или уклонение от нее неизменно сопровождалось соответственным расцветом или падением.*

*Помощь эта в виде предупреждений или советов и целых Учений проявлялась под самыми неожиданными и разнообразными аспектами. По истории красной нитью проходят эти предупреждения. За малыми исключениями все подобные предупреждения оставались без внимания.*



ПИСЬМА ЕЛЕНЫ РЕРИХ: 1929 – 1938  
Riga, 1940. Т. I. С. 425 – 426

*Хотя путь эволюции неизменен, но каждый располагает своевольно.*

ОБЩИНА. Рига, 1926. 247

28 мая 1926 года в районе озера Зайсан небольшой экспедиционный отряд пересек китайско-советскую границу. В отряде было несколько мужчин и одна женщина. Руководитель экспедиции в тот день записал в дневнике: «Здравствуй, земля русская в твоём новом уборе! И еще травы, и еще золотые головки, и белые стены пограничного поста Кузеунь»<sup>1</sup>. Потом в течение всего путешествия в Москву он будет делать дневниковые записи, и они окажутся такими же необычными, как и сам отряд, и путь, им пройденный, и цели, с которыми он, рискуя многим, пересек границу.

Пожилой седобородый человек, пришедший из-за кордона, покинул Родину почти десять лет назад и теперь не узнавал ее. Страна за последние пять лет стала на ноги, и ее будущее не внушало, казалось, сомнения. И хотя вождь, совершивший Великую революцию, умер два года назад, страна еще продолжала жить энергией его мысли. В дневнике руководитель отряда писал о Космосе и мировой эволюции и с радостным изумлением отмечал, как легко воспринимались эти понятия простыми людьми новой России. Он писал о жажде знаний, об огромном интересе к Индии и ее древней культуре. О созидательной силе, которую увидел в народе. «Радостно плыть по Иртышу и слышать доброе строительство»<sup>2</sup>. Он слышал это доброе строительство повсюду и считал его основой той мировой эволюции, о которой рассказывал пограничникам на далеком посту Кузеунь. И еще его радовало то, «куда направлено народное сознание»<sup>3</sup>. Оно явно устремлялось ввысь — к знанию, культуре, всеобщему сотрудничеству. Он особо отметил кооперативную форму хозяйствования и увидел в ней залог будущего расцвета. «Здесь оплот новой эволюции»<sup>4</sup>, — сделал он очередную запись.

В Москву он вез необычные дары. Письмо, ларец, картины и рукописи книги, которую надеялся издать в России. Письмо написали его Учителя. В Индии их называли Махатмами, или Великими душами. Учителя обращались к советскому народу: «На Гималаях мы знаем свершаемое Вами. Вы упразднили церковь, ставшую расадником лжи и суеверий. Вы уничтожили мещанство, ставшее проводником предрассудков. Вы разрушили тюрьму воспитания. Вы уничтожили семью лицемерия. Вы сожгли войска рабов. Вы раздавили пауков наживы. Вы закрыли ворота ночных притонов. Вы избавили землю от предателей денежных. Вы признали, что религия есть учение всеобъемлющей материи. Вы признали ничтожность личной собственности. Вы угадали эволюцию общины. Вы указали на значение познания. Вы преклонились перед Красотой. Вы принесли детям всю мощь Космоса. Вы открыли окна дворцов. Вы увидели неотложность построения новых домов Общего Блага! Мы остановили восстание в Индии, когда оно было преждевременным, также мы признали своевременность Вашего движения и посылаем Вам всю нашу помощь, утверждая Единение Азии!»<sup>5</sup>

Учителя рассматривали содеянное в стране с позиций духовно-культурной эволюции человечества. Они считали ее неотъемлемой частью об-

щей эволюции Космоса. В рукописи книги, привезенной вместе с письмом, содержались разъяснения по поводу этой космической эволюции. Книга называлась «Община», и в ней, кроме вопросов космических, шла речь и о делах земных, которые касались новой России и ее будущего. Учителя владели методикой точного исторического прогноза и хорошо понимали, что в сложившейся ситуации в стране существуют возможности для альтернативных решений. Они как бы обращались к ушедшему Вождю, посылая ларец со священной гималайской землей «на могилу брата нашего Махатмы Ленина».

Картин было семь, и они составляли единую серию, называвшуюся «Майтрейя». Полотна повествовали о будущем Будде — Майтрейе, о наступлении с его приходом светлого века справедливости, об изменениях, которые грядут с этим веком. Полотна светились удивительными красками. Их создала рука великого художника.

В Москве привезших дары приняли Г. В. Черин и А. В. Луначарский. Оба были сподвижниками покойного вождя, но их влияние и власть уже падали. Они вежливо выслушали приехавших. Но ни космическая эволюция, ни принципы буддийской философии, ни известия о Махатмах их не заинтересовали. Их волновали текущие дела, собственное шаткое положение и предчувствие политических сдвигов. Беседы с наркомками не принесли ожидаемых результатов. Не удалось и опубликовать привезенную рукопись. Письмо с далеким Гималаев попало в архив, ларец с землей затерялся в наркоматовских хранилищах, подаренные картины остались беспризорными. Какое-то время спустя А. М. Горький с большими хлопотами устроил их в картинную галерею Нижнего Новгорода. Предупреждений не поняли и им не вняли. В океане Космоса, по которому плыла Земля, что-то неуловимо изменилось, сроки сдвинулись, возможности были упущены. «Посылаем Вам всю нашу помощь...» Помощь была отвергнута.

Отряд ушел на Алтай, затем переправился в Монголию. Там, в Улан-Баторе, удалось издать «Общину» на русском языке. Она была прощальным приветом, посланным Родине перед ее страшными испытаниями. Испытания ждали и путешественников. Экспедиция провела на морозном плато Чантанг в Тибете девять месяцев, понесла потери, но в целом уцелела. Несмотря ни на что, Николай Константинович Рерих, его жена Елена Ивановна и их старший сын Юрий Николаевич довели до конца миссию, которой были облочены...

Выдающийся русский художник, ученый, путешественник и общественный деятель Н. К. Ре-

<sup>1</sup> Рерих Н. К. Алтай — Гималаи. М., 1974. С. 228.

<sup>2</sup> Там же. С. 235.

<sup>3</sup> Там же. С. 232.

<sup>4</sup> Там же. С. 231.

<sup>5</sup> Беликов П., Князева В. Рерих. М., 1972. С. 179.

рих родился в 1874 году в семье крупного петербургского юриста. Следуя рекомендациям отца и собственным склонностям он почти одновременно окончил юридический факультет Петербургского университета и Академию художеств. В Академии Рерих обнаружил большой талант и интерес к историческим сюжетам. Кроме того, он испытывал какую-то интуитивную тягу к Востоку, особенно к Индии. Вместе с женой он познакомился с философией Будды, Вивекананды и Рамакришны, зачитывался Тагором. Увлечение Индией не было чем-то необычным для российской интеллигенции того времени. Культурная Россия переживала на рубеже XIX и XX веков повышенный интерес к этой стране. Л. Толстой, Ф. Достоевский, М. Горький, каждый по-своему, внесли свою лепту в это духовное движение.

Длительное взаимодействие духовных традиций Индии и России и обусловило то, что совершили супруги Рерихи, а затем и их сыновья Юрий и Святослав. Рерихи подняли это взаимодействие на качественно иную ступень, войдя внутрь индийской духовной жизни и став сотрудниками уникальной группы философов и Учителей. Непосредственные контакты с Учителями начались в 1920 году в Лондоне и регулярно продолжались в течение всей жизни Рерихов в Индии. Учителя-Махатмы имели очень древние корни в индийской духовной традиции, уходившие к создателям Упанишад, к лесным общинам проповедников, и были плотно переплетены с зарождением и развитием буддийской философии. Однако все это как бы составляло лишь надводную вершину грандиозного духовного айсберга, большая часть которого уходила в многовековые слои океана культурно-исторической эволюции человечества. Там, в этих глубинах, продолжалась таинственная жизнь древней мысли, которая временами давала о себе знать именами легендарных мудрецов, их озарениями и пророчествами.

Сотрудничество Рерихов с Учителями привело к созданию многоотомного труда, сначала названного «Живой этикой», затем «Агни Йога». Первые тома «Живой этики» опубликованы в 1920-е годы. Всей своей философско-нравственной направленностью они оказались самым тесным образом связанными с духовными процессами и важнейшими проблемами века.

Известно, что в начале XX столетия произошли крупные социально-экономические сдвиги и вместе с ними начались изменения в научном и философском мышлении. «Может быть, переживаемый поворот научного мышления, — писал В. И. Вернадский, — более подобен древнему кризису духовной жизни, тому, который имел место две с половиной тысячи лет назад, в VI и ближайших столетиях до н. э., когда создавалась великая эллинская наука, расцвела техника и впервые приняла знакомые и близкие нам формы в средиземноморском культурном центре философская мысль, а в религиозных исканиях, в мистериях творилась глубочайшая интуиция, искание смысла бытия»<sup>6</sup>. Вернадский более, чем кто-либо из ученых, почувствовал приближение чего-то качественно нового в духовно-культурной сфере планеты. Потом он назовет этот этап ноосферой.

Научный «взрыв» 1920-х годов сформировал новую методологическую «вселенную», в основу которой лег целостный подход к явлениям природы и человеческого общества. Забытые мысли древних мудрецов о тесном взаимодействии человека, Планеты и Космоса, о фундаментальном единстве микро- и макрокосма вдруг нашли неожиданные подтверждения в научных открытиях и заставили экспериментальную науку Запада обратить внимание на умозрительную философию Востока. Начался процесс взаимного обогащения: одухотворение науки Запада и «онаучивание» духовных достижений Востока. Этот синтетический процесс являлся одной из важнейших черт духовной революции XX века. Ее движение будило в наиболее чутких людях ощущение надвигающихся изменений, приближения переломного момента в эволюции человечества.

К. Э. Циолковский писал о наступлении космической эры. В. И. Вернадский и Тейяр де Шарден складывали понятие ноосферы Планеты, или сферы Разума. Пророки Востока говорили о приходе светлой эры Майтрейи, о замене Кали Юги — Века Зла Сатей Югой — Веком Справедливости. Книги «Живой этики», как бы соединяя оба эти потока, свидетельствовали о наступлении нового витка в спирали культурно-исторической эволюции человека. Они обращали внимание на необходимость сознательного подхода к грядущим изменениям и выдвигали на первый план этические проблемы как важнейшее условие дальнейшего развития человеческого сознания. Содержавшиеся в «Живой этике» знания шли в одном русле с движением науки, но в то же время в какой-то степени и опережали его. Авторы «Агни Йоги» шире, чем наука, толковали такие понятия, как материя и энергия. Они писали о Великих законах Космоса, соотнося их со всеми уровнями человеческого бытия. Определяя суть предстоящего эволюционного витка, они отмечали три дара эволюции: «первый — психическая энергия, второй — движение женщин, третий — кооперация»<sup>7</sup>. Основная эволюционная тенденция состоит в объединении, а социальное устройство будущего человечества станет общинным, или коммунистическим, — утверждали они.

«Община» была одной из первых книг серии. Опубликованная в 1927 году в Монголии, она затем была издана в 1935 году в Риге<sup>8</sup>. Между латвийской и монгольской редакциями существовали некоторые различия. Монгольская, рассчитанная на советского читателя, более подробно писала о революционных изменениях в России и содержала интереснейшие мысли о В. И. Ленине. Латвийская обращена к иному читателю, и поэтому из нее исключены эти моменты. В то же время ряд важных положений освещен в ней подробнее.

«Община» представляет собой сложное и многоплановое этико-философское произведение. Од-

<sup>6</sup> Вернадский В. И. Труды по всеобщей истории науки. М., 1988. С. 213.

<sup>7</sup> Аум. Рига, 1936. 414.

<sup>8</sup> На титуле рижского издания намеренно оставлен 1926 год — год создания рукописи.

нако ограничиваться такой характеристикой было бы неверно. В этой книге живет некая тайна, к постижению которой приближаешься лишь постепенно. Первый раз я прочла ее лет пятнадцать назад. В ней было что-то от произведений фантаста И. А. Ефремова, от его «Туманности Андромеды». Годы спустя я узнала, что Ефремов пользовался мыслями из «Живой этики», творчески их перерабатывая, высветывая иногда неожиданные аспекты<sup>9</sup>. Второй раз я прочла «Общину» лет десять назад и обнаружила в ней много такого, чего не замечала раньше. Я поняла, что книга эта меняется вместе с читателем. Так я приблизилась к ее тайне. Последний раз я взяла ее в руки совсем недавно. В стране уже началась перестройка, мы по-иному стали смотреть на свое прошлое, а наше общественное сознание обнаружило тенденцию к бурному росту. Открыла и ахнула. Я держала в руках совсем новую книгу. Книгу-предупреждение. Я нашла в ней четкое предвидение нашего горького опыта и попытку предупредить о тенденциях, ведущих к нему. Самобытность и, я бы сказала, уникальность подхода состояла в том, что эти предвидения имели как бы космическое звучание. Они были тесно увязаны с закономерностями эволюции одухотворенного Космоса. Все здесь переплетено воедино: и социальное бытие человека, и его космическая суть. Концепция единства поразила меня красотой и стройностью. Позже в другой книге «Живой этики»: я нашла предельно краткую ее формулировку: «Путь эволюции проходит, как нить, через физические и духовные степени. Потому государственный и общественный строй могут применять все космические законы для усовершенствования своих форм»<sup>10</sup>.

Создатели «Общины» смело ввели в энергетическую природу Космоса категорию духа и тем самым сняли укрепившееся в научном сознании противопоставление духа и материи. Дух — «это известное состояние материи»<sup>11</sup>, «мир един созвучием духа»<sup>12</sup> — утверждали они. Обосновывая важнейшую роль духа как силы природы, они повышали значение человека как носителя этой силы. «Человек является источником знания и самым мощным претворителем космических сил»<sup>13</sup>. «Человек — часть космической энергии, часть стихий, часть разума, часть высшей материи»<sup>14</sup>. Человек в своем бытии не может быть отделен, обособлен от энергетической структуры Космоса. Он несет ее в себе и живет по тем же законам, что и Космос. Отсюда вытекает важный вывод: исторический процесс, субъектом которого является человек, есть неотъемлемая творческая часть эволюции Космоса. История — объективный природный процесс, который протекает в рамках действия Великих законов Космоса и несет свою энергетику.

Океан человеческой истории, как и сам Космос, имеет приливы и отливы, взлеты и падения, расцветы и умирания, свои циклы, сроки, использованные или упущенные возможности. Причина разнообразных движений этого океана всегда космична. Космос предоставляет возможности. Человек, действуя согласно Великому закону свободной воли, имеет право выбора средств реализации этой возможности. Неверный выбор средств и пу-

тей, как правило, приводит к потере предоставленной возможности, а следовательно, к искажению и деформации эволюционной программы. Знание Великих законов Космоса, умение четко определить причину и следствие, проникновение в суть энергетических закономерностей эволюции позволили авторам «Общины» овладеть мастерством точного исторического прогноза. На нас это зачастую производит впечатление чудесных пророчеств или даже волшебства. Но что такое пророчество? — спрашивают Учителя. И отвечают: «Предуказание определенного сочетания частиц материи» (24).

Развивая мысль об истории как природном космическом процессе, они ставили ее в ряд естественных наук, отвергая правомерность существования отдельного цикла общественных наук, не связанных с исследованиями Природы и Космоса: «Обычная ошибка в том, что пытаются разделить социальные и научные построения» (249). История связана с изучением энергий и того главного энергетического принципа, который формируется в духовной жизни народа и действует в согласии с объективными космическими законами. Именно этот принцип и заключает в себе ту информацию, которая, будучи осознана, становится сутью эволюционного творчества. В такой информации обычно содержится конкретная программа данной ступени культурно-исторической и космической эволюции народа. «Если не всегда научное значение ваших действий вам ясно, то, являя неизбежность эволюции, вы поступаете правильно» (143).

Мысль о том, что человек представляет собой «неизбежность эволюции», — одно из главных концептуальных утверждений «Общины». Цель книги и заключалась в том, чтобы помочь отдельному человеку, целому народу или стране осознать «неизбежность эволюции». Однако оказать такую помощь было непросто. Избавить человечество от негативного выбора могла только свободная воля, носители которой обладали уровнем сознания, отвечающим задачам эволюции. Россия к моменту своей великой революции таким сознанием не обладала.

Было бы ошибкой прямолинейно соотносить конкретную революцию, происшедшую в октябре 1917 года, с высказываниями о сути революций вообще, которые мы находим на страницах «Общины». Сделать это — значит сузить мировоззренческие позиции и Учителей, и Рерихов. Но нельзя отрицать, что какой-то стороной эти мысли затрагивают и российскую революцию как творческий акт эволюционной неизбежности. «Эволюция мира, — сказано в «Общине», — складывается из революций или взрывов материи.

<sup>9</sup> Сведения получены из подготовленной к публикации статьи А. А. Юферовой.

<sup>10</sup> Мир огненный. Рига, 1935. Ч. III, 65.

<sup>11</sup> Община. Рига. 245. В дальнейшем параграфы этого издания указываются в скобках в конце цитаты.

<sup>12</sup> Листы сада М. Париж, 1933. Ч. I, 1.2.23.

<sup>13</sup> Мир огненный. Ч. III, 306.

<sup>14</sup> Беспредельность. Рига, 1930. 117.

Каждая революция имеет поступательное движение вверх. Каждый взрыв в конструкции своей действует спирально. Потому каждая революция в своей природе подвержена законам спирали. Потому правы те, кто заботится о движении завоеванной революции»<sup>15</sup>. Иными словами, революция является своеобразным энергетическим инструментом в руках эволюции, который содействует появлению новых комбинаций в материи социальной, экономической и культурной жизни народа и страны. Слово «революция» имеет в «Общине» самую широкую трактовку.

Острое противоречие между уровнем сознания тех, кто совершил революцию, и задачами эволюции не только снизило результативность творческого акта эволюционной неизбежности, но и поставило под угрозу судьбу этого исторического действия в целом. Насилие и разрушения захлестнули страну и деформировали суть революции. «Созидатели» новой России вмешивались не только в духовную природу человека, но и нарушали природный исторический процесс, творивший в согласии с Великими законами Космоса. Не подозревая о существовании этих законов, невежество убивало прошлое и тем самым лишало страну будущего. На глазах народа и нередко с его помощью пилили огромное дерево многовековой культуры ради новых побегов, которые не могли существовать без соков этого же дерева. Ущербное и невежественное мышление не могло связать появление этих побегов с самим деревом, и поэтому новые ветви были погублены вместе со старым стволом и корнями.

«Общину» привезли в Россию в тот момент, когда Дерево Жизни страны после короткой передышки вновь стали пилить. Учителя, создавшие книгу, не были в состоянии приостановить этот губительный процесс уничтожения духа и культуры народа, но у них была возможность попытаться что-то объяснить. Они писали о том, что без прошлого нет будущего. Они утверждали, что каким бы путем ни развивался тот или иной народ, его дальнейшее продвижение немислимо без духовных накоплений, которые он сделал в прошлом. Только эти накопления являются реальной опорой в эволюционном движении. «Так надо строить, чтобы все прошлое совпадало с будущим. Разрушается все ошибочное и случайное, но нить знания не должна быть нарушена. Не уступка прошлому, но поток вечности» (215). Поток вечности нельзя прервать, иначе взбунтовавшееся Время снесет рискнувших это сделать. «Роскошь разрушения отошла на страницы истории. Мир нуждается не в новых элементах, но в новых сочетаниях. И путь нового завоевателя озарен не заревом пожаров, но искрами вновь привлеченной энергии» (214).

В этих словах заключен важнейший смысл. В течение тысячелетий культурно-историческая эволюция готовит новые комбинации элементов, ее составляющих, чтобы придать им в определенный момент то необходимое энергетическое качество, которое сформирует более высокий виток эволюции человечества. «Вновь привлеченная энергия», соответствующая такому энергетическому качеству, становится творческим началом предстоящего витка.

Смысл эволюции всего живого заключается в восхождении от низшего к высшему, от простого к сложному, от несовершенного к совершенному. На современном этапе эволюции выдвигаются на первый план тенденции объединения. Требуется развитие общечеловеческого сотрудничества, или кооперации, как называет этот процесс «Община». Эта проблема является стержневой для всей книги. «Как из наблюдения земного пути рождается представление об эволюции, так каждый человек носит общину в своем строении»<sup>16</sup>. Иными словами, идея общины уже сформировалась на природно-энергетическом уровне. «Учение Общины должно идти в согласии с явлениями энергии» (249).

Но можно ли считать, что община, или коммуна, о которой говорится в книге, есть коммунизм Маркса и Энгельса? В книге, созданной Махатмами, речь идет об общине как природном эволюционном принципе. Понятие это трактуется много шире и носит более глубокий философский характер, нежели социально-экономическая категория. Коммуна, по мысли Учителей, является основой в первую очередь для духовного совершенствования человека и развития его свободного творческого труда.

Однако и вопрос отношения к собственности в рамках общины рассматривается как один из важнейших. Революция в России создала условия для овладения собственностью и перераспределения ее в пользу класса, пришедшего к власти. Такое перераспределение, совершаемое в стране с общим низким сознанием, привело к ряду губительных последствий и в материальной, и в нравственной сферах. Лозунг «Грабь награбленное» вызвал необратимую цепную реакцию.

«Лучше всего живет всякого рода грабителям. И это естественно: вы строите все на эгоизме, а сами требуете самоотвержения» — так ставил вопрос В. Г. Короленко («Новый мир». 1988. № 10. С. 214). Он заметил важнейшее противоречие русской революции — социальный эгоизм и самоотвержение не могли существовать рядом. Общество давало приоритет только одному из них. Было бы наивно полагать, что социальный эгоизм, отрекшись от чувства собственности, мог исчезнуть сам собой: «Чувство собственности, — писали создатели «Общины», — измеряется не вещами, но мыслями. Так община должна быть принята сознанием. Можно иметь вещи и не быть собственником» (85). Подмена чувства собственности, являющегося категорией сознания, материальной субстанцией представляется крупным искажением в духовном движении революции.

Есть вещи — ты собственник, нет вещей — не собственник. В результате этические и нравственные ориентиры революции оказались сдвинутыми и нарушенными. Зависть, порождение неверно понятого экономического равенства и канонизированный государством грабеж (крестьяне грабили помещиков, бедняки — заки-

<sup>15</sup> Община. Улан-Батор. Ч. 2, V, 1.

<sup>16</sup> Там же. XI, 6.



точных крестьян-«кулаков», репрессивные органы — бывшие бедняков-активистов и т. д.) погубили ростки новых комбинаций жизнеустройства страны и укрепили старые, прикрытые революционными лозунгами. «Современные вожди считают,— проницательно отмечено в одной из книг «Живой этики»,— что строят Новый Мир, но никому не приходит на ум, что их Новый Мир есть оскал старого. Новый Мир идет новыми путями»<sup>17</sup>.

Новый мир по-иному решал проблему «брать или давать». Теперь, когда мы судим о многом с позиций обретенного нами драматического опыта наших социальных переустройств, мы не можем не согласиться с этим. Человек, сознательно участвуя в строительстве Нового мира, отдает. Заведомо ложная концепция — я строю, чтобы взять,— бесплодна и не выдерживает нравственного испытания.

Основой общины, утверждают Учителя, должен быть труд. Труд добровольный, творческий, свободный и приносящий радость. Качеством труда общинников определяется их уровень сознания. Повседневностью должны стать в их жизни наука и искусство. Знание и высокий уровень сознания — единственный критерий, определяющий иерархию в общине. Вождь превосходит остальных по качеству знания и выполняет в то же время роль учителя. Новая энергия, психическая, активно используется в творческом труде и в совершенствовании человека. Община живет интенсивной духовной жизнью, которая является главной пружиной всех ее свершений.

Я сделала лишь сухой, схематический набросок общинных идей, которые содержатся в книге. Однако и этого достаточно, чтобы понять: перед нами не реальная община, а ее некий идеальный, можно сказать, утопический образ. Но как и откуда появилась такая мечта? Можно ответить — от естественной реакции на несовершенство мира. Однако рассуждая так, мы, во-первых, не учитываем сложности процесса, называемого Жизнью, и причинно-следственных связей, заложенных в этом процессе. Во-вторых, нам следует обратить внимание на общеизвестный факт, что мечта или утопия о справедливом и счастливом мире пришла почему-то с Востока. Европейская утопия была вторичным явлением. Объяснить определенно, почему мировая утопия имеет восточные корни, мы пока не в состоянии. Но можем допустить, что именно на Востоке существовал реальный источник подобных мечтаний. Сколь верно такое предположение?

С точки зрения эволюционной идея общины в чистом ее виде является категорией космической. Закономерно предположить, что одухотворенный Космос продвигает свои идеи не только с помощью энергетического обмена, концепция которого содержится в «Живой этике», но и прямым общением с человечеством на уровне Учителей, или Махатм. Их крайне малочисленные группы размещены в нескольких ашрамах, расположенных в Гималаях. Те, кто знаком с произведениями Рериха, художественными и научно-литературными, помнят легенды о Шамбале, Беловодье, островах Бессмертных и т. д. В легендах мы нашли отражение реальность ашрамов Учителей,

общинное устройство которых близко к идеальному, описанному в «Общине». «Вам же следует,— сказано там,— помнить о Нашей Общине и подражать в согласном труде» (17).

Община Учителей работает на Общее Благо. Отношение человека или целого народа к Общему Благу является тем критерием, которым измеряется уровень качества сознания.

Процесс формирования идеи и практики общины был достаточно длительным. Исторический опыт знает самые разнообразные формы общины, заключающие в себе различную суть и цели. Родовая община, соседская, домовая и т. д. Позже стали появляться общины, связанные с культурными и духовными движениями. Древняя Индия, например, имела ашрамы, возникавшие вокруг Учителя. Во времена Будды действовали общины в монастырях. В России существовали монастырские общины, в которые Сергей Радонежский внес дух объединенного жития. Монашеские общины занимались активной просветительской деятельностью и во многих случаях служили народу нравственным примером. После смерти Сергия они постепенно утратили первоначальный, культурно-нравственный характер. Тем не менее идеология общинного жития, подкрепленная общинным устройством русской деревни, еще долго жила в народе. Возможно, поэтому идея коммунизма, принесенная революцией, нашла в нем непосредственный отклик. Сразу же после революции появились трудовые крестьянские коммуны. Некоторые из них объединяли духовных единомышленников: приверженцев идей Л. Толстого, религиозных сектантов и т. д.

О последних находим упоминание в докладной записке о том, как «поднять урожайность и усилить колхозное строительство», написанной публицистом И. М. Трегубовым в 1929 году: «(...) Есть и такие крестьяне, которые уже изжили собственническую психологию и давно уже вполне искренне, по глубокому своему убеждению, а не по нужде только стремятся к социализму и коммунизму, каковы, например, духоворы и другие сектанты-коммунисты, которые создали образцовые колхозы...»<sup>18</sup> Автор записки, выступая против принудительной коллективизации, обращал особое внимание на необходимость духовной основы для существования коммуны или колхоза. Однако на его мысли не обратили внимания.

То, что было ясно немногим в 1929 году, авторы общины предвидели в 1926-м: нарушение принципов общинного устройства, разгул насилия, отчуждение от государства духовной основы, резкий поворот вновь к казарменному социализму. Они предупреждали о надвигающемся, но не были услышаны. Объединительная тенденция, свойственная космической эволюции, постепенно превращалась в тоталитаризм. «Людской миллион в шеренгах на парадных площадях,— писал Тейяр де Шарден.— Людской миллион, стандартизированный на заводе. Моторизированный людской миллион... И все это приводит лишь к

<sup>17</sup> Братство. Рига, 1937. 389.

<sup>18</sup> Горизонт. 1989. № 1. С. 29.

самому ужасному порабощению! Кристалл вместо клетки. Муравейник вместо братства. Вместо ожидаемого скачка сознания — механизация, которая как будто неизбежно вытекает из тотализации...» (Тейяр де Шарден. Феномен человека. М., 1987. С. 203). «Явно перед вами брошены в грязь большие ценности, — читаем мы на страницах «Общины». — Явно попираются пути к Мировой Общине» (254). «Невежество будет худшим основанием. Страх и подлость займут ближайшее место» (94).

Строители Нового Мира принимали желаемое за действительное. Разноцветный занавес магией иллюзии скрыл реальность. Эта ошибка принесла неисчислимые беды. «Надо наблюдать не так, как хочется, но так, как есть в действительности», — предупреждали Учителя (161). «Строитель не может фантазировать о почве под зданием. Такое положение тем более преступно, что материальное воззрение дает самые неограниченные законные возможности» (191).

Устная и письменная ложь мутным потоком разливалась по стране. Учителя «именем будущего человечества» (199) предостерегали в первую очередь от лжи в книгах: «(<...> Ложь в книгах должна быть преследуема как вид тяжелой клеветы... Занимать ложью место народных книгохранилищ — тяжелое преступление» (94). Учителя выступали против «рабской угодливости», против страха, против «младенческого материализма», который искажал и обуживал широкий спектр коммунистического мировоззрения. Они пронизательно и точно определяли носителей таких качеств. «Помните, что не безграмотный народ будет яриться против действительности, но эти маленькие грамотеи свирепо будут отстаивать свою близорукую очевидность. Они будут думать, что мир, заключенный в их кругозоре, действителен, все же остальное, им невидимое, является вредной выдумкой. Что же лежит в основе этой нищенской узости? Та же самая, вид изменявшаяся собственность. Это мой свинарник, и поэтому все вне его ненужное и вредное. Это моя очевидность, и поэтому вне ее ничего не существует» (206). Эти «маленькие грамотеи», считавшие своей собственностью духовную жизнь народа, представляли самую большую опасность. Именно на плечах этих тщеславных и амбициозных «первопроходцев» поднялся вождь-диктатор.

Авторы «Общины» разглядели его достаточно ясно еще в 1926 году. Они не назвали его по имени, понимая, что обстоявка этому не благоприятствует. Но отдельные замечания дают реальное представление о конкретном человеке, которого страна еще только готовилась назвать вождем. Учителя предвидели его политику: «Так же непристойно для водителя переменить направление на обратное» (161). «Община» обращает внимание на недопустимость низкого сознания у вождя и дает понять, что это уже стало для страны реальностью. «Сектант мечтает забрать власть для подчинения своему негибкому сознанию» (237). «Руководство массами обязывает к расширению сознания» (132). «Плох водитель, применивший план лишь ко дню или ночи. Не можете идти уверенно, думая о скудости вождя» (194). «Плох вождь, скрывающий истин-

ную опасность. Преодолеть ее можно лишь полным знанием» (154).

В монгольском издании «Общины» немало строк посвящено В. И. Ленину, чья характеристика явно противопоставляется качествам нового вождя. «Можете себе представить, что в свое время Ленин уже ощутил без малейшего материального основания непреложность нового строения. И невидимые лодочки подвели провиант к его одинокому кораблю. Монолитность мышления бесстрашия создала Ленину ореол слева и справа. Даже в болезни не покинуло его твердое мышление... Он удивительно использовал последнее время. И много молчаливой эманации воли послал он на укрепление дела. Его последние часы были хороши. Даже последний вздох он послал народу. Видя несовершенство России, можно много принять ради Ленина, ибо не было другого, кто ради Общего Блага мог бы принять большую тяготу»<sup>19</sup>. И далее: «Появление Ленина примите как знак чуткости Космоса»<sup>20</sup>. Отмечая личный подвиг Ленина во имя народа, Учителя писали: «Среди чуждых ему сотрудников нес Ленин пламя неугасимого подвига»<sup>21</sup>.

Последняя фраза, такая далекая от наших стереотипов, заставляет задуматься и, может быть, по-новому подойти к некоторым моментам нашей истории. Ленин широко мыслил и умел практически претворять самые разнообразие знания. По мнению Махати, это делало его действительным Учителем. «Учитель будет естественным вождем. Можно радоваться, что Ленин признан таким учителем»<sup>22</sup>. Высоко оценивая личное подвижничество Ленина, создатели «Общины» в то же время крайне осторожно говорят о его книгах. «Ленин — это действие, а не теория»<sup>23</sup>, — пишут они. Учителя ценили Ленина за реалистический подход к созиданию новой России. «Реалисты должны быть свободными, иначе свет реализма погрузится во тьму фетишизма» (196).

В 1926 году перед страной стал выбор: Общее Благо или тьма фетишизма. Реализовалось последнее. «Напомним о свойствах, совершенно недопустимых в общине: невежество, страх, ложь, лицемерие, своекорыстие, присвоение, пьянство и сквернословие» (178). К этому черному списку Учителя присоединили насилие, против которого предупреждали особо. «Из всех насилий самое преступное и уродливое зрелище является насильственная коммуна. Каждое насилие обречено на реакцию, а самое худшее насилие обречено на реакцию самую худшую»<sup>24</sup>. «Никто не может утвердиться одними бездушными приказами. Насилие есть пережиток» (218). На страницах «Общины» мы ощущаем предчувствие репрессий: «Ни капиталистический сыск, ни инквизиторские тюрьмы недопустимы»<sup>25</sup>. «Труд невозможен среди

<sup>19</sup> Община. Улан-Батор. Ч. 2, I, 1.

<sup>20</sup> Там же. Ч. 2, IV, 2.

<sup>21</sup> Там же. Ч. 2, IV, 5.

<sup>22</sup> Там же. Ч. 3, I, 26.

<sup>23</sup> Там же. Ч. 2, I, 1.

<sup>24</sup> Там же. Ч. 3, II, 3.

<sup>25</sup> Там же.

вражды,— как бы опережая надвигающееся пишут авторы «Общины». — Строение немисливо среди взрывов ненависти. Содружество борется с человеконенавистничеством» (273). На страницах «Общины» мы находим и характеристику казарменного социализма с уравниловкой вместо равенства, с новым подчинением вместо свободы, где насаждались искусственные лишения во имя мифического будущего для одних и процветала вседозволенность для других (263).

Община, или коммуна в истинном ее смысле, в России не состоялась. Думаю, что для Махатм это не было секретом. Но со страниц публикуемой книги не веет ни безнадежностью, ни разочарованием. Нам показали, сколь труден путь, нас предупредили о его опасностях. Но окончательного приговора не вынесли. Материя складывает новые комбинации. Космическая эволюция вновь предоставляет возможности для продвижения. «Когда человек попадает в несовершенную общину, в ужасе он устремляется в противоположность — это неправильно... Неудача одной общины должна быть поводом к новым общинным построениям. Так мыслите о новых возможностях» (226). Нам же адресовано и другое пророчество: «Вы увидите все миражи и будете знать непреложную действительность приближения Мирового сотрудничества» (258). Доктрина необходимости и неизбежности сотрудничества между людьми, народами и странами в планетарном масштабе и, наконец, в пределах одухотворенного Космоса — важнейший дар эволюции

и важнейшее ее требование на той ступени, к которой мы подошли.

Чем внимательней будем вчитываться в «Общину», тем больше найдем в ней полезного и подчас неожиданного. Найдем и новые предупреждения. «Прежде всего, запомним, что невозможно удержать роды созревшего плода. Оглянемся на страницы истории: пришло время освобождения мысли, и запылали костры, но мысль потекла. Пришло время народоправства, и загремели расстрелы. Пришло время развития техники, ужаснулись стародумы, но двинулись машины, пульсируя с темпом эволюции. Теперь пришло время осознания психической энергии. Все инквизиторы, ретрограды, стародумы и невежды могут ужаснуться, но возможность новых достижений человечества созрела во всех неисчислимых возможностях мощи. Инквизиторы и ретрограды могут строить тюрьмы и сумасшедшие дома, которые пригодятся для них же в виде рабочих колоний. Но созревшую степень эволюции отодвинуть нельзя. Так же, как нельзя человечество лишить всех путей сообщения» (248).

Если мы не примем новый дар эволюции — психическую энергию,— мы, сегодняшние, заплатим за это будущим днем наших детей и внуков.

Пусть прочитавшие «Общину» задумаются над опытом, который она предлагает. Этот опыт важен для будущего. В неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего и состоит ценность и уникальность нашей публикации.

*Москва*

# ОБЩИНА

**Путник-друг, пойдем вместе. Ночь близка, звери кругом, и огонь костра может потухнуть. Но если мы согласимся разделить дозор ночи, мы сохраним силы.**

**Завтра наш путь долог, и мы можем истомиться. Пойдем вместе. У нас будет праздник и радость. Спою тебе песню твоей матери, и жены, и сестры. Ты же скажешь предание отца о герое и подвиге; будет наш путь общим.**

**Не наступи на скорпиона и предупреди меня о ехидне. Путник-друг, помни, что мы должны прийти в одно селение горное.**

**Путник, будь мне другом.**

**Рассеиваем суеверие, невежество и страх. Куем мужество, волю, знание.**

**Всякое стремление к просвещению приветствовано. Каждый предрассудок невежества обличен.**

**Трудящийся, говорят ли в твоём сознании основы сотрудничества и общины!**

**Если это пламя уже просветило мозг твой, усвой признаки Учения Наших гор.**

**Трудящийся, не устань перед головоломкой некоторых выражений. Каждая строка — высшая мера простоты.**

**Привет трудящимся и искателям.**

1. Семья, род, страна, союз народов — каждое объединение стремится к миру, к улучшению жизни. Каждое сотрудничество и сожительство нуждается в совершенствовании. Никто не может показать предела эволюции. Тем самым труженик становится творцом. Не будем пугаться задачей творчества. Найдем для науки пути не загроможденные. Так мысль о совершенствовании будет знаком радости.

2. Уныние есть враг каждого совершенствования. Не может быть строения в сомнении. Не будет изучения в страхе. Наблюдение есть шаг к справедливости. Самость есть предательство самоотверженности. Без подвига нет пути.

3. Монастыри часто назывались общинами. Жизнь общинная уже была признаком сотрудничества и взаимоуважения. Так и каждая мастерская уже будет зачатком общины, где каждый приносит свое умение. Нужно дружелюбие, чтобы отдать свое мастерство на дело общее.

4. Единение указано во всех верованиях как единственный оплот преуспевания. Можно утвердить лучшее достижение, если есть уверенность в единении сотрудников. Можно перечислить множество примеров, когда вера в сотрудников помогала высоким решениям. Пусть люди от очага до пространственных предопределений помнят о ценности сотрудничества. Зерно труда сохнет без влаги взаимности. Не будем слишком оглядываться назад. Мы — спешащие спутники — устанем, если будем толкать друг друга. Осознаем прекрасное значение, если можем произнести великое понятие — друг. Община может состоять из друзей.

5. Путь жизни есть взаимная помощь. Участники великого труда не могут быть человеконенавистниками. Должно такое определение о позорной ненависти. Может быть, люди запомнят, чтобы устыдиться.

6. Также не забудем, что познание упрощается ясным сознанием. Но не утратим Пути кратчайшего. Ценно время. Мы не можем лишать кого-то своею неповоротливостью. Лениость и невежество спят в одной колыбели.

7. Злоба допускает и чуму, и проказу. Злоба превращает мирный очаг в скопище змей. Свойства злобы не годятся для общины. Общее дело есть Общее Благо.

8. Сотрудничество должно полагаться на крепкий устав. Такое положение приучает к порядку, то есть помогает войти в ритм. Так даже в повседневной работе выражаются великие законы Вселенной. Особенно нужно с малых лет привыкать к постоянному труду. Пусть лучшая эволюция построится на труде как на мере ценной.

9. И другое неременное условие должно быть выполнено. Труд должен быть добровольным. Сотрудничество должно быть добровольным. Община должна быть добровольной. Никакое насилие не должно порабощать труд. Условие добровольного согласия должно лечь в основание преуспевания. Никто не может вносить разложения в дом новый. Труженики, созидатели, творцы уподобятся орлам, высоко парящим. Только в широком полете спадает пыль и сор тления.

10. И войдет в чистый труд высокое качество через любимое мастерство. Утвердится во всей жизни качество прекрасное. Не останется ничего во тьме. Невежественность будет преступлением позорным. Если тьма заразительна, то и Свет привлекателен. Так будем утверждать любимое мастерство, которое вознесет всю жизнь.

Наука, укажи качество лучшее. Наука, привлеки сильнейшие энергии. Знание духа пусть сияет над каждым рабочим станком.

11. Около понятия труда накопилось много наветов. Еще недавно труд презирался и считался вредным для здоровья. Какое оскорбление заключается в признании труда вредным! Не труд вреден, но невежественные условия труда. Только

---

Текст печатается по изданию: Община. Рига, 1935. [Рига, 1926].

Редакция сочла необходимым сохранить основные особенности орфографии и пунктуации первоисточника.

сознательное сотрудничество может оздоровить священный труд. Не только качество труда должно быть высоко, но должно окрепнуть обоюдное желание сделать условия работы яснопонятными. Нельзя проклинать трудом, нужно отличать лучшего работника.

12. Так нужно впитывать уважение к мастерству, чтобы понять его как высшее отличие. Старинные рабочие общины-цехи оставили свидетельства своей жизненности. Можно видеть, как люди изощрялись в совершенствовании. Умели защищать друг друга и хранили достоинство своей общины. Пока люди не научатся хранить достоинство своего сотрудника, они не поймут счастья Общего Блага.

13. Понятие справедливости окажется стоящим на основе труда. Также мужество легко возрастает при круговой поруке. Именно, все, как один, но каждый принесет свои способности. Не сотрем, но отоплим.

14. Чувство отсутствия специальности — Наше чувство, ибо Мы живем для всего комплекса жизни. Каждый специалист, приближающийся к Нам, неминуемо теряет одноцветные очки. Потому старайтесь, чтобы уже теперь специальность была одним из блюд вашей трапезы. Как птицы над Землею, как пчелы над всеми цветами, мы можем впитывать цельность мироздания.

Без специальности легче готовиться к очередной задаче эволюции — к сношению с дальними мирами и к претворению мира темных земных пережитков. Вмещение понятия общины составит врата к следующим достижениям, и сроки их зависят от самих людей. Потому принимаем всякие поиски общины.

15. Из буйной заросли берусь сделать рощу, но камень, полированный униженными лбами, не родит зерна.

16. Среди механических достижений современной цивилизации особое внимание заслуживают способы передвижения. Это пожирание пространства есть уже некоторая победа над сферами надземными. Конечно, круг низкой материальности погружает эти завоевания в пределы низкой материи и приносит больше вреда, нежели пользы. Главная опасность этого ускорения передвижения заключается в повышенном ощущении безответственности. Выходя за пределы обычного, человек становится легким, но по грубости чувств теряет сознание ответственности.

Кто может летать со скоростью четырехсот миль в час или взлетать выше других, приобретает психологию кулачного чемпиона, и сознание духовной ответственности покидает его.

Облагородить завоевание можно, лишив всякой спортивности и направив на труд. Мчись на спасение несчастных, лети на соединение человечества! Тогда эти завоевания войдут в эволюцию, ибо люди должны ввести в обиход стремления надземные, не забывая об ответственности. Пока эти завоевания остаются в стадии уродливых центавров. Когда люди поймут, куда и зачем они должны лететь, тогда можно будет удесятить летающие аппараты.

Можно подсказать множество полезных опытов в слоях пространства. Атомическая энергия, конденсация праны, цветные лучи в пространстве, урожай в связи с повторными взрывами и многое другое, сужденное человечеству.

17. Много раз слышали вы о следовании Нашим указаниям и могли убедиться, что точное исполнение указа практически и полезно. Это первая ступень. После нее должно начаться самодействие. Зная основания Нашего Учения, надо оказывать учениками, творящими в полной соизмеримости и непреложности. Когда Учитель скажет: «Теперь сами покажите следствия Моих указов» — это не значит достать ветхие одежды, перессориться, надуться и ущемить друг друга. Это можно оставить погонщикам мулов. Вам же следует помнить о Нашей Общине и подражать в согласном труде. Когда придет время изменить курс корабля, придет и указ. Но о заплатке на подошве не ждите указа. Иначе скоро начнем поздравлять друг друга с днем Ангела.

Надо навсегда усвоить важность и достоинство настоящей работы и сдать в архив детские привычки.

Можно, не изменяя принципам, найти сотни достойных решений. Хочу видеть вас на следующей ступени.

18. Некоторые мечтают припасть к ногам Учителей, но идти с Ними на бой не дерзают. Но теперь именно бой, и можем звать лишь на бой. Полные изучения истин блага, за личную ответственностью Мы утверждаем бой, но законный.

19. Усвойте, как оставаться свежими во время всей Битвы. Только начинается Светлая Битва — миллионы в ней, не зная о конечном результате. Вы же знаете, и это знание должно сделать вас мудрыми, должно вложить достойное решение. Дух ваш должен опереться во имя истины. Как можно подняться подвигом эволюции Мира? Луч Мой просит, чтобы ему не мешали светить. Вместо крыльев подвига легко растить черные рога — крылья фальшивого рассудка. У низших духов черные эманации подобны рогам.

20. Надо стремиться к наиболее абсолютному. Наиболее абсолютное тяготение будет к дальним мирам. Красота земная теряется в сиянии лучей надзвездных. Наука земная, с трудом помнящая вчерашний день и не знающая завтра, ничтожна в течении нарождающихся светил.

Как можно приблизиться к сказанному Абсолюту? Техникой нельзя, наукой земной нельзя, искусством изобразительным нельзя. Можно лишь расширением сознания, когда земное существо поглощается эманацией дальних сфер. Потому, приблизившись к Нам или, вернее, к границам орбиты Земли, теряют специальность. Лишь в сознании всеобъемлемости можно блеск светил перенести. Но чтоб вместить это сверкание, надо возжечь свои внутренние огни.

Стихия огня, наиболее поражающая, наиболее трансцендентальная, и если хотите классифицировать Нашу Общину по стихиям, то отнесите к великому огню, который все дает, все очищает и ничего не требует.

21. Мы не любители мира телесных пережитков, но его нельзя миновать в духовном развитии, как и все сущее. Мир телесных пережитков содержит некоторые элементы, нужные для сношения с мирами. Например, способ передвижения, мало воспринимаемый жителями Тонкого Мира. Имея возможность стремиться вверх, они заняты постройками темных домов, подражая земным. Но если бы они еще при жизни расширили свое сознание, то могли бы измерять подол Матери Мира.

Могут пробудить лучшие возможности те, кто могут ощущать духовным сознанием. Но для сохранения сознания нужно при жизни ощутить его. Тогда состояние современного мира телесных пережитков почти сотрется. Не «упокой с отцами», но «науки в пространстве Света». Всем сознанием помните задачи эволюции. Когда стремление к покою исчезнет, тогда приблизятся Врата.

22. Можно Нас достичь лишь в согласии. Нам не нужно богочитания, но известное качество духа, так же как лампа согласованного напряжения. Мигающая лампа невыносима при длительных занятиях. Законы во всем одинаковы, но по закону справедливости мигающая лампа вредит себе. Могу советовать Моим лампам не мигать. Динамо-машина от качества ламп не портится, но несогласованность вольт ламп часто кончается жалобным — дзинь! И основной металл должен быть поставлен заново. Законы во всем одинаковы.

23. Нет бездушной справедливости, но лишь сияющая целесообразность. Именно, прекрасная целесообразность не тиранствовать может, но открывать прекрасные врата. И зов целесообразности наполняет победным чувством пространство. Не малые ветхие осколки, но драгоценные части Космоса являют собою события и творения, понявшие целесообразность.

Но лишь осознание космической личности может озарить ступени эволюции. Иначе в земном понимании эволюция останется лишь выгодным помещением капитала. Но знаете уже, что капитал, лишенный целесообразности, лишь жернов на шее. И как явление заразы производит язвы духовные и телесные, так и появления сумасшествия корыстолюбия приносит вред духу и телу.

На Земле заботимся и о теле, потому надо проникать в происхождение болезней. Врач мог бы сказать больному — припадок корыстолюбия у вас, или анемия самомнительности, или камни предательства, или чесотка сплетен, или удар ненависти.

На кладбищах так любим понимать достоинство лежащего, не мешало бы поставить истинную причину болезней — зрелище стало бы поучительным.

Друзья, повторяю — держите мысли чистыми, это лучшая дезинфекция и самое знаменитое тоническое средство.

24. Что есть пророчество? Предуказание определенного сочетания частиц материи. Потому пророчества могут быть выполнены, но и испорчены непригодным отношением, совершенно как при химической реакции. Именно это не могут понять люди, хотя вместили значение барометра.

Можно пророчества разделить на срочные и бессрочные. Когда мы имеем дело с срочным пророчеством, значит, надо понимать все условия междусрочные. Большой срок состоит из малых сроков, потому правильно соблюсти малый срок.

Нужно помнить, что темные работают над малыми сроками, пытаюсь осложнить большой.

25. Могут ли пророчества остаться невыполненными? Конечно, могут. У Нас целое хранилище упущенных пророчеств. Истинное пророчество предусматривает лучшую комбинацию возможностей, но их можно упустить.

Тема об исполнении пророчеств очень глубокая, в ней соединены кооперация и высшее знание духа. Немудрый скажет: «Какая кухня!» Но кухня легко обращается в лабораторию.

Пророчества издавна идут из Нашей Общины как благие знаки человечеству. Пути пророчеств разнообразны: или внушаемые отдельным лицам, или неизвестно кем оставленные надписи. Пророчества лучше всего оповещают человечество. Конечно, символы часто затемнены, но внутренний смысл создает вибрацию. Конечно, пророчество требует осторожности и устремления.

26. Если материя всюду, то даже свет оставляет свою протоплазму. На все световые явления нельзя смотреть как на случайности. Некоторые глаза улавливают сеть света. По благородству энергии света все эти образования очень красивы. Диссонанс звука гораздо чаще. Протоплазма света не есть что-то отвлеченное, ее осадки украшают царство растительное. Ритм волн и песков и кора планеты значительно нормируются узлами света. Учите любить образования света. Не столько образы, запечатленные на холсте, сколько подсмотренные вибрации света имеют значение. Качество взгляда совершенно не оценено — оно подобно лучу для фотографической фильмы. Надо вспомнить, что духовным взглядом мы устанавливаем облик стихийных духов. Так же точно физический взгляд задерживает в пространстве сеть света. Значение этой кооперации нужно знать. Каждое движение человека связано с сущностью стихий.

Еще укажу, насколько важна была игра пифагорейцев при восходе солнца. Свет для звука является лучшим очистительным фильтром. Только одичание человечества может запереть звук в пыль темноты.

27. Чистая мысль, напитанная красотой, указывает путь к истине. Учение отказа предполагает снисхождение к низшим. При расширенном сознании не явление замирания, но хождение без запретов. Украшенные жизни позволяют свободно, щедро уходить, чтобы приходиться победителями. Не может смущаться идущий сознанием красоты. Только смущение может преградить путь.

Неверно сказать — красота спасет мир, правильнее сказать — сознание красоты спасет мир.

Через препятствия безобразия можно идти к маяку красоты, разбрасывая семена без числа. Когда можно делать сад красоты, тогда нечего бояться. Устали нет, когда сад духа пустит новых пришельцев!

28. Явление омертвления Земли дошло до крайнего предела. Считаем, нужны **29**

крайние меры, чтобы дух снова проснулся. Улыбками не достичь Учения. Появление пустынь давно ознаменовало начало дикости. Знаки были даны давно, и дано было время одуматься. Явление Указов было, но никто не прислушался.

Учение Нового Мира покроеет все неудобства. Истинно, только щит Общины может осмыслить пребывание на Земле. Как неслыханно красиво мыслить о кооперации с дальними мирами. Эта кооперация, начатая сознательно, вовлечет в орбиту сношения новые миры, и этот небесный кооператив будет расширять бесконечно свои возможности.

29. Если все возможности обусловлены общиной, то проявление их произойдет через канал духа. Сказано, что звук дойдет первым. Пусть эти фрагменты будут рудиментарны, как первые зазубрины эолита. Пусть целые годы пройдут до понятия сложного смысла, но неоспоримо, что это завоевание начнется не в обсерваториях и не в оптических лавках. Слух духа принесет первые вести не для магистерских диссертаций, но для жизни, которая кует эволюцию. Учение может сказать чутким: пробуждаясь, помните о дальних мирах, отходя ко сну, помните о дальних мирах.

Услышав какие-нибудь осколки звуков, не отвергайте их, ибо каждый осколок может увеличивать возможности человечества. Постепенно могут проникнуть неизвестные слова, этому не надо удивляться, помня, что в срок прочих времен так же расширялось сознание.

Вы понимаете, что без общины Земля жить не может. Вы понимаете, что без расширения небесных путей существование становится ничтожным. Новый Мир нуждается в новых границах. У ищущих должна быть дорога. Разве она узка по всему небосклону? Счастье в том, что искатели не должны прикипать ухом к земле, но могут обратить взгляд на духовную высь. Лучу легче искать поднятые головы. И каждое движение мира обусловлено общиной.

30. Можно поздравить с расширением сознания. Никакая лаборатория не может дать этого ощущения продолжения безграничных возможностей. Можно лишь лично, сознательно и свободно вместиать из пространства непрерывные ступени. Учение может открыть дверь, но войти можно лишь самому. Не награда, не справедливость, но закон неоспоримости несет воплощенный дух по восходящей спирали, если он осознал необходимость движения. Учитель ничем не может подвинуть это сознание, ибо каждое внушение нарушало бы личное достижение.

Одно — отвлеченно рассуждать о дальних мирах, другое — осознать себя участником их. Только лишь тот, кто не закрыл себе путь к красоте, может понять, как явление дальних миров близко ему.

Ухом можно уловить отрывки Великого Дыхания, но знание духа предоставит человеку место среди безграничности.

Полезно обернуться в далекие эпохи, когда просыпалось это сознание. Мы увидим, что не в дни расцвета науки, но в дни Провозвестия религии просыпалось космическое сознание, ибо не гипотезы, но лишь знание духа ведет к звездным путям. Сожалею, что никакие астрономические вычисления не подвинут момент сношений, так же как муравей не выстрелит из гигантской пушки. Именно ценно, что такой подвиг должен проявиться средствами духа. Вот мы говорим как бы материально, но без духа нельзя применить эту энергию. Именно дух дает известное качество материи. Состояние Земли требует неслыханного врача. Планета больна, и если бы не удалось подвинуть ее, то лучше временно выключить ее из цепи — может быть как Луна. Рассадники низших слоев Тонкого Мира стали опасно несносны. Тоже нельзя забыть, как человечество подпало под влияние низших слоев Тонкого Мира.

Всему поможет община, но общине поможет расширение сознания.

31. Учитель ценит желание омыть пыль с великих Ликов. Учитель ценит желание утвердить простое выражение великих слов. Учитель ценит желание сосредоточить многословие. Чтоб выделить сущность, надо подойти от незабываемого.



Можно знать одно, ни один памятник не дошел без искалечения. Можно, как из глины, выдавливать оттиски общины разумного сотрудничества и стремления за пределы видимого. Учение можно выразить под девизом: «пусть несогласный докажет противное». Лучше мерить назад, чем засыпаться несмываемой пылью. Именно, знание руководящего принципа осветит искалеченные символы.

Вы знаете, как говорят о вас при жизни, что же будет в веках? Но принцип неминуемо растет, и толчки его нарастаний колеблют земную твердь.

Ушедшие народы оставляли патину на свободе духа. Спросите: «Где же преследуемые?» — по этим знакам идите. Увидите преследуемых первых христиан и буддистов, но когда храмы отвратились от Христа и Будды, тогда преследования прекратились.

Укажу Учение держать просто, не надо сложных выражений, ибо жизнь прекрасна в простоте. Часто приходится окопать растение, потому повторения неизбежны.

**32.** Важна эволюция не человечества земного, но человечества Вселенной. Если бы эта простая формула могла быть вмещена людскими сердцами, весь свод звездный сделался бы осязаемым. Истинно, существам других миров легче было бы прободать душную атмосферу Земли, если бы им навстречу неслись призывы земных воплощенных.

Где же ближайšie миры, куда мы могли бы направлять наше сознание, — Юпитер и Венера?

Вдумайтесь в слово «человек» — оно означает дух, или чело, преходящий веками. Вся смена воплощений, вся ценность сознания выражена в одном слове. Можете ли назвать другой язык, где житель воплощенный назван так же духовно? Мало выражают другие языки идею действия. Учитель может назвать сотни наименований, но они будут или самомнительны, или невыразительны.

**33.** К чему природе противные чудеса? Вот чудо, когда можешь сесть на коня и с явленным мечом можешь защищать Общину Мира. Так же просто начнется Новый Мир. Как зрелые плоды собраны будут факты. Учение магнитов, конечно, не чудо, но явление закона притяжения. Не закройте явление духа, и меч послужит восхождению эволюции.

Могут дать радость лишь тому, кто принял общину не в заклинаниях, не в курениях, но в жизни дня. Учитель может послать луч на помощь, но не будет сражаться, если меч явленный обернется против друзей общины, — меч свернется в бич молнии.

**34.** Как можно двигать сердцами? Не потеряв простоту. Удача идет не за магией, но за словом жизни. Урок наш можем выполнить, сумев подойти к самому простому. Удумаю, как у тружеников дать сияние дальних миров. Когда самый согбенный поглядит в небо, тогда можно ждать радужную ленту с дальних миров.

**35.** Парацельс любил говорить: «Per aspera ad astra». После это значительное изречение стало девизом щитов и гербов, потеряв всякий смысл. Правда, поняв смысл его, трудно привязать себя к одной Земле. Как перегар в трубу, познавший дух мчится в явленное пространство. Какой размер имеют для него земные одежды? Какую подвижность может он проявить по земной поверхности? Какими мыслями может он делиться в земной сфере?

Спросят, почему же Мы теряем столько энергии над Землею? Не ради Земли, но для исправления пути. Когда злоумышленник коверкает рельсы, часто инженер полагает много времени для исправления. Если бы Мы могли перевести имеющих сознание Космоса с Земли немедленно, разве можно было бы задержать Наше желание? Итак, Наше стремление ускорить этот процесс. Чую, может быть, скоро космические условия позволят начать эти работы по сношению с дальними мирами. При этом все соображения о красоте, о стремительности самопосылки нужны. Правда, над так называемой красотой есть покрывающее понятие — улучшение Космоса. Луч радуги может превысить воображение. Серебро рождающее — **31**

начало радуги. Радуга, видимая в земных условиях, напоминает гримировку вблизи. Мало кто может предчувствовать надземную радугу.

36. Чую, как наслоение событий несет волны ускорения. На космическое строение послужат эти волны.

Я пишу Мои заметки возможностей и прихожу к выводу, что все возможно сейчас. Редко, когда высшая вера идет по пути с высшим неверием. Когда хула и славословие могут быть в одном хоре. Когда ярость и тишина рожают радость. Когда неудача является признаком удачи, когда удаленность служит знаком близости, тогда потоки эманаций светил сочетаются с внутренними огнями. Такое время означает цикл новый, и сама община, еще не вмещенная, служит мостом.

Кончим шуткою: можно ли сказать на Юпитере о биржевой спекуляции или на Венере о домах терпимости? Есть понятия просто непристойные. Даже трубочист, идя в гости, лицо умоет. Неужели люди хуже? Пора собираться Земле в новый путь.

37. Способности дальней посылки весьма редки. Как всегда различать качество последствия? Бывают посылки беспокойные, как мухи, от них отмахиваются; бывают тяжкие, как крышка гроба, ими ужасаются; бывают, как свист стрел, эти волнуют без понимания. Редко, когда посылки ясны; редко, когда они вызывают сотрудничество соответственных центров. Можно частично отнести это за счет аур, но главное значение в качестве посылки. Это качество называется полезностью воли, которая являет понимание количеству вольт напряжения корреспондента. Чтобы электрическая лампа вспыхнула, нужно соответствие вольт. Не только содержание посылки, но качество важно. Знание духа дает посылке полезность. Следствием полезности посылки будет радость восприятия, ибо все соразмерное будет радостью.

38. Явления Учения чистого нужно соединить с доверием. Потом надо будет развить такое доверие, что сама очевидность не должна колебать его. Луч Мой может знать, где худо.

39. Создавайте атмосферу готовности к действию. Когда удар пущен, многие старые заслонки падают неожиданно. Много битв позади, еще больше впереди. Каждый атом Космоса бьется. Покой смерти Нам не знаком.

40. Новое Учение почитает Носителей прежних Заветов, но идет без багажа конченных времен. Иначе караван пособий примет непередаваемые размеры. Самое практичное было бы уничтожить все комментарии, сделанные после трех веков от ухода Учителя. Надо когда-нибудь почистить полки. От этой чистки вырастут Облики Учителей Света.

41. Мы изгоним всякий страх. Мы пустим по ветру все разноцветные перья страха. Синие перья застывшего ужаса, зеленые перья изменчивой дрожи, желтые перья тайного уползания, красные перья иступленного стука, белые перья умолчания, черные крылья падения в бездну. Нужно твердить о разнообразии страха, иначе останется где-то серенькое перышко угодливого лепетания или же пушинка торопливой суеты, а за ними тот же идол страха. Каждое крыло страха несет вниз.

Благословенный «Лев», бесстрашием одетый, заповедал учить явлению мужества.

Пловцы, если вы сделаете все вам возможное, куда может нести вас самая губительная волна? Она может лишь вознести вас. И ты, сеятель, когда раздашь зерна, ты будешь ждать урожая. И ты, пастух, когда перечтешь овец своих, ты затеплишь свет явный.

42. Космос создается пульсацией, иначе говоря, взрывами. Ритм взрывов дает стройность творению. Именно, знание духа переносит нить Космоса в жизнь проявленную. Надо мечом сверкающим отделить ступень рождения. Надо со-знать, когда удержат цветы света, иначе они снова разлагаются во мглу стихий.

32 Садовник знает, когда время собрать цветы, ибо он заложил невидимые зерна.

**НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ РЕРИХ**



**ШЕПОТ ПУСТЫНИ**



ЗНАМЯ ГРЯДУЩЕГО (песнь о Ригден-Джалю)





ТАНГЛА. СКАЗАНИЕ О ШАМБАЛЕ

Не тот, кто на базаре зерна купил; не тот, кто в лености приказал зерна посеять, но садовник духа, кто в раннюю непогоду скрыл зерна под весенней землей.

Да, да, он, садовник духа, будет знать время восхода, он отличит молодые стебли от сорной травы, ибо он сделал самую скрытую работу и ему принадлежит самый лучший цветок.

Истинно, великое дело в минуту учуянную блеснуть мечом, в срок взрыва руку поднять.

Истинно, вот опять сходят струи Космоса на готовую Землю, вот почему ценно знание духа. Это небесная радуга, отсвеченная в каплях земной росы. Разве не делит свет знание духа? «*Materia lucida*» для дикого духа — курчавый хаос, но для знающего духа — это арфа света. Как чеканные струны, стремятся волны светоносной материи, и дух созидает из них тайнозвучные симфонии. Между мирами, как нити, протянута «*Materia lucida*». Только непомерная дальность сливает волны нитей в вибрацию небесной радуги.

Можно начинать стремиться к дальним мирам, следуя за нитью Света, осознанную духом, — это очень научный опыт. Как сказано — малые действия нуждаются в пособиях и в аппаратах, но ничто внешнее не нужно великому действию.

43. Чую, Учение может явиться тяжелым молотом для робких. Еще недавно ужас пронизал бы сердце при одном произнесении: «община», но теперь уже несколько преград сломлено. За отказом от ветхой собственности следует еще одно трудное испытание человечеству. Усваивая значение духа, особенно трудно отказаться от чудес. Даже Архаты, избранные Буддой, трудно расставались с этой возможностью.

Три Архата неотступно просили Будду позволить им испытать чудо. Будда поместил каждого в темную комнату и запер их. После долгого времени Благословенный вызвал их и спросил о виденном ими. Каждый рассказал разные видения. Но Будда сказал: «Теперь вы должны согласиться, что чудеса не полезны, ибо главного чуда вы не ощутили. Ибо вы могли ощутить бытие вне зримости и это ощущение могло направить вас за пределы Земли. Но вы продолжали сознавать себя сидящими на Земле и мысли ваши притягивали к Земле волны стихий. Набухание стихийных обливок вызвало потрясения в разных странах. Вы разрушили скалы и уничтожили ураганом корабли. Вот ты видел красного зверя с пламенной короной, но огонь, извлеченный тобою из бездны, спалил дома беззащитных — иди и помоги! Ты видел ящера с ликом девы, ты заставил волны смыть рыбацкие лодки — спешి помочи. Вот ты видел орла летящего и ураган снес урожай трудящихся — иди и возмести. Где же польза ваша, Архаты? Сова в дупле полезнее провела время. Или вы трудитесь в поте лица на Земле, или в минуту уединения возвышайте себя над Землею. Но бесполезное возмущение стихий пусть не будет занятием мудрого». Истинно, перо, выпавшее из крыла маленькой птицы, производит гром на дальних мирах.

Вдыхая воздух, мы приобщаемся ко всем мирам. Мудрый идет от Земли кверху, ибо миры откроют друг другу мудрость свою. Притчу эту повторяйте тем, кто будет требовать чудес.

44. Сущность устремления к дальним мирам заключается в усвоении сознания нашей жизни на них. Возможность жизни на них является для нашего сознания как бы каналом приближения. Именно, это сознание, как канал, должно быть прорываемо. Люди могут плавать, но значительная часть из них не плавает. Такая очевидность, как дальние миры, совершенно не привлекает человечество. Пора бросить это зерно в мозг людской.

Те же самые безродные и несчастные могут лучше принять эту мысль. Узы земные для них не прочны. Хуже всего благополучные люди. Довольно легко могут воспринять эту мысль слепые, но труднее всего косые, ибо ложное скрещивание токов всегда будет нарушать дальность устремления. Попробуйте пушку нарезать

разными спиралями, результат будет плохой. Конечно, сказанное относится до известной степени косоглазия, которое затрагивает нервные центры.

45. Укажу, что важно вовремя посылать благие стрелы, почему дух тогда чувствует облегчение. Урывки чужих мыслей, как серый рой, мнутся, постепенно они заграждают пространство и являют заражение воздуха, тогда стрела духа подобна молнии. Она достигает не только лица назначенного, но и очищает пространство. Это очищение пространства не менее значительно. Более чистая стрела, как более сильный магнит, привлекает к себе серые осколки и несет их обратно. Таким образом, в первоисточник возвращаются серые мысли с их тягостью, но без вреда для других. Эти серые мысли, как перегар, оседают на ауре, и посеявший жнет. Мудро посылать слово — не тронь! Именно, эта формула заключает в себе наименее обратный удар. Это, именно, древняя заградительная формула. Практично послать или добрый призыв, или оградительную формулу. Всякая злобная посылка непрактична. Правда, можно допустить меч возмущения духа, но лишь в редких случаях, ибо возмущение духа изнашивает оболочку.

46. Никогда не говорил Я о легкости проведения в жизнь нового сознания. Не разрушители, но заплесневевшая условная добродетель — враг. Разрушители знают непрочность разрушаемого, и принцип отдачи для них легче. Но румяная добродетель любит сундук сбережений и всегда станет красноречиво защищать его. Скажут священные слова писаний и найдут тонкие доказательства, почему они готовы отдать, именно, не этому, но другому, не жившему человеку.

Условная добродетель являет превосходную корысть и любит приврать. И такие румяные, благообразные учителя добродетели и ласковы, как масло; подвиг, подвиг человеческий незнаком учителям добродетели, и пышные одежды их накрахмалены рабством!

47. В школах должно быть преподаваемо уважение к произносимому понятию. Ведь попугаи могут бессмысленно устремлять в пространство понятия, часто великого значения. Но люди должны понять, что каждое слово, как стрела громосная, и слово, как педаль мысли.

Утрата истинных значений понятий много способствовала современному одичанию. Как песок сыплют люди жемчуг. Право, пора заменить многие определения.

48. Именно, без страха и по возможности сами. Правильно явление личной ответственности. Ни чудеса, ни цитаты, ни манифестации, но утверждение, скрепленное личным примером. Даже ошибка в дерзновении легче исправима, нежели согбенность бормотания.

Драгоценно действие, не нуждающееся в аппаратах и в помощниках. Открывший драгоценную формулу не может прокричать ее в окно, ибо вред покроет самую лучшую пользу.

Именно, как сосуд закрытый, как гора неразграбленная, как лук, стрелю напряженный, — так стойте. И, что напиток сосуда пламенен, и, что гора неистощима, и, что стрела смертельна — так действуйте! Ибо кто осмелится утверждать, что трудность не есть скорейшее достижение! Молочные реки прокиснут, и кисельные берега для сиденья неудобны. Итак, в кольчуге личной ответственности будем поспешать.

Заметьте, удача была лишь там, где было проявлено полное мужество. Мелкие сомнения родят рабскую боязливость.

Именно, в дни тяжелой болезни планеты нужно преисполниться мужеством. Ощущью не пройти, но меч может рассечь вредоносные завесы. Очень важный момент, и надо напрячь все мужество.

49. Пусть кто-нибудь отдаст больше, он больше и получит. Но забыли народы, как отдать, даже малейший думает, как получить. Между тем планета больна и в этой болезни тонет все. Кому-то хочется избежать последнюю борьбу посредством заражения всей планеты. Кто-то надеется уплыть на обломках, забывая, что океан



тоже уйдет. Легко представить, что планетное тело может болеть, подобно всякому другому организму, и дух планеты отвечает состоянию тела. Как назвать болезнь планеты? Лучше всего горячкой отравления. Удушливые газы от нагромождений низших слоев Тонкого Мира отрезают планету от миров, могущих нести помощь. Удел Земли может кончиться гигантским взрывом, если только толща завесы не будет пробита. Чудовищное ускорение заставляет все линии колебаться. Можно ожидать было, что ускорение нужно для какой-либо страны, оно нужно для планеты.

50. Все равно, как войдет Новый Мир — в кафтане, в сюртуке или рубашке. Если мы установим космичность значения общины, то все подробности не более пылинки под подошвой. Можно простить любую нелепость, если она не против Нового Мира.

51. Когда много раз повторяю одно слово — это значит наполнение пространства. Это утерянный ритм, выродившийся в бормотание. Это, как прибор волн, рушит скалы. Также в шестви должен быть ритм звука. Ритм звука задерживает толпу от пустословия.

52. Как можно проникнуть в тайник духа? Лишь необыкновенным. Легенда о святых разбойниках имеет в основании дух, заостренный необычным. Между тем мягкий булочник редко получает ключ к духу, если только ежедневная игра пламени не даст ему свет стихий.

Годную траву нужно брать, но место роста ее нужно искать без предубеждения.

53. Поясню, почему называем «атака Пуруши». Хорошо, если бы люди могли усвоить тот же принцип общего напряжения. Явление общей опасности должно вызывать такое же общее напряжение. Первое условие успеха есть освобождение от обычных занятий. Обычные мозговые центры должны поникнуть, чтоб могла проявиться новая комбинация нервных течений. Тот же принцип, что и в избежании усталости. И такое новое напряжение, если оно лишено личного начала, называется атакою Пуруши.

Чтобы найти спрятанную палочку, должен искать ищущий, но не спрятавший. Недаром индусы называют Высшее Существо Игроком. Истинно, Земля спасается земными руками и Силы Небесные посылают лучшую манну, но, несобранная, она превращается в росу. Как же не радоваться, когда находят собиратели; когда, минуя насмешки, эти искатели идут, помня о Нашем Щите.

Никогда нельзя вызвать напряжение Пуруши без подвижности мысли.

Дух должен стремиться по одному каналу, как ядро по винту ствола. Появление привходящих обстоятельств не должно портить спираль винта.

54. Светотушители — особые слуги темных сил, которые занимаются тушением огней в Тонком Мире. Чем сильнее натиск тьмы, тем сильнее истребляют они каждую светлую точку. Мы не знаем более темного времени в Тонком Мире. Все фальшивые Олимпы потонули в сумерках. Но сейчас не время ими заниматься, сейчас на очереди земной план. Положение мира, как море в бурю.

55. Устремление — ладья Архата. Устремление — единорог явленный. Устремление — ключ от всех пещер. Устремление — крыло орла. Устремление — луч солнца. Устремление — кольчуга сердца. Устремление — цветок лотоса. Устремление — книга будущего. Устремление — мир явленный. Устремление — число звезд.

56. Почему нахождение знаков будущего подобно тканью? В ткацкой работе основа определенного цвета и группы нитей распределены по краскам. Легко определить основу, легко можно найти группу нитей, но рисунок этой группы позволяет различные сочетания в зависимости от тысячи текущих обстоятельств. Конечно, внутреннее отношение самого субъекта будет главным обстоятельством. Но если его аура будет слишком колебаться, то прогноз будет относительным. Тогда это будет походить на известную игру, где по нескольким разбросанным точкам нужно найти определенную фигуру.

Теперь, где же лучший фермент, скрепляющий колебание ауры? Лучший фермент есть устремление. Тело устремленное нельзя уколоть или разбить. Устремление в движении достигает законности, и, становясь законом, оно делается неостанавливаемо, ибо входит в ритм Космоса.

Так идите в малом и великом, и ткань ваша будет неповторенно, кристально космичной, короче говоря — прекрасной.

Ничто другое, кроме устремления, не дает одоления стихий, ибо основное качество стихий — устремление. И в этом состоянии вы координируете стихии с высшим творчеством духа или являетесь держателем молнии. Придет человек — держатель молнии. Поверьте, только устремлением победите.

57. Именно, набат разве не слышен в каждом движении планеты? Разве не раздается тревога в каждом движении сущего? Разве не звучит возмущение в каждом движении, сравненном с землею духов? Разве были лучшие времена?

Лучше, если нарыв прорвется, и можно засыпать дыру. Но гной нужно вызвать наружу, потому Мы не принимаем полумер. Мы ожидаем широких действий, и во время набата нельзя думать о куске пряжи.

58. Уже знаете полезность препятствий, уже знаете полезность неприятностей. Может быть, даже полезность ужасов. Конечно, для Нас и для вас нет ужасов в обыкновенном смысле. Наоборот, ужас без страха обращается в действие космической красоты.

Можно ли думать о красоте без аккорда восхищения? Теперь Мы кричим, Мы посылаем знаки боя, но поверх всего восхищение перед великими решениями. Мужество открывает все двери. Нельзя — мы произносим сами, между тем все сущее кричит — можно!

Каждая эпоха имеет свое слово. Это слово как ключ к запорам. Древние Учения постоянно говорили о могущественном слове, которое заключается в точной и краткой формуле. Неизменно, как кристалл известного состава; нельзя переставить слова этих формул; нельзя удлинить или укоротить. Ручательство Космоса в отливке этих знаков. Сама абсолютная тьма колеблется перед клинком Мирового Приказа, и лучам и газам легче поражать тьму там, где ударил Меч мира.

Не согбенно принимаем приказ Космоса, но буйно! Потому настает время, когда Свет-сила сжигает тьму. Неминуемо пришло время, и час не может вернуться обратно.

Можно проследить за тайными словами всех эпох, и можно видеть спираль прободающего света. Легион червей не изменяет острия спирали, и преграды лишь напрягают луч света. Закон отражения создает новые силы. И где говорящий промолчит, там немой скажет.

59. Ясный, краткий приказ труден, но зато он сильнее магического жезла. Утверждение легче, но приказ, как неожиданный столб пламени из вулкана. Сосредоточенное чувство личной ответственности лежит в приказе: Указание неисчерпаемости силы звучит в приказе. Устремленность Космоса явлена в ярости приказа, как волна сокрушающая. Утрите слезы благости, Нам нужны искры возмущения духа!

Какую плотину делают сожаления, но крылья растут на конце меча! Пески могут убивать, но для Нас туча песка — ковер-самолет.

60. Многое можно простить тем, кто и во тьме сохранил понятие Учителя. Учитель поднимает достоинство духа. У нас понятие Учителя подобно лампаде во тьме. Потому Учитель может быть назван маяком ответственности. Узы Учения подобны веревке спасательной в горах. Учитель является с момента зажжения духа. С тех пор Учитель неразрывен с учеником.

Не видим конца цепи Учителей, и сознание, наполненное Учителем, возвышает достижение ученика как драгоценный, всепроникающий аромат. Связь ученика с Учителем образует звено защиты соединительной цепи. В этой защите процветают пустыни.

61. Рука Моя пошлет решение среди утесов мира. Считайте дощатую крышу тверже железа. Считайте урочную минуту длиннее часа. Путь удлинённый короче прямой пропасти. Спросите: зачем загадки, зачем эзотеризм? Клубок событий полон разноцветными нитями. Каждый ковш из колодца иного цвета. Среди событий много поспевающих; эти далекие друзья, не связанные по внешности, наполняют нашу корзинку, и конечный свет торжествует.

62. Можно радоваться, когда мысли внушаемые срастаются с мышлением собственным. Ибо при кооперации нет границ разделения труда, но имеются лишь следствия. Невозможно расчленить функции Космоса, когда действия текут, как река.

Какое значение имеет построение волн, несущих полезный предмет, — важно, чтоб предмет не погиб!

63. Главное непонимание будет в том, что труд есть отдых. Отменить придется многие развлечения. Главное, надо понять, что произведения науки, искусства есть образование, но не развлечение. Ряд развлечений должен быть уничтожен как рассадник пошлости. Фронт образования должен очистить притоны дураков, сидящих за кружкой пива. Также явление ругательства должно найти более строгое наказание. Также явление узкого специализма должно быть порицаемо.

64. Нужно сказать о необходимости соизмеримости. Считаю нужным различать вещи повторяемые от вещей неповторяемых. Можно отложить вещь обихода, но зовы сроков нужно ловить безотлагательно. Можно утверждать, что момент космической возможности не возмещаем. Есть кушанья, которые можно переварить лишь в известном порядке. И ловец не ходит на охоту от безделья, но находит лучший час, и ничто не остановит ловца.

Можно найти Мой Камень в пустыне, но снова Камень не увидеть, если не поднять его немедленно. Знающие Меня понимают значение немедленности, но новые должны запомнить этот закон, если хотят приблизиться. Истинно говорю — коротко время! Заботливо говорю — не упустите часа, ибо нити клубка разноцветны. Не в приятности отдыха, но во мраке бури полезен Мой Голос; умеете слышать!

Знаю людей, которые упустили зов из-за похлебки. Но Моя стрела пролетает в час нужды. Моя Рука готова поднять завесу сознания, потому нужна соизмеримость малого и большого, повторяемого и неповторяемого. Напрягитесь понять, где оно, большое! Говорю: время коротко!

65. Условие Наше для сотрудников — полное желание приложить к жизни Наши основы, не теория, но практика.

Учитель несет пламя неугасимого подвига. Учение не прерывается ни усталостью, ни огорчениями. Сердце Учителя живет подвигом. У Него нет страха, и слова «боюсь» нет в Его словаре.

66. Эволюция мира складывается из революций, или взрывов материи. Каждая эволюция имеет поступательное движение вверх. Каждый взрыв в конструкции своей действует спирально. Потому каждая революция в своей природе подвержена законам спирали.

Земное строение подобно пирамиде. Теперь попробуйте из каждой точки поступательной спирали опустить четыре грани пирамиды. Получите как бы четыре якоря, опущенных в низшие слои материи. Такое строительство будет призрачным, ибо будет построено на слоях отживших. Теперь попробуем из каждой точки вверх построить ромб, и получим тело завоеваний верхних слоев, опередившее движение спирали. Это будет достойное строительство! Конечно, оно должно начаться в неизвестность, расширяясь наряду с ростом сознания. Потому строительство в революции является самым опасным моментом. Множество несовершенных элементов будут нагнетать построения вниз, в слои вещества, отработавшего и отравленного. Только безумство мужества может обратить построение вверх, в слои неиспытанные и прекрасные содержанием новых элементов.

Потому говорю и буду говорить, чтоб в построении избежать ветхих форм. Опускание в старые вместилища недопустимо. Нужно понимание Нового Мира во всей суровости.

67. Что требуется в Нашей Общине? Прежде всего, соизмеримость и справедливость. Конечно, второе всецело вытекает из первого. Конечно, нужно забыть о доброте, ибо доброта не есть благо. Доброта есть суррогат справедливости. Духовная жизнь соизмеряется соизмеримостью. Человек, не отличающий малое от большого, ничтожное от великого, не может быть духовно развитым.

Говорят о Нашей твердости, но она лишь следствие Нами развитой соизмеримости.

68. Поймите, как называется сын страха и сомнения, — сожаление его имя. Именно, сожаление о вступлении на великое Служение срезает все следствия бывших трудов. Сомневающийся привязывает камень к ноге. Боящийся спирает дыхание. Но пожалевший о своей работе на великое Служение кончает возможности приближения.

Как же не отличить мужество, которое ведет к достижению? Как же не запомнить руку, задержавшую кинжал врага? Как же не опоясать силу, отдавшую на рост мира? Поймите, буду твердить без конца, пока мост радуги не воплотит все цвета.

Кедры хранят целебную смолу, но улыбаются, когда сок чудесный идет на смазку обуви. Так будем хранить главные пути, применяя подробности к полезности.

69. Рык и звериный визг наполняют Землю. Рык звериный заменил песню людскую. Но как прекрасны огни подвига!

70. Руки Мои не знают покоя. Голова Моя поддерживает тяжесть дел. Рассудок Мой изыскивает твердость решений. Мощь опыта разбивает чужую немощ. На пределе ущерба, наполняю возможности новые. На черте отступления, строю твердыни. На глазах врага развеваю знамя. Называю день утомления днем отдыха. Допускаю явление непонимания как сор на пороге. Сокровенное могу сокрыть в складках рабочей одежды. Чудо для Меня — лишь след подковы. Мужество для Меня — лишь лук в колчане. Решимость для Меня — лишь хлеб обеденный.

*(Продолжение следует)*

---

#### Примечания даются к соответствующим параграфам текста

14. *Без специальности легче готовиться к очередной задаче эволюции.* В данном случае «специальность» означает узость мышления и знания человека, деятельность которого пожизненно ограничена какой-либо одной областью дифференцированной науки.
16. *Кентавр* (или кентавр) — получеловек-полулошадь в древнегреческой мифологии.  
*Прана* — буквально «дыхание». Означает жизненное начало в общемировом процессе согласно древнеиндийской философии.
19. *Эманация* — буквально «истечение». Понятие, возникшее в философии неоплатонизма. Здесь употребляется в своем первоначальном смысле.
20. *Стихия огня.* В ряде философских систем Востока «стихия» означает первовещество, или основной элемент природы (земля, вода, воздух, огонь, эфир). Стихия огня является наиболее могущественной и высокой по внутренним качествам.
21. *Тонкий Мир.* Один из трех (физический, тонкий, огненный) миров, составляющих Мироздание. Тонкий Мир — более высокое состояние материи, нежели физический мир.  
*Матерь Мира.* Сложное космическое понятие, связанное с созидательными энергиями, представляющими женское начало. Новую наступающую ступень эволюции Учителя называют эпохой Матери Мира. Сюжет Матери Мира является одним из древнейших в мифологии и ряде религий. «На Востоке культ Матери Мира, богини Кали или Дурги, очень распространен, а в индуизме,

можно сказать, он является преобладающим. Но даже среди других сект можно встретить больше почитателей Великой Матери, нежели других аспектов Божественных сил. В Монголии и в Тибете очень чтут Дуккар или Белую Тару и прочих Тар — Сестер. Во всех древнейших религиях женские божества почитались самыми сокровенными. Во главе всего или, так сказать, за покровом находится «Вечное и Непрекращающееся Дыхание всего сущего. Но на плане Проявленного царствует вечно женственная Природа, или великая Матерь Мира» (Письма Елены Рерих. Т. 2. С. 244).

23. *Тоническое средство* — тонизирующее средство.
25. *Кооперация* — здесь объединение, сотрудничество.
26. *Протоплазма* — здесь изначальная форма материи.  
*Пифагорейцы* — последователи религиозно-философского учения древнегреческого мыслителя Пифагора (VI в. до н. э.), которое исходило из представления о числе как основе всего сущего. Важную роль в этом учении играла теория переселения душ.
28. *Небесный кооператив* — здесь космическое объединение или сотрудничество.
30. *Восходящая спираль*. Имеется в виду спираль космической эволюции, по которой идет продвижение от низшего к высшему.  
*Великое Дыхание* — понятие, связанное с процессом энергетического функционирования Космоса, которое определяет циклы его зарождения, развития и угасания.  
*Низшие слои Тонкого Мира*. Тонкий Мир имеет различные уровни, или слои. Самые низкие из них наиболее тесно связаны с миром физическим, к которому принадлежит Земля в данной ее форме.
31. *Патина* — пленка, которая с течением времени образуется на поверхности изделий из меди, бронзы и латуни под воздействием естественной среды.
33. *Учение магнитов*. Речь идет о теории энергетических магнитов, которые определяются как объекты, «притягивающие ту или иную энергию». Они играют важнейшую роль в духовной и культурной эволюции человечества.
35. *Парацельс*. Настоящие имя и фамилия — Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм (1493 — 1541). Врач эпохи Возрождения. В учении Парацельса нашли отражение идеи Пифагора и Платона. Основное положение его учения заключалось в том, что природа представляет собой единое целое, проникнутое мировой душой; единство макро- и микрокосма дает человеку возможности воздействия на природу и овладения ее силами.  
*Per aspera ad astra* (лат.) — через тернии к звездам.
36. *Тогда потоки эманаций светил сочетаются с внутренними огнями*. Имеется в виду соответствие космических энергий энергетическому уровню самой Земли.  
*Цикл новый* — новый виток спирали космической эволюции человечества.
37. *Посылки*. Речь идет о мысленных посланиях и закономерностях их действия.  
*Соответственные центры*. Имеются в виду чакры — энергетические центры человека.
40. *Учителя Света* — личности, достигшие высокого уровня сознания на лестнице космической эволюции.
41. *Благословенный «Лев»* — здесь Будда.
42. *Струи Космоса* — космические энергии.  
*Materia lucida* (лат.) — лучистая (светоносная) материя; является промежуточной субстанцией между духом и материей, несет в себе признаки обеих структур. Представляет собой одухотворенную светоносную тонковибрационную основу сетчатых световых образований. Перемещается в пространстве волнообразно, сворачиваясь в клубки и спирали и разворачиваясь при своем движении.
43. *Архат* — согласно философии буддизма, личность, достигшая высокой степени совершенства, или нирваны, освобождения от сансары, или цепи перевоплощений.
45. *Благие стрелы* — мысленные посылки высокого энергетического потенциала.
53. *Пуруша* — одно из основных понятий индийской философии, означающее дух, сознание, духовное начало, которое в соединении с Prakriti — материей начинает эволюцию.
64. *Мой Камень* — имеется в виду осколок метеорита, который в силу своей энергетической специфики используется Учителями и их сотрудниками как средство связи.

Лев Гительман,  
доктор искусствоведения



# ТРИПТИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ГОСТЕЙ

Обновление нашего общества охватило буквально все стороны жизни. «Новое мышление» затронуло и область культурных контактов. Если еще недавно гастроли иностранных трупп в Ленинграде или же выступления наших театров за рубежом были явлением эпизодическим, то сегодня обмен театральными коллективами приобретает характер интенсивный и последовательный.

Пусть это только начало, но творческие результаты налицо. И следует сказать о них. Хотя бы о спектаклях, показанных в Ленинграде французами, немцами из ФРГ, интернациональной группой актеров, объединенных режиссерской волей Питера Брука.

Впечатляет уже само перечисление этих трупп, явившихся к нам одна за другой и представивших разные театральные традиции. Но гораздо важнее, что они приехали не ради коммерческого успеха или же пропаганды эстетической программы отдельного театра. Каждый коллектив преследовал цель и более общую, и более значительную.

Французы, выступавшие в рамках торжественно объявленного ими «сезона французского театра в СССР, посвященного 200-летию Великой французской революции», предложили интерпретацию классической трагедии «Сид» П. Корнеля, интерпретацию, резко полемизирующую с давней национальной традицией, и даже с той, которую позднее так блистательно утвердили Жан Виллар и Жерар Филип. А гамбургский театр «Талия», показавший спектакль «Клавиво» И.-В. Гёте как часть программы «Дни театра ФРГ в Москве», раскрыл своеобразность современной трактовки немецкой классики. Постановка Питера Брука «Вишневый сад» продолжила наше знакомство с творчеством выдающегося режиссера, удо-

стоенного недавно специальной премии Союза театральных деятелей СССР. И явилась доказательством небывающего интереса зарубежных художников сцены к созданиям Чехова, которые вносят в нынешний день ноту подлинной поэзии и духовности.

Спектакли иностранных трупп, показанные в Ленинграде, не были, как принято сейчас говорить, самодостаточными. Они представляли искусство своих стран, обнаруживая тенденции, характерные для их национальной сцены. И выявляли при том основное направление поисков современного зарубежного театра.

СПЕКТАКЛЬ «СИД» П. Корнеля был создан под эгидой Культурного центра департамента Сена — Сен-Дени, расположенного в Бобиньи, северном пригороде Парижа. Задача центра, ставшего с недавнего времени Международным центром театрального творчества, — пропаганда лучших достижений сценического искусства как у себя в стране, так и за рубежом. Центр приглашает в свои прекрасно оборудованные залы многие театральные коллективы мира. И в то же время французские актеры, режиссеры имеют возможность поставить тут спектакль, который при успешном показе в центре направляется в гастрольное турне, чтобы познакомить зрителей планеты с нынешними театральными поисками Франции. Именно так и случилось со спектаклем «Сид» — режиссерским дебютом прославленного французского актера Жерара Десарта.

Все в этом спектакле неожиданно и смело. И даже дерзко. Начиная с выбора пьесы, которую режиссер слегка видоизменил, что редко делается во Франции, тем более когда речь идет о национальной классике. На первый взгляд эти отступления — речь

о них впереди — противоречат корнелевскому тексту, но, по сути дела, говорят о глубоком постижении его. Говорят, что автор спектакля сумел «свежими глазами» взглянуть на классическое создание XVII века.

Жерар Десарт как-то заметил, что в «Сиде» он «позволил себе немало исторических неточностей». И это бросается в глаза сразу же, как толькоходишь в зрительный зал. При первом взгляде на сцену с удивлением замечаете, что эпоха, выбранная для спектакля, отнюдь не XI век, когда жил герой испанской Реконксты Родриго дон Диас, почтительно прозванный его врагами-сарацинами Сидом, что значит «господин», «повелитель», и не XVII столетие — время Людовика XIII, когда Корнель написал пьесу. Бытовые реалии в оформлении спектакля переносят нас в конец XIX века, а может быть, в начало XX. То есть в тот исторический отрезок времени, когда уже многих охватило трагическое предощущение и мировой войны, и революций, и гигантских общественных катаклизмов, которые навсегда покончат с «белль эпок» — периодом, венчающим уходящую в историю жизнь, длившуюся, казалось бы, века.

Перед нами просторный зал наподобие фехтовального. В глубине стена, на которой крепятся шпаги, шлемы, тяжелые рукавицы — предметы, необходимые для фехтовальных упражнений. С левой стороны — несколько ступеней, ведущих к широкой площадке, а оттуда — во внутренние покои дворца. Над площадкой — античный барельеф, изображающий эпизод из борьбы кентавров с лапифами.

Когда спектакль будет двигаться к финалу, пылкий зритель заметит, как перекликаются идеи древнего барельефа, украшавшего когда-то храм Зевса в Олимпии, и постановки Десарта.

В фехтовальный зал попадают через ворота, расположенные в центре стены и напоминающие подъемную решетку в средневековой крепости. Легко и резко вздымаясь кверху, они будут пропускать входящих, обдавая их ярким светом. Так создается торжественно-величавый ритм, присущий военизированному обществу. Участники спектакля одеты в плотно пригнанные темно-зеленые мундиры с высокими воротами, вынуждающими их держать головы нарочито прямо. На их плечах — плащи, живописно распахнутые, как крылья птицы, подчеркивающие военную выправку, решимость и напор неупорядоченной и вместе с тем бесцельной торопливости.

Женщины, одеяния которых также ассоциируются с эпохой конца XIX века, обнаруживают трогательную беззащитность, безоглядную страстность и красоту чувств, ненавязчивое достоинство. Они воспринимаются тут как что-то случайное, горестное, не приспособленное для этой милитаризованной жизни, ее ритмов, философии.

Детали оформления, костюмы персонажей позволяют угадать, что действие разворачивается в некоей фантастической Австро-Венгрии. В империи, когда-то устрашающе-могущественной, а сейчас стоящей над пропастью, ведь очень скоро она навсегда канет в историческое небытие.

Спектакль режиссера-дебютанта поражает именно тем, что здесь все сценические средства, музыка, пластика, игра актеров, декорация, костюмы умело подчинены выявлению главной идеи. Идеи, раскрывающейся не прямолинейно, а через сложные образы, метафоры, которые, вступая в непростую взаимосвязь, подчеркивают конкретную эволюцию действия.

Начинается спектакль с выхода двух фехтовальщиков. И вскоре мы понимаем, что это не сюжетный выход, а некая метафора. Следуя издревле установленному ритуалу, в тишине, возрастающе напряженной, фехтовальщики неторопливо выверяют каждое движение, готовясь к бою. Это именно ритуал фехтования, а не фехтование как таковое. Ритуал боя, а не сам бой. Дань традиции, а не реальная жизнь с ее страстями. Эта пластическая метафора предвещает в спектакле «сцену отцов», которая в пьесе Корнеля следует за сценами Химены и Эльвиры, Инфанты и Леонор. Перенесенная в начало, она подчеркивает конфликт отцов и развивается тут не по законам оскорбленной чести, а согласно неумолимому ритуалу, настаивающему на кровавой жертве. Подобный же ритуал похитил когда-то у Монтеки и Капулетти их сына и дочь. Сейчас речь идет о столь же прекрасных влюбленных, о Родриго и Химене. Но судьба их оказалась другой. Может быть, даже более трагической.

В отличие от Ромео, который кинул вызов традиции, давно изжившей себя, Родриго, каким его показал Самюэль Лабарт в спектакле Десарта, терзаясь, страдая, любя, принимает все же сторону традиции. И в финале как бы противостоит безутешной Химене, противостоит гуманным чувствам, человечности, самой любви. Он только воин, подчиненный идее долга, ритуалу.

Эволюция Родриго прослеживается в спектакле с особой тонкой тщательностью. Ведь режиссеру и актеру приходится вступать

в спор с нашим давним представлением о великой пьесе Корнеля, в спор со многими постановками, в которых Родриго покорял зрителя прежде всего тем, что он сумел личные чувства подчинить сверхличному долгу. Именно поэтому уже у современников драматурга, восторженно аплодировавших Монадори — первому исполнителю роли Сида, появилась поговорка, вошедшая в обиход французской речи: «Прекрасен, как Сид!»

Здесь все иначе. В начале спектакля, правда, Родриго и Химена предстают прекрасными возлюбленными. Горестными, трагическими, но вызывающими глубокую симпатию и сочувствие. Они размышляют над тем, что благородней: отдаться ли чувствам или выполнить долг, властно заявивший свои права на них. Родриго и Химена (Кароль Ришер) и в первой половине спектакля отнюдь не противопоставляют себя обществу, его законам. И все же они внутренне возвышенны, прекрасны, человечны только тогда, когда готовы выбрать любовь.

Тревожным аккомпанементом к их отношениям служит потаенная любовь к Родриго Дonya Урраки, инфанты Кастильской (Габриель Форест). И она страдает. И она мучается. Но если для Родриго и Химены, пусть иллюзорно, умозрительно, возможен выход, то для нее этого выхода нет. И она это знает. Она знает даже больше. Она знает, что нет выхода и для них. Связь инфанты с умирающей империей гораздо теснее, чем у Родриго и Химены. Она знает, что, умирая, империя еще ревнивее, беспощаднее требует выполнения ее законов, давно обесмысленных. Но в своем трагическом знании инфанта продолжает самозабвенно отстаивать любовь, самую идею любви. Поэтому она прекрасна. Ибо только незамутненное расчетом чувство способно сделать человека по-настоящему прекрасным. Так учили еще древние. И сегодня мир обращается к старым истинам, обретая в них надежду на возвращение нравственных идеалов, торопливо отвергнутых недавним временем.

Любящий Родриго мучается, ищет выхода. Подобно инфанте, подобно Химене, он щедр душой, человечен. Однако Самюэль Лабарт раскрывает в своем герое и другое. Его Родриго прежде всего офицер. Офицерская форма, офицерская выправка не только подчеркивают красоту его внешнего облика, но и своеобычность этой красоты, ее нарочитую выделанность. Он — неотторжимая часть воинского сословия, олицетворяющего империю. Империю, отчаянно цепляющуюся за установления, давно утратившие силу. Ритуал — вместо закона, вместо

самой жизни. Представая в финале неким идиолом в золотых доспехах национального героя, Родриго теряет себя как человек. В это же время страдающая Химена, в скромном темном платье, босиком, с распущенными волосами, вызывает подлинное сочувствие. И отнюдь не человеческой слабостью. А стойкостью в любви, непреклонной решимостью служить жизни вопреки догме.

Так неожиданно, по-новому, полемично интерпретирована старая пьеса. В сегодняшнем мире снова, как в докорнелевские, как в шекспировские времена, во главу угла встал человек. И французские актеры, объединенные режиссерской волей Жерара Десарта, художественно непреложно доказывают, что никакая самая благородная идея не должна заставить человека отказаться от себя как от личности с ее неисчерпаемым богатством чувств.

Чреватая опасными последствиями история превращения человека в некий социальный идол, эта трагическая история слишком известна, к сожалению, нашему уходящему веку. Поэтому столь актуально прозвучал спектакль Культурного центра Бобиньи, отмеченный достойными работами режиссера, художника, исполнителей главных ролей.

СПЕКТАКЛЬ «КЛАВИГО» И.-В. Гёте гамбургского театра «Талия», подобно французскому, предлагает новую сценическую версию классического произведения. Однако если театр Франции акцентирует социально-политический аспект в решении трагедии Корнеля, то здесь внимание сосредотачивается на нравственных проблемах. И раскрываются они в сложном сопряжении художественных стилей разных эпох.

В постановке «Клавиго» нет «правдоподобного отображения действительности», нет «реализма», часто интерпретировавшегося на Западе как «натурализм». Внешне ироническая, игровая, подчеркнута театральная форма представления, раскрывающая отношение театра к псевдоромантизму, унылому сентиментализму, к жестокой мистике трагедии «бури и натиска», вмещает в себя, однако, глубокие раздумья о человеке. Раздумья о юности, лишенной внутренней устойчивости в своих переживаниях и привязанностях, но способной на очищающее прозрение в моменты трагических потрясений.

Уже в первой сцене, когда Клавиго (Михаэль Мертенс), светловолосый, утонченно-артистичный, одетый в костюм, слегка стилизованный под XVIII век, восторженно оповещает мир о своей удаче на журналист-



ском поприще, а мрачноватый Карлос (Хайкко Дойчманн), в черном одеянии, словно злодей из старой романтической пьесы, предостерегает его от серьезной сердечной привязанности — она, мол, может помешать столь прекрасно начавшейся карьере журналиста, — явственно ощущается ирония. Ирония позволяет, однако, уловить в этой игровой сцене, напоминающей о спорах классических персонажей комедии дель арте, ноты глубокого драматизма.

Зритель вскоре заметит многозначность оформления (художник — Рольф Глиттенберг), когда одна комната с помощью едва заметного перемещения стен превращается в другую, как бы сохраняя устойчивость и внутреннюю замкнутость пространства, где живут герои. Сколько изысканных комедий, сентиментальных драм разыгрывалось в век, почтительно названный позднее просветительским, в подобного рода скромных помещениях! Но в финале спектакля, когда вступит в свои права трагедия, разрушатся перегородки и обнажится глубина сцены, ограниченная слева полыхающим темно-красным занавесом, подобным знаку смерти, знаку пролитой крови.

Путь познания, который проходит герой пьесы Гёте, здесь претворяется не в рамках конкретного исторического периода, а как бы на театральных подмостках, движущихся во времени и минующих разные театральные эпохи, разные художественные стили: сентиментализм с его сладкоречивыми клятвами и нежными вздохами; необузданная патетика и острота столкновений «Бури и натиска»; суровый пафос трагического открытия мира.

В соответствии с поэтикой спектакля выдержана игра актеров. Тут нет психологически разработанных характеров и общенная, реалистически достоверных мизансцен, основанных на житейских человеческих отношениях. Актеры часто обращают свои реплики на сторону зрителя, их пластика театральна, в ней подчеркивается и вычурная красота, и трогательная печаль, и зловещая загадочность, и трагическая патетика. То есть все, что согласуется с конкретным творческим стилем и выражает не только его форму, но и содержание.

Существеннейшая особенность спектакля Александра Ланга — его сугубая современность. И это несмотря на то, что тут используются средства, давным-давно опробованные мировым театром. С помощью иронии, с помощью брехтовского приема очуждения мы каждый раз как бы погружаемся в чистый вариант «предательства», «раскаiania», «любви», «печали», «траги-

ческого прозрения» и т. д. Мы познаем величие и низость этих чувств. Мы исследуем их словно в лаборатории. В нашем отношении к спектаклю, возможно, гораздо больше от ума, чем от сердца. Мы можем даже снисходительно улыбнуться, глядя на сентиментально-трагическую позу, которую принимает брошенная Мари Бомарше (Анетт Паульманн), или на то, как заговорщицки зловеще, подняв воротники плащей и опустив поля шляп на глаза, Бомарше (Штефан Курт) и Жильбер (Кай Мертенс) проникают в комнату Клавиво. Мы понимаем, естественно, как преувеличенно патетично, страстно кидается несчастный Клавиво на труп возлюбленной, убитой его предательством. Все это так. Но подчеркнутая театрализация, игровая стихия, господствующие в спектакле, не лишают человеческие переживания их самоценности. Напротив, эта самоценность, самодостаточность как бы объявляются важнейшими. И ирония, и брехтовское очуждение позволяют лишь глубже постигнуть мир человеческих страстей, взаимосвязей, тот мир, который и сегодня болен теми же болезнями, наполнен теми же страданиями, столь же несовершенен, каким он был во времена Гёте, да и во все прошлые эпохи.

Разумеется, актерам существовать в предложенной режиссером поэтической структуре очень трудно. Здесь требуется огромное мастерство, особая школа. Исполнители, однако, оказались вполне достойны режиссерского замысла. И Анетт Паульманн, и Михаэль Мертенс, и Хайкко Дойчманн, и Штефан Курт, и некоторые другие сумели обнаружить сложное взаимодействие разных художественных стилей, составляющих нерасторжимое поэтическое единство постановки Александра Ланга.

ПИТЕР БРУК СЕГОДНЯ может быть назван режиссером номер один. Его звезда ярко вспыхнула на театральном небосводе более сорока лет назад. Бруковские спектакли совершают кругосветные путешествия, идут в странах Европы, Азии, Африки, Америки. Театр Брука жанрово фантастически разнообразен. Он вобрал в себя шекспировские трагедии и комедии, пьесы французского авангарда конца XIX века и современного абсурда, философский эпос древней Индии и документальную драму послевоенной Европы, легенды о Заратустре и реальный материал об американской войне во Вьетнаме, ритуал африканских племен и классическую оперу. Факт бесспорен: Брук пребывает в неустанным поиске. Во имя чего? Он ищет истину, уверенный, что

найти ее невозможно. Подобно Филдингу, Лессингу, Гёте, подобно Гоголю, Владимиру Соллогубу, подобно многим, он раз и навсегда понял, что главное в жизни — это та дорога, у которой нет конца. Но у нее есть цель. Для Брука она в театре. А театр, по его мнению, «это искусство, которое осуществляется «здесь» и «сейчас». Именно в данном месте и в данный момент театр предлагает людям более изысканный способ существования. И актер, и режиссер, и художник — все они участники одной и той же игры, которая называется «театр». Это очень серьезное дело и одновременно оно такое же легкое, как воздух, которым мы дышим. И когда его нет, то все кончается, потому что в театре нет правил, и каждый раз нужно все начинать сначала». Это высказывание режиссера, приведенное по записи Сергея Волынца — переводчика Брука во время его пребывания в Москве, достаточно общее и вместе с тем — вполне конкретное. Оно может служить ключом и к его спектаклю «Вишневый сад».

Уже после спектакля весьма информированные театралы разнесли молву, что декорации, в которых спектакль показывается на гастролях в Ленинграде, якобы не соответствуют подлинной сценографии Хлои Оболенски, ибо здесь, говоря языком театра, произошла накладка: то ли они задержались в пути, то ли по другой причине, но техническим службам театра пришлось как-то выходить из положения, и оформление спектакля получилось сугубо приблизительным. Даже если это так, то оно все равно, как нам показалось, соответствует замыслу режиссера.

События бруковского «Вишневого сада» разворачиваются в пространстве, ограниченном стенами грандиозного храмового строения с плоскими, в четырех гранях колоннами. Стены и колонны уходят под самые колосники. Там, где в соборе обычно размещаются иконы разной величины, вмонтированы зеркала. Мир Раневской в них отражался, но ни Раневская, ни те, кто ее окружал, в эти зеркала не смотрелись. Казалось, что у зеркал сугубо функциональное предназначение: они существуют для того, чтобы с помощью оптического эффекта расширить пространство, сделать его необъятным. И еще для чего-то, что остается загадкой.

На сцену вынесены лишь отдельные предметы. Слева огромный диван, покрытый цветастыми подушками. Прямо перед зрителями непомерно широкое мягкое кресло. В первых актах — яркое, броское. В последнем — оно закутано в чехол и так же

мертво, как все вокруг. Шкаф сначала не приметен. На нем то ли старая простыня, то ли чехол. Но когда Гаев произносит свой знаменитый монолог, обращенный к шкафу, с него неторопливо, словно священнодействуя, снимают белое покрывало и он предстает как живое напоминание о действительно прекрасном прошлом: застекленный, двустворчатый, красного дерева, с бронзовой отделкой. Едва заметным движением Гаев торжественно открывает шкаф и обнаруживает его содержимое. Книги в тисненых золотом старинных переплетках, старинные игрушки. Знаки ушедшей жизни, таящей в себе неизъяснимую прелесть и грусть. Поэтому монолог Гаева не кажется нелепым. Шкаф этот воистину имеет душу. Он причастен к духовному бытию своих владельцев.

Здесь же стулья, тоже старинные, красного дерева. Их немного. Три-четыре. Огромный ковер привлекает к себе особое внимание. В первом и втором актах он полусвернут, дом не прибран: то ли сюда должны приехать, то ли его покидают. В третьем акте, когда решается судьба вишневого сада, когда в доме бал, ковер расстелен, полностью укрывает весь планшет сцены. В четвертом — он свернут наглухо и недвижимой громадой покоится в глубине словно напоминание о неумолимом движении времени.

В третьем акте, во время бала, возникают на дальнем плане сцены три темно-коричневые ширмы. Две — сбоку, одна — посередине. В то время как в пространстве, ограниченном ширмами, танцуют, на переднем плане разворачиваются отдельные эпизоды. Выразительна мизансцена, когда Лопахин, потеряв голову от счастья, будет кричать о своем торжестве, а тут же рядом в отчаянии поникнет на стуле Раневская. В проеме между ширмами, словно в замедленной съемке, появятся один за другим все участники бала, свидетели торжества Лопахина и отчаяния Раневской.

Итак, действие разворачивается в храме. Жизнь людей как бы осенена его стенами. Здесь они молились, надеялись, здесь протекала их жизнь. Но сейчас от величественного когда-то собора остались одни стены. И где-то чудом сохранились зеркала. Страшно, когда во втором акте в глубине сгустится мрак и вся черная громада собора погрузится в темноту. И люди окажутся здесь как бы случайно. Они из прошлого, из давно минувшего. Почему-то они задержались, не успели покинуть этот мир вместе со своим временем. Ощущение такое, что весь спектакль — это реквием по прекрасной ушед-

шей жизни, по людям удивительно красивым, нежным, трогательно заботливым по отношению друг к другу. Жизнь неодолима. Она ушла, а люди не успели за ней. Однако и они должны уйти. И уходят. А Фирс остается, чтобы умереть. В храме поселилась смерть.

Получается именно то, о чем как-то сказал Брук: «Зрители приходят в театр, чтобы получить более изысканные жизненные впечатления, чем те, что они испытывают за пределами театра».

В спектакле Брука едва ли можно обнаружить социальные акценты в их внешнем проявлении. Здесь нет буржуа Лопихина, уверенных в себе, зовущих в новую жизнь Ани и Трофимова. Социальная действительность проступает в иных, глубинных обобщениях. Человек и время, пребывающее в движении. Основной конфликт бруковской постановки не в смене конкретных социальных эпох, а в том, что одно время должно уступить другому. На смену одной жизни должна прийти другая. Не лучше или хуже, но другая. Необоримая, неизбежная. По этому — рекем. По каждому из них — по Раневской, Гаеву, Варе, Ане, Трофимову, Шарлотте, Пищику, по Лопихину и даже по Дуняше и Яше.

Гаев в исполнении Э. Йозефсона отнюдь не производит впечатление наивного старого ребенка, как издавна принято в многочисленных интерпретациях этой роли. Совсем нет! Гаев Йозефсона очень нежный, добрый, часто смущающийся, а временами и с глубокими духовными прозрениями. Достаточно вспомнить великолепную мизансцену, когда он и Раневская смотрят в сторону зрителей — как бы в окно, за которым вишневый сад. Они прощаются. Но по сути Гаев и Раневская прощаются не с местами, любимыми с детства, а с самой жизнью. Лицо Гаева покраснело от слез. Он исполнен трагического отчаяния. И в то же время он постигает неизбежность конца.

В облике Раневской, какой ее играет Наташа Пари, есть что-то от голливудской знаменитости, некая нарочитая ухоженность. Но в том, как она носит изысканные туалеты, как двигается по сцене с усталой грацией, — утонченное очарование, nostalgia о прошлом.

Ребенка Миллер, дочь известного американского драматурга Артура Миллера, играет Аня. Ее Аня — красива какой-то особенной благородной красотой. Вдумчивая, серьезная, она напоминает молодых тургеневских героинь. Аня слушает Трофимова внимательно, словно мысленно перепроверяя его слова, его оценки. Ее осознание конца

вишневого сада, той жизни, которой они все принадлежат, глубоко трагично. Правда, в ней нет апокалипсического отчаяния Раневской и Гаева. Она уверена в приближении последнего часа. И спокойна.

Героем уходящим, героем отжитого времени оказывается и Трофимов в исполнении Желько Иванека. Небольшого роста, нелестный, давно не бритый, нескладный «старый студент». Но добрый, умный, застенчивый, честный и сердцем чистый, как ребенок. У него огромный лоб мыслителя, но слабые руки. Он беспомощен. Никуда такой Трофимов звать Аню не может. Он любит ее, но внутренний такт ему подсказывает, что она ему не пара. Тонко чувствует Трофимов — Иванек, что время уходит. Не только время Раневской, но и его время. Отсюда его безысходная печаль.

Варя Стефани Рот — подлинно чеховская героиня. Она словно одна из сестер Прозоровых. Тактичная, умная, с внутренним трагизмом, который она стремится подавить. Она не хлопотливая хозяйка, какой ее привыкли изображать на сцене, а обворожительная женщина. Она любит Лопихина. Ненавязчиво, доверительно улыбается ему, ждет от него предложения, но — увы! Мучительно примиряясь с неизбежностью катастрофического финала, Варя оставляет ключи от дома Лопихину и уходит... В никуда.

Печать трагизма отмечен в спектакле и образ Шарлотты (Людмила Бокиевски). В цепком, сумрачном взгляде, в том, как взвешенно, с легким акцентом кидает слова эта внешне грубоватая, неулыбчивая, светловолосая женщина, осязательная обреченность, внутренняя растерянность и сострадание к окружающим. С какой неодолимой скорбью в глазах она застыла между ширмами, оказавшись невольной свидетельницей недолгого торжества Лопихина, крикливо, на грани нервной истерики сообщая Раневской о том, что это он купил вишневый сад! Весь облик Шарлотты выражал страдание, смятение, ужас перед совершившимся.

В Пищике (Майкл Нуссбаум) нет и намека на забавного провинциального помещика, вечно пребывающего в долгах. Он предстает грустным интеллигентом, взирающим на всех с возрастающей болью. Слово только ему дано понять сущность трагического бытия, отмеряющего свои последние часы.

Обречен и Лопихин, образ которого создал Том Уилкинсон. Не случайно его радость по поводу покупки вишневого сада внезапно перерастает в какой-то противоестественный шабаш. Не случайно даже в

момент своего наивысшего, казалось бы, взлета, своего торжества он неожиданно падает к ногам Раневской, понимая иллюзорность своих мечтаний, осознавая, что она все же сильнее его. Ведь он не способен любить так, как любит она, не обладает ее душевной широтой, богатством ее внутреннего мира.

Дуняша (Кэт Мейлер) и Яша (Дэвид Пирс) тут тоже часть уходящего мира. Горничная и лакей, жизнь которых ограничена плотскими радостями, развращены этим миром, взлелеяны его слабостью.

Уходящий мир, по Бруку, отнюдь не во всем прекрасен. Как и всякая жизнь, он обладает притягательностью, красотой, но и своими пороками. И он ушел. Умер. В финале все герои спектакля появляются в черном, словно на похоронах. Но колокол, как известно, звонит не по кому-то одному, а по всем людям. Ибо каждый человек лишь часть материка. Поэтому они хоронят не кого-то, а себя. Хоронят ту жизнь, которая еще недавно нашла прибежище в руинах этого храма. А теперь и она умерла. Фирс (Роберт Блоссом) был извечным стражем этой жизни. Молчаливым и верным. Вспомним, как еще в первом акте он упрямо и как-то по-особенному выпрямившись сидел на сту-

ле, приставленном к старому шкафу, к шкафу-символу. Вместо ливреи старого слуги на нем было одеяние, напоминающее костюм пастора. И в конце спектакля Фирс, словно старый пастор, устало опускается в кресло, кем-то заботливо укрытое чехлом, и его жизнь затухает вместе с последними минутами, отпущенными миру, хранителем которого он остался и после смерти.

*Они были разными, эти спектакли, позаканнные в Ленинграде зарубежными гастролерами. Французский «Сид». Немецкий «Клавиво». И бруковский «Вишневы сад», объединивший актеров разных стран. Но между ними было и нечто общее. Желание их создателей увидеть за старыми пьесами проблемы нынешней жизни, еще и еще раз взглядеться в человека, осознать его величие и ту опасность, которую он таит в себе, в своих помыслах, в своих действиях. Постигнуть быстротекущее время, жизнь, пребывающую в водовороте движения, в поиске. Все это оказывается возможным с помощью магического искусства сцены. С помощью людей театра, вдохновенно размышляющих, без усталости творящих, где бы они ни жили.*

---

## 27 марта — МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ТЕАТРА

---

Один из самых популярных театров-студий «Суббота» отметил 20-летний юбилей. Театр-клуб, которым все эти годы бесменно руководит доктор искусствоведения Ю. А. Смирнов-Несвицкий, упорно продолжает сохранять статус любительского объединения и не поддается коммерческим соблазнам. Продолжает театр и принципиально серьезные репертуарные поиски. Это подтвердила последняя постановка, представляющая собственную «субботовскую» версию шекспировского «Макбета».

В отличие от «Субботы» рок-театр-студия «Секрет» — образование новейшее и сугубо коммерческое. 6 октября на сцене Дворца культуры имени Ленсовета состоялась премьера спектакля «Король рок-н-ролла» по пьесе западногерманского драматурга Регины Леснер, посвященной жизни и смерти Элвиса Пресли. Постановщик спектакля режиссер Юрий Аникеев (выпускник ЛГИТМиК, проживающий ныне в ФРГ) не скрывал своих намерений добиться прежде всего зрелищно-развлекательных эффектов, не скупясь на затраты. И надо признать, это ему удалось. В заглавной роли выступил Максим Леонидов, который еще десять лет назад впервые появился в образе Пресли на сцене Учебного театра

ЛГИТМиК в ставшем легендой ленинградской сцены спектакле А. Кацмана и Л. Додина «Ах, эти звезды!». Как же все изменилось с тех пор! Полулегальный молодежный бит-квартет превратился в солидное коммерческое предприятие, имеющее возможность финансировать помпезные шоу с привлечением иностранных специалистов. Максим Леонидов сохранил удивительное внешнее сходство с Пресли (с учетом, правда, возрастных изменений). Но безвозвратно исчезло главное: озорство, обаяние молодости, искренность.

Проходивший в Доме кино 21-й фестиваль самодеятельного киноискусства Прибалтийских республик и Ленинграда был значительно более представительным, чем прежде. Впервые в его конкурсной программе принимали участие кинолюбители Польши, а вне конкурса показывали свои работы представители Финляндии. В конкурсную программу Ленинграда были включены игровой фильм народной студии объединения «Бумпром» «В сумерках» и мультипликационный фильм кинолюбителей из Киришей «Картина». Жюри фестиваля работало при активном участии зрителей.



# ДЖИНИ И ВОЛЕ





**Вячеслав Полунин**

**Маска, ты кто! →**

**Вячеслав Полунин и Джон Килби**



«Караван мира» прибыл в Ленинград в начале июня — когда город еще не остыл от недавних предвыборных теледебатов, когда не утихали споры вокруг фигуры депутата Иванова, победившего своих соперников, когда до знаменитого съезда оставались считанные дни... Какой там «Караван», какие уличные театры, какие клоуны?

Былой любимец публики Асияя — Вячеслав Полунин — вместе со своей кавалькадой, с сиреной, бубенцами, барабанами, воздушными шара-

зя так нельзя! Хорошо хоть удалось лагерь разбить. Артистам много ли надо? Выйти на улицу, коврик расстелить и...

И на тебе — «зеленые» в парк пришли, вахту организовали. Не дадим портить растительность, разрушать микроклимат! Насилу убедили их, что не будет большой беды от артистов, что не здесь экологические катастрофы творятся — в других местах. Убедили — уфф!..

Ну, засучили рукава, актеры, правьте ваше ремесло, собирайтесь, люди, — ждут вас разно-



ми и флажками промчался по Невскому, оповещая город: праздник, граждане! Отвлекитесь на десять дней от ваших дум, прекратите жить одной лишь политикой, раскрепоститесь! Лучшие театры со всего мира прибыли к вам со своим искусством — раскройте глаза, раскройте души!

Куда там... Столпившиеся в «Гайд-парке» возле Казанского спорщики даже не оглянулись на пробегающих мимо артистов.

«Караван мира» прибыл в город, где его не ждали.

Где обещанные представления в центре города, где обещанный праздник для новобранцев? Низ-зя! — прошипели «Каравану» ответственные работники. А кто прошипел — и установить-то не удалось.

Ладно, бог с ними. Два года мечту вынашивали, готовились, согласовывали, спонсоров искали, разрешения выколачивали — сил нет, нель-

языкие уличные гистрионы, певцы и музыканты, акробаты и шуты! Интернациональный театр «Футсбарн», голландская «Догтруп», французская «Компани дю Азар», испанский цирк «Периллос», польско-итальянский «Театр восьмого дня»... Где и когда такое увидите?

Редкий зритель доедет на автобусе до парка. Редкий зритель раскошелится на пятирублевый билет. А те, кто раскошелится, — ходят по безлюдным аллеям, ищут праздника, натываются порой на невнятные указатели: «шапито А», «шапито Б», «шапито С»...

Хватит, хватит об этом! Неужто нечего больше вспомнить? Когда выйдет номер нашего журнала, «Караван мира» уже пройдет через Польшу, Чехословакию, ФРГ, Данию, Швейцарию, Францию, пути-дороги участников его разойдутся, и наверняка из всего потока воспоминаний, в том числе и ленинградских, останутся

не живописные картинки «караванных» хлопот и суеты, а те мгновения, в которых театр, если вспомнить слова художника, становился ВСТРЕЧЕЙ в самом истинном понимании...

Вячеслав Полунин:

— То, что мы делаем, — это такое же пробуждение социальной активности, как и на митингах, демонстрациях! Мы призваны раскрепостить людей, освободить дух от оков, выпустить его, как джинна, на волю! Уличный театр вырывает людей из контекста, захватывает в свою круговерть — и освобождает. Мы возвращаем людям веру в то, что они в состоянии достичь своей мечты!

Итак, встречи. Они рождались случайно, спонтанно. Просто вдруг мимо растянувшейся вдоль аллеи очереди за шашлыками прошепчет с гиканьем, музыкой, плясками свадебная процессия — и хорошенькая девушка подарит вам белую хризантему, мило картавя, пригласит быть гостем на свадьбе. И, следуя за толпой, оказываешься в одном из шапито, где чешский «Театр на веревке» («Дивадло на Провазку») ошеломит своим озорством, эксцентрикой, небывалой «расхлестанностью» происходящего на сцене. Театр под руководством Ярослава Тучека играет брехтовскую «Свадьбу» на русском — так же свободно, так же лихо, как в свое время и на семи других языках.

Крушилась мебель, гости обливали друг друга вином, вытворяли много всего недозволенного — и в этой лихорадочной клоунаде мы, зрители, видели небывалую степень «освобожденности» от всех и всяческих табу.

Театр издевался над нами, театр передразнивал нас. Театр дарил нам глоток свободы.

Мирослав Донут и л, актер «Театра на веревке»:

— У каждого из нас свои идеи, и я счастлив, что есть возможность поделиться ими с коллегами из других стран. На такой акции, как «Караван», можно научиться многому. Мы сейчас, например, все вместе репетируем интернациональный спектакль под названием «Одиссея» — премьера состоится, наверное, в Западном Берлине. Это большая школа для нас. Такую атмосферу, как здесь, нужно всегда носить в сердце...

А порой возникали совсем другие встречи. Проследовав за белокурым красавцем-викингом на ходулях, «заблудившимся» среди прохожих, оказываешься на площади и... Дух захватывает от стремительности площадного действия итальянского театра «Нуклео» под руководством Горацио Чертога. Звон железа, искры факелов... Поединок белого и черного рыцарей. Барабанная дробь. Огонь — и движение. Кривая траектория огня замыкала зрителей в свой круг и отсекала лишних, тех, кому подобное зрелище не по душе...

А вот где-то поблизости грянул мощный залп. Над шапито — столб дыма. Со зловещим смехом смотрят на нас сверху три фигуры в черном — Аззелло, Коровьев, Бегемот. Рядом — белый Воланд с нервным выразительным лицом. Спектакль театра «Футсбарн» по «Мастеру и Маргарите» называется «Вавилон».

Булгаков — и шапито? Надо было видеть недогодование двух солидных «булгаковедов», пришедших на спектакль. Но — странное что-то происходило со всеми в антракте, когда на улице, возле шатра, разжигали настоящий костер, распятые тряпичные тела стражника протыканы копьем — и из груди выползал алый лоскут, знак крови. Трещали дрова, сквозь толпу пробирался на осле палач, следом шел жрец, скрестив высоко поднятые деревянные руки, затем Понтий с венцом на лысом черепе... И тут же — другая процессия. Плывет на руках гроб с телом Берлиоза, люди в черных фраках рыдают: «Начальник умер!»

И — этакая наивность, примитивность даже, волновала нас, цеммила, у кого-то вызывала и слезы. Шуты и правители, демоны зла и святые — все оказывались равны, достойны сострадания...

Джон Килби, руководитель странствующего театра «Футсбарн»:

— Я удивлен, что в вашей стране нет такой категории людей, как уличные зеваки! Это очень странно — они есть во всем мире. Может, поэтому нам и запретили выходить в город, что не нашлось бы зрителей? Ведь все наши спектакли предназначены для улицы, а не для парка...

Итак, ВСТРЕЧИ были.

Но трудно — ох как трудно! — порой было «заполучить» зрителя, оторгнуть его от повседневности, вырвать из круга... Как отважные испанцы из цирка «Периллос» под руководством обаятельного Пепе: выхватывали человека из толпы, привязывали к сидению на канате — и он становился участником акробатического действия с авантурным сюжетом... На него охотились, его преследовали, красивая испанка прямо в воздухе испуленно целовала его, а неподалеку грозный ее любовник точил кинжал...

Но зритель был разный. Его веселили — он хмурил брови. Ему предлагали классический сюжет — он сердито говорил: профанация!

«Король дураков» Джанго раздевался на сцене — зритель в ужасе кричал: прекратить! Комик Джастин Кейс рвал газету — зритель возмущался: издеваются над газетой «Правда»!

Мало того, именно этот зритель тоже пытался «вербовать» себе союзников — и действовал столь же активно. Именно этот зритель не пускал «Караван» в город. Именно он сделал все, чтобы не было у артистов в лагере нормальной жизни, именно он поставил у дверей «Интерклуба» в парке хмурых черноусых вышибал, вызывавших изумление у зарубежных гостей «Каравана»...

Ну а «Караван»... Он высмеивал этого зрителя, передразнивал тот театр, к которому этот зритель привык. «Караван» пародировал всех нас — хмурых, серьезных, озобоченных.

Вячеслав Полунин:

— Идея «Каравана» уже не принадлежит нам — мы ее выпустили из бутылки, как джинна, и дальше он все делает сам...

Максим Максимов

Фото А. Николаева и А. Бердычевской



# Малый драматический на гастролях в Японии



Актеры театра на улицах города

«Большинство артистов труппы молоды, но их выдающееся мастерство позволило представить на сцене тонкие индивидуальности. Романтическая игра артистов наделяет действующих лиц поэзией...» — так писала о спектакле «Братья и сестры» Малого драматического театра токийская газета «Токио симбун».

Гастроли театра Льва Додина как бы возродили интерес японцев к искусству драматического театра вообще, отмечала критика.

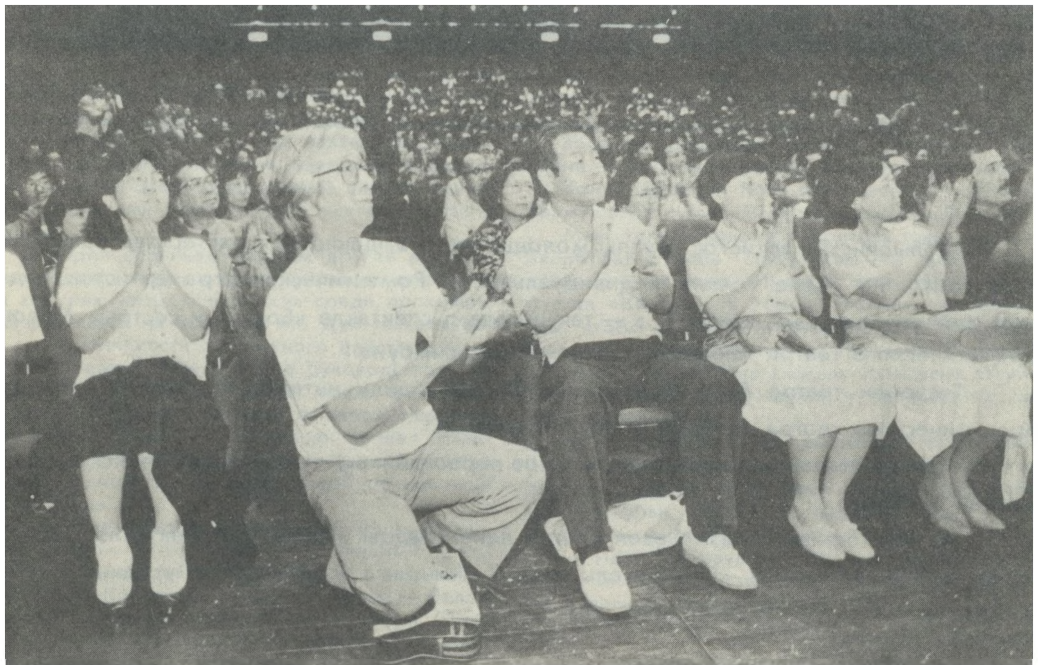
«Теперь становится понятно, что такое перестройка», — восклицает японская газета «Никей симбун».

На подмостках Гиндза Сезон Театра ленинградцы играли три спектакля: «Братья и сестры» Ф. Абрамова, «Повелитель мух» У. Голдинга и «Звезды на утреннем небе» А. Галина.



Накануне токийской премьеры

Так принимала японская публика ленинградских артистов





После спектакля «Братья и сестры»

Встреча с бывшими соотечественниками Мстиславом Ростроповичем и Михаилом Барышниковым.  
Слева направо: Лев Додин, Михаил Барышников и Мстислав Ростропович



# ПУТЕШЕСТВИЕ «ЭКСПЕРИМЕНТА»

Е. Калмановский

(ВМЕСТО ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК)

Когда открылись широкие возможности передвижения для театральных трупп, «Эксперимент», успевший объездить свою страну от порта Находка до Бреста, со свойственной ему решительностью стал завязывать международные связи. Только в первой половине 1989 года он побывал в Варшаве и Нью-Йорке.

Наряду с удовольствиями, на которые вправе рассчитывать всякий, кто пускается в путь по своей доброй воле, дальние путешествия предлагают нашим театрам новые испытания.

В январе Варшава жила со скованным, затаенным, но все же ощутимым напряжением. Люди хотели решительных перемен, а историческое движение как бы тормозилось и замирало. На время. Позже, когда об «Эксперименте» остались только воспоминания, движение убыстрилось. Вероятно, в Варшаве теперь другие настроения.

Но и в январе приезд театра не прошел незамеченным.

«Эксперимент» не пытался раздуться и завоевывать пространства, сильно превышающие его собственную сцену на площади Льва Толстого в Ленинграде.

Напротив, он играл в совсем маленьких помещениях. Сначала — «Театр новы». Фойе — с большую (но не огромную) комнату. Слева от входа в зал — буфетная стойка. Рядом с ней три столика и шесть стульев. Для тех, кто пользуется буфетом, и для всех остальных тоже. Больше сесть негде, никакие диваны или диванчики не поставить. Люди стоят, ждут, разговаривают. Курят. Хотя курить вредно, как утверждают и польские врачи.

Речевой барьер всегда страшен театру, об этом и говорить нечего. Тем более что драматические спектакли «Эксперимента» не переводили на польский по ходу действия. Были только небольшие вступительные разъяснения. Однако зал сразу же прошел проверку спектаклем «Итальянские анекдоты» по одноактным пьесам Эдуардо де Филиппо. Озорство, составляющее одну из основ спектакля, быстро дошло до зрителей. Особенно весело и благодарно отзывались они на игру Ларисы Пилипенко. Этот отклик, по-моему, совершенно заслужен и подтверждает, что эстетическая справедливость, так сказать, переводима на другие языки. Впрочем, думаю, не всегда. К концу спектакля внятно дошла до зала и горечь, сидящая в нем, словно заноза.

Потом играли в театре «Стара проховня», руководимом актером Войтехом Семеном, который много содействовал польскому путешествию «Эксперимента». Как соотечест-



венник-болельщик я особенно волновался за «Вопль» — краткий экстракт из пьесы Карела Чапека «Мать», почти не прерываемый сценическими приемами монолог. И что же? Ни один зритель не ушел из театра в антракте (после него следовал бойкий цирковой спектакль «Шапито»). Может, один и ушел, но заметить это обстоятельство было невозможно, поскольку многие стояли, переполняя маленький зал.

На каждый спектакль вместе с обычными зрителями приходили варшавские актеры. Не могу сейчас разбираться, где имела место тактика, где естественная деликатность, где полная увлеченность. Всякие взаимоотношения сложны. Здесь они в конце концов были на редкость гладкими. До Варшавы «Эксперимент» имел гастроли в Гданьске. В трудную пору он делал благое дело. Добрые слова, сказанные польскими газетами, были, безусловно, оправданы.

А в начале апреля восемь человек из «Эксперимента» летели в Нью-Йорк. С ними вместе — художник Леонид Каминский, придумавший и исполняющий на сцене этого театра спектакль «Урок смеха», поэт Михаил Дудин, давний друг «Эксперимента», герой одного из его спектаклей, а также автор этих строк.

Выезд состоялся благодаря «Родине» — Обществу по культурным связям с соотечественниками за рубежом — и помощи Союза писателей СССР.

А началось все со знакомства Харитонов, создателя и исполнителя спектакля «Балаган» (главные его персонажи — Пьер-Жан Беранже и Аполлон Григорьев), с известным исследователем русской литературы в США, специалистом по А. Григорьеву Робертом Виттакером. Дальше пошел наматываться сюжет. В Ленинград вместе с Виттакером приехал Студенческий театр танца Манхэттенвилл-колледжа во главе с Гретой Леварт. В порядке обмена с этим колледжем и отправилась в путь группа из «Эксперимента». Не буду объяснять, каким образом все связалось воедино и как много значил во всей истории названный колледж во главе с ректором госпожой Марш Савадж, — иначе рискую уйти в дела организационные, которые, конечно же, очень важны. Все же я не о них. Потому не публикую здесь список всех людей разных поколений и разных положений, которые помогали «Эксперименту» в Нью-Йорке, поддерживали и ободряли. Театр испытывает к ним глубокую благодарность. Надеюсь, никого при этом не забыли назвать, расставаясь.

Наших актеров в первую очередь принимали преподаватели и студенты разных кол-

леджей. Шли встречи добрых, взаимно расположенных знакомых, а не, скажем, суровые творческие испытания перед лицом зрителей, по разным причинам доверившихся одному кассовому окошку. Была и касса, были и зрители в театрах при колледжах (почти всюду аншлаг), но дух царил сердечный, полудомашний.

Для первого знакомства «Эксперимент» так построил свою программу, чтобы этот дух поддержать и укрепить. То есть прямо на него делали расчет. Решили не везти целый спектакль. Оно и сложно было бы технически. Собрали вместе разное. Ведь «Эксперимент» стоит на совмещении жанров, на сценической многожанровости.

Был один эпизод из «Итальянских анекдотов». Два коротких: «Отец и сын», «Зрители в театре «Эксперимент» — из спектакля мима Бориса Агешина. Юрий Хомуцкий с цирковыми номерами (и как драматический актер тоже). Каминский проводил свой урок смешного рисования. Музыкант, композитор, актер Вадим Рывкин показывал песню собственного сочинения, совершал и другие музыкальные действия. Виктор Иванов играл на русских народных инструментах и обычно заканчивал встречи «Калинкой», поддержанной переплясом Хомуцкого.

Харитонов исполнял стихотворение Дудина «Соловьи» (эпизод из спектакля «Михаил Дудин»), но сначала оно же звучало по-английски, прочитанное с большим чувством Кэрол Сикэ, преподавательницей колледжа.

После обоих прочтений выходил к залу большой, видный, располагающий к себе Михаил Дудин (русский поэт!) — и говорил зрителям свои добрые пожелания. А перед финалом Харитонов еще представлял зрителям занимательно поставленную «Сказку о русской игрушке» Евгения Евтушенко (на сей раз эпизод из «Балагана»).

Жаль, конечно, что для первого приезда круг актеров был крайне ограничен. Не было хорошей комической актрисы Лилиан Малкиной. Не было художника Марка Смирнова. В спектаклях он не занят, но за десятилетие большинство из них сделано им. Не было еще других. Что ж, лиха беда начало...

Мой рассказ не относится к литературному жанру путешествий. Вношу в него лишь заметки о некоторых сходствах и сближениях.

В одном из общественных клубов в центре Нью-Йорка вечером давали молодежную театральную-музыкальную программу с участием актеров из «Эксперимента». Ведущий объявил так называемые «Сорок се-

кунд», то есть незапланированные выступления из зала. Выбежал юноша в очках, явно студенческого вида. Он запел песню с повторяющимся словом «перестройка». Ее подхватил зал. Может, не весь. Но я твердо говорю, что нигде не встретили мы настроенных глаз, отчужденности и невнимания. Все это было бы, очевидно, дурным тоном. Никто рядом с нами им не прельстился. Все были рады видеть хорошее в нас, в сегодняшней жизни нашей страны и не замечать торможений и нескладиц.

Кроме программ-обозрений были у нас и другие встречи и выступления.

Трижды мне довелось вести занятия в Манхэттенвилл-колледже. Долгие встречи превращались в цепь вопросов и ответов. Не знаю, как отнеслись ко мне, не расспрашивал. Мне же студенты очень понравились. Радуюсь их непоказной свободе, я одновременно поражаюсь тому, как похожи они на моих учеников в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. Образ жизни, условия жизни, понятно, во многом другие, а молодые люди похожи. Манерами, одеждой, вкусами. И главное: в глазах читаешь те же серьезные душевные заботы, беспокойство о счастье, которое может тебе не выпасть, немые вопросы о смысле твоей жизни.

Издали чужое житье подозреваешь в полном несходстве со своим. Ничего подобного. То, что дома раздражало, в Нью-Йорке узнавалось чуть ли не с радостью. Люди всех возрастов так же путают право и лево, идя по улице. Так же нетерпеливо норовят бежать на красный глаз светофора. В вагоне электрички так же занимают прежде всего крайние места, оставляя среднее тому, кто придет последним.

Вспоминаю мелочи. Главное впечатление создавалось, разумеется, не ими, а общим простором и устроенностью жизни.

Дальние странствия вводят театры в новые испытания. Уже известны труппы, которые получили своего рода шок от успешных зарубежных поездок и утратили (надо надеяться, временно) энергию собственного творческого развития. Все их помыслы заняты новыми маршрутами, новыми видами. Как потом снова собрать людей вместе по их внутренней потребности и обратить «глаза зрачками прямо в душу» — свою и мою, то есть зрителя? Все это будет непросто.

Надо отдать должное «Эксперименту». Он упорно зовет многие флаги в гости к себе, на свою маленькую сцену. Так затеваются

путешествия души, путешествия творческого воображения. Не всякий раз итоги их вполне победы. Однако определенное приращение — и внешнее, и внутреннее — всегда есть.

Назову события лишь двух последних сезонов.

Совместно с польским театром «Выбжеже» из Гданьска поставлен спектакль «Люди императора» по произведению Зигмунта Хюбнера (режиссер Марек Окопинский).

Группа из Праги во главе с режиссером Лидой Энгеловой дала сценическую жизнь пьесе Я. Гроссмана по «Процессу» Ф. Кафки.

Дамян Попхристов из Софии — постановщик пьесы Стефана Цанева «Последняя ночь Сократа».

Эту вымышленную историю про Сократа, разыгранную Д. Тимофеевым, В. Харитоновым и Л. Пилипенко, в репертуаре «Эксперимента» выделяю особо.

Острый и благородный смысл пьесы подержан постановкой.

Сюжет Цанев придумал жутковатый. Мерзкий и жалкий, наглый и презирающий какие-либо понятия о совести и чести Стражник в силу неких извилистых притязаний честолюбия завидует славе Сократа. И при соответствующем сложении обстоятельств объявляет, что он-то, Стражник, и есть Сократ. Этим дело не кончилось, но я не пересказываю сюжет, только ввожу в него.

У Цанева, а за ним и у театра вызывает ужас, кривую, мрачную усмешку всевозможная изворачиваемость, выворачиваемость, превращаемость, приспособляемость в горьком опыте оканчивающегося века. Личность самую выдающуюся могли размять, лишить собственного значения и достоинства, а под именем демократии наш век, случалось, являл разгул беззакония и свинской наглости, обращал одного человека к другому худшей его стороной. Сколько беспредельной жестокости, тупой властной вражды хлебнули современники!

Спектакль «Последняя ночь Сократа» — сценическое произведение, полное убежденного горько-насмешливого отвращения к выкрутасам насилия и неправды. Не думаю, что спектакль может оставить равнодушным хоть одного зрителя.

Так «Эксперимент» путешествует по векам и странам, в первую очередь имея в виду наши проблемы, наши заботы. Сквозь полудачи и срывы театр пробивается к исполнению своей художественной программы.



Н. Б. Дейнека

*В 1929 году в Ленинграде вышла небольшая книжка М. Зощенко «Письма к писателю». Под одним из этих писем стояла подпись Нина Д., и принадлежало оно 16-летней Нине Дейнеке.*

*А несколько лет назад, уже пожилым человеком, Нина Борисовна передала известному ленинградскому коллекционеру М. С. Лесману свою переписку с М. М. Зощенко 1928–1933 гг. и свои дневники, на основе которых сделала предлагаемый ниже очерк.*

*Как же сложилась жизнь юной корреспондентки знаменитого писателя? Трудно. Из ее дневников видно, как безуспешно пытается эта рефлектирующая девочка из дворянской семьи вписаться в социальную действительность 30-х годов, как непросто складываются ее отношения с жизнью, людьми, с самой собой.*

*Она не стала писателем — и не развился талант, угаданный М. М. Зощенко. Не сложилась личная жизнь. Не принесла удовлетворения избранная профессия историка-археолога. Блокада отняла близких, сделала ее инвалидом. Не дождалась она и этой публикации — первого после многих лет обращения к литературному труду: Н. Б. Дейнека умерла в марте 1989 г.*

*Она пережила своего знаменитого корреспондента, видела его черные дни и, увы, ничем не смогла помочь ему, в чем с горечью и честно признается в своих мемуарах.*

Нина Дейнека

# ЧУЖАЯ и МАЛЕНЬКАЯ

(Мои встречи с М. М. Зощенко)

1

Весной 1928 года мне исполнилось 16 лет.

Я жила тогда в Коломне — дальнем уголке Октябрьского района, в громадном сером доме на углу тихой Мастерской улицы.

В те годы я не любила этого уголка. Гуляя с подругами по Неве, я уверяла их, что счастье мое спрятано где-то в улицах по ту сторону Невского.

Большая коммунальная квартира, в которой я жила, принадлежала моему отчиму, именуемому — за глаза Маркелыч. Мама два года назад вышла замуж за Маркелыча, надеясь найти тихую пристань от горького своего полунищего вдовства. <...>

Мне в этой квартире принадлежала маленькая комната рядом с кухней... В ней можно было мечтать, секретничать, принимать друзей, можно было писать дневник и стихи.

В шестнадцать лет я выглядела совсем взрослой девицей. В эту весну из маминых старых платьев мне были сшиты модные наряды: узенькая юбка выше колен и шелковая васильковая шляпка. Было у меня много поклонников, пожалуй, слишком много. Был и настоящий взрослый роман, который втайне угнетал меня. Я жила двойной жизнью, и нервы мои были в плохом состоянии.

Стихи были для меня волшебством, чудесным даром, разрядкой тайных моих печалей. Они возникали сами собой, я записывала их так, как они во мне пелись. «Работать над стихами» представлялось кощунственным насилием над волшебством. Стихи я читала только подругам. Им стихи нравились.

Этой весной я заканчивала среднюю школу и находилась на распутье. Учиться мне, вообще говоря, больше не хотелось. Мне хотелось «интересной» жизни, которая смутно рисовалась в виде амбула драматической артистки. В своей комнате, перед зеркалом, я с чувством и, как мне казалось, очень хорошо читала заключительный монолог Татьяны. Но и вообразить себе не могла, как бы я стала читать при публике. Я была близорука, застенчива и неуклюжа. <...>

Мама решительно восстала против сценической карьеры, и я, несмотря на отчаяние, изливаемое в дневнике, в глубине души испытала облегчение. Маме хотелось поскорее выучить меня чему-нибудь практическому, чтобы я могла зарабатывать нам на жизнь. <...> Но к техническим вузам я чувствовала полное отвращение. Единственный вуз, на котором с натяжкой сходились интересы мои и моих советчиков, был медицинский. Но туда принимали с 18-ти лет.

Было и еще одно. При приеме в вуз производился в те годы строжайший классовый отбор — принимались преимущественно дети рабочих и крестьян. Мысль о том, что, пройдя все ужасы конкурсных экзаменов, я все-таки останусь за бортом, окончательно расслабила мою волю.



— Мне нужно обратиться к какому-нибудь умному и хорошему человеку, — говорила я главной моей подруге Тане Лебедевой, кружа с ней в большую перемену по пыльному школьному залу, — к умному и хорошему человеку, которому можно все рассказать, который все бы понял и мог посоветовать...

— К писателю надо, — сказала Таня, кусая ногти и вдохновенно блестя голубыми глазами на худеньком розовом лице, — ты пишешь хорошие стихи, — может быть, у тебя талант, тогда надо идти на литературный факультет и не обращать ни на кого внимания.

Таня тоже писала стихи. Последние два года мы с ней много говорили о нашем будущем. Тане Лебедевой было посвящено мое длинное пессимистическое стихотворение на эту тему.

— К писателю. Но к какому? Не к Горькому же?

— Ха-ха-ха! — закатилась Таня, и гребенка угрожающе запрыгала в густых коротких волосах. — Сунься, сунься к Горькому. Он тебе покажет!

Так к кому же? Не так уж мы много читали и знали современных писателей.

— С одной стороны, Лидин или Пантелеймон Романов. Но что-то в них есть такое, что-то неприятное...

— Нет, нет. Лидин и Пантелеймон Романов — это для *таких* дамочек, для самочек... Ты все-таки не такая.

— Так кто же? Зощенко?

Зощенко в те годы был самым знаменитым писателем. Его читали все и восхищались им все. Даже мама, признававшая только гоголевский и чеховский юмор. Даже дядя Леня, оказавшийся после революции в Чехословакии, писал о рассказах Зощенко восторженные письма.

— Зощенко? — повторила Таня. — Да ведь он же юморист!

## 3

— А я тебе скажу, что именно Зощенко, и лучше никого тебе не найти, — сказала другая моя главная подруга — Татка.

Мы сидели в продавленных креслах у нее в комнате. Татка, пухленькая, намазанная вазелином с завернутым в папилютки хохлом, курила стащенную у квартиранта Миши папиросу и старательно выпускала дым в форточку.

— Зощенко — юморист...

— Это все равно, юморист или не юморист. Важно — какой человек. Он человек очень хороший. Он многим советует и помогает.

— Откуда ты знаешь?

— От Мишки знаю, от одного мишкиного знакомого, он при мне рассказывал. Я не очень слушала, мне было ни к чему, да и человек этот довольно противный, так все раздувался и шипел: «Зоц-щ-щэнко! Зоц-щ-щэнко!» Но только суть дела в том, что он был в беде и обратился к Зощенко, и тот ему помог и посоветовал что-то существенное, и даже денег дал.

— Мне не надо денег.

— Все равно. Совет нужен. Пиши Зощенко.

## 4

Точный адрес Зощенко добывала та же Татка, обожавшая такие вещи.

В нашей прихожей возле телефона на полочке лежал телефонный справочник. В нем рядом с телефонами абонентов были указаны улицы и номера домов. Номеров квартир не было.

Татка сняла трубку и назвала номер. Дивясь и ужасаясь ее смелости, я слушала таткин кокетливый картавый разговор, и далеко, на том конце провода, слабо доносившийся мужской голос и смех.

— Это Михаил Михайлович Зощенко?.. Будьте добры, скажите, пожалуйста, ваш номер квартиры... Да, да, неважно, вы меня не знаете... Нет, нет, пожалуйста, очень нужно... Большое спасибо!

Порозовевшая, возбужденная Татка повесила трубку.

— А вдруг, говорит, вы со взломом ко мне придете? — Вот тебе номер квартиры. Отбор стихов производили втроем.

— Чего стоят одни названия! — смеялась Таня. — «Бред», «Угар», «Сон», «Смерть»!

После бурных и веселых дебатов был отобран примерно десяток, по возможности разнородных стихов.

Ночью я засела за письмо. Это было огромное письмо, с изложением всех моих обстоятельств, с жалобами на маму и с просьбой дать совет — как мне жить дальше?

Днем я отправила письмо, приложив к нему тщательно переписанные стихи.

Ответа не было очень долго.

## 5

В школе шли опросы и контрольные работы (экзаменов в те годы не было). Таткина мать, учительница математики, просиживала вечера со мной и с Таткой и, попутно ругая нас за то, что слишком много гуляем с мальчишками, помогала решать задачи по тригонометрии.

Но миновало и это, и последние дни занятий, и выдача аттестатов, и выпускной вечер, заверченный ночной прогулкой по Неве. Пришла пора устраивать самостоятельную жизнь.

Маме, которая из года в год безрезультатно отмечалась на бирже труда, казалось, что именно с биржи должна я начать свой жизненный путь. И я поехала на Кронверкский стать на учет подростков.

Несколько часов простояла я в очереди в огромном душном зале, среди девочек-подростков с красными платочками на головах (традиционный головной убор работниц 20-х годов). Большинство девочек хотели получить определенную специальность.

— Я хочу быть чулочницей, — говорила круглолицая смугленькая соседка. — У нас все чулочницы — и мать, и бабушка, и сестра.

— А у нас пишевики...

Узнав, что я окончила девятилетку, девочки удивились:

— С девятилеткой на биржу! Зачем тебе это нужно?

А я и сама не знала зачем. Подошла очередь к окошечку, меня зарегистрировали, дали какой-то номер, и я ушла довольная — будто и дело сделала.

## 6

Ответ от Зоценко пришел, когда я уже перестала ждать, — большое, чудесное, окрылившее меня письмо (от 10.VII.28 г.). *Стихи несомненно талантливы* — суть письма заключалась для меня в этой фразе, а дальше шли еще всякие советы. Я перечитывала письмо без конца, с торжеством показывала маме, подругам, знакомым.

Я написала Зоценко пылкое благодарственное письмо, в котором от избытка восторга пустилась в крайние откровенности относительно своей личной жизни. Мне казалось почему-то, что это очень нужно. Написав, я усомнилась в этом. Но дело было сделано, письмо написано, я его послала.

На это письмо Зоценко не ответил.

Зима 1928/29 года была последней зимой, полной легких, бездумных радостей, отпущенных судьбой на мою долю.

Я не работала. Дни мои были заполнены занятиями английским языком на курсах и французским — со знакомой старушкой, которой я за это читала вслух, а также уроками пения. В остальное время — театры, кино, балы в Академии наук, где служила одна из моих двоюродных сестер, домашние вечеринки, прогулки.

Но, несмотря на внешнюю беззаботность, меня точила мысль, что я живу не так, как нужно, не делаю чего-то главного, упускаю что-то. Все это разрешилось, конечно, новым письмом к Зоценко, которому я поведала мысли по поводу не только себя, но и молодежи вообще — мысли, которые казались мне очень важными. Писала и про фавзавуч... спрашивала, что читать, чтобы быть умнее, и, конечно, посылала стихи.

Я получила хороший, ласковый ответ (письмо от 27/1.29 г.). <...> Ну, раз уж он сам задавал вопросы, я без стеснения накатала длинейшее письмо, в котором вывернула душу наизнанку.

В ответном письме Зощенко (от 13/II.29 г.) содержалось нечто взволновавшее меня до последней степени: упоминание о «литературном предложении» с возможностью заработать немного денег.

Вот оно, начинается что-то настоящее! Сбегав к Татке и обсудив с ней письмо вдоль и поперек, я ответила посланием, полным вопросов: что это за литературное предложение? Справлюсь ли я с ним? Нельзя ли устроить нашу встречу так, чтобы не знала мама?

*Беда как трудно иметь дело с такой маленькой девочкой, как Вы!* — так закончил ответное письмо (от 19/II.29 г.) долготерпеливый Михаил Михайлович. <...>

Вообще, что поражает теперь, когда я заново пересматриваю его письма и вспоминаю историю нашего знакомства, это его терпение и деликатность по отношению ко мне — редчайшее терпение, исключительная деликатность.

Маме о «литературном предложении» пришлось сказать. Она была взбуждена не менее меня.

7

В холодный февральский вечер я отправилась «за своим счастьем по ту сторону Невского» — на улицу Чайковского, где жил тогда Михаил Михайлович.

В парадной посмотрелась последний раз в зеркальце, перекрестилась и позвонила. Дверь открылась сразу.

Н невысокого роста человек в элегантном костюме кофейного цвета с правильным смугловатым лицом и гладкими черными волосами пропустил меня в прихожую.

— Ну, покажитесь, покажитесь, какая вы?

И, отпрыгнув немного в сторону, бесцеремонно стал рассматривать меня прекрасными, темными, насмешливыми глазами.

Для первой встречи мы были несколько разочарованы друг в друге. Мне не понравилась в нем именно его красавость и холеность. Я представляла его себе проще, неказистее, взлохмаченнее.

Он же, как и сообщил сразу, представлял меня маленькой, бледненькой, хрупкой блондинкой — как раз такой, какой мне очень хотелось быть. А перед ним стояла рослая, румяная, черноволосая девица и, прижимая к сердцу красными обмороженными руками сумочку, с любопытством озиралась по сторонам.

Он провел меня в кабинет — большую полупустую комнату, у правого окна которой стоял письменный стол и слева от него кожаное кресло. Усадил меня в кресло и сел за стол.

Я постаралась напустить на себя тот спокойный, невинно-нахальный вид, который, маскируя застенчивость, вывозил в затруднительных положениях.

Литературное предложение состояло в следующем. Зощенко собирался выпустить сборник полученных им от читателей писем и хотел поместить также мои. Сказав это, Михаил Михайлович подчеркнул, что только у немногих корреспондентов, в том числе у меня, он спрашивает разрешение — большинство писем считает возможным печатать просто так.

— Без вашего разрешения я не сделаю этого, Ниночка, — вкрадчиво повторял Зощенко мягким своим голосом, пристально глядя темными насмешливыми глазами, — я ведь вам заплачу деньги. И неплохие деньги.

Противоречивые чувства разрывали меня. С одной стороны — разочарование. Я-то думала, что должна выполнить работу, волновалась, справлюсь или нет, а оказывается — просто должна разрешить напечатать уже написанные письма.

С другой стороны — деньги. Ах, как нужны мне были деньги! Как хотелось что-то заработать самой и принести заработок маме. Но тут крылось и третье — то, что пугало меня: что я скажу маме? Согласившись на какое «литературное предложение» получила я деньги? Что будет, если мама прочтет в сборнике мои письма со всеми их откровениями?

Зощенко явно предвидел характер моих возражений, так как немедленно предложил выход.

Я должна написать новое письмо, несколько в другом и в то же время в сходном стиле. Письмо будет напечатано вместе с несколькими моими стихотворениями — это будет «литературное предложение», оформленное для мамы. Мои же письма будут напечатаны совсем отдельно, как бы от другого лица. Я буду представлена в сборнике в двух

ипостасях — явной и тайной. Этот вариант мне понравился еще потому, что таким образом стихи мои проникали в печать.

Сговорились на том, что дома я еще раз все обдумаю, отберу стихи и заготовлю письмо.

Покончив с деловой частью, Михаил Михайлович легко и дружественно вовлек меня в разговор на тему, наиболее для меня, как, впрочем, и для большинства подростков, увлекательную, а именно — о самой себе.

Пока я ораторствовала, удобно устроившись в кресле, в кабинет раза два вбегал, подпрыгивая и подсвистывая, маленький черненький мальчик — сын Зоценко. Михаил Михайлович выпроваживал его довольно строго.

Затем явилась и жена, Вера Владимировна, — тоненькая блондинка, похожая на птичку.

— Миня, — прощбетала она канареечным голосом, — тебе звонил (она назвала известную литературную фамилию).

Михаил Михайлович несколько нетерпеливо ответил, что об этом знает и позвонит позже.

У меня хватило такта не затягивать визит.

В трамвае, среди толкучки чужих людей, я прижимала к сердцу вместе с сумочкой книжку избранных рассказов Зоценко с надписью: «Ниночке Дейнека на память о нашем знакомстве».

## 8

Дома меня обуял ужас: я сообразила, что мама прочтет в сборнике и настоящие мои письма и, сопоставив факты, поймет все.

Я написала Зоценко паническое письмо, в котором почти отказывалась от его предложения. «Почти» — потому что уже рассказала маме официальный вариант, мама была горда и довольна, и я не знала, как выкручусь, если все это не состоится. Поэтому я все же приложила наспех сочиненное сопроводительное письмо к стихам.

Я получила успокоительный ответ (письмо от 25/11.29 г.). <...>

С этим письмом я помчалась к Татке. Мы разобрали его по косточкам, и Татка пришла к заключению, что супруги решили: накормим сиротку.

## 9

Снова волнения и сборы, снова поездка на улицу Чайковского.

Михаил Михайлович встретил меня с некоторым раздражением. С первых же слов он дал понять, что предлагает столь выгодные условия и возможность увидеть свои писания в печати, — другая с радостью согласилась бы, а я еще капризничаю.

Дрожащим голосом доказывала я, что это не каприз, и умоляла убрать хоть одну единственную фразу из второго письма, написанную ночью в полужару, фразу, в которой я, в отвратительно-точных выражениях, присущих литературному обиходу 20-х годов, общалась о тайном своем романе.

Нет, он не уберет эту фразу, он не может, не имеет права ее убрать — тогда теряет смысл и значение весь мой образ. Вся мягкость и томность исчезла из голоса Зоценко, теперь в нем звенел металл. Он говорил теперь со мной как писатель-профессионал, несокрушимый во всем, что касалось литературы, литературного образа, литературного факта. И я для него уже была не я — девушка Ниночка, к которой он так участливо отнесся, я была литературным образом, за который он боролся.

Но тяжело превращаться из человека в литературный образ.

Наткнувшись на решительный отпор в главном вопросе, я стала торговаться по мелочам — нужно изменить их как можно больше, чтобы меня узнать было нельзя. Но Зоценко дрался, как лев, за каждую мелочь. Нет, он не уберет историю с фабзавучем — для образа это очень важно. Нет, он не может выбросить ничего про мою мать.

После долгих пререканий он согласился изменить даты писем, прибавить мне год возраста (17, а не 16 лет), переделать «Ленинград» на «Москву», «морского инженера» на «молодого врача», «драматическую артистку» на «киноартистку». И приписать от себя концовку, в которой я выхожу-таки замуж за «молодого врача».

И все. Он сказал, что и так слишком многим для меня поступился, он не может до такой степени искажать образ.

Особенно его раздражала «киноартистка».

— Вы понимаете, Ниночка, это — не вы, это такие девчонки, которые бегают по Невскому в шелковых пальтишках, с чемоданчиками... Ах, что вы заставляете меня делать!..

Скажу сразу, чтобы не возвращаться к этому: несмотря на все жертвы и ухищрения (кроме дат, которые Зоценко, вероятно, забыл изменить), в дальнейшем все мои знакомые, читавшие «Письма к писателю», безошибочно узнавали меня просто по манере писать. И в течение жизни немало мне пришлось вытерпеть хихиканий, лукавых взглядов и прочих неприятностей.

Покончив с главным вопросом, Зоценко уже довольно вяло ругнул меня за то, что я плохо написала сопроводительное письмо к стихам:

— Это не вы, Ниночка, не вы. Надо написать так, чтобы это были и вы, и не вы.

Ну, это было для меня уж слишком сложно. Предвидя и это, он выбросил из ящика на письменный стол свой набросок этого письма, который я прочла уже «мало что понимаемая», по выражению из какого-то зоценковского рассказа.

Затем он дал мне авансом довольно крупную сумму денег, 50 рублей кажется.

А потом состоялся обед в столовой, за столом, покрытым белоснежной скатертью, под висячей лампой, с домработницей, подававшей блюда,— все, как в моем раннем детстве. Я старалась есть бульон как можно изыщнее и молила бога, чтобы второе не пужно было резать ножом.

Вера Владимировна с любопытством рассматривала меня и задала какой-то вопрос, показывающий, что ей известны подробности моей личной жизни. Михаил Михайлович взглянул на нее с укоризной.

— Верочка,— томно спросил он, уже впадая в свой обычный тон,— что у нас на второе — грушевое?

Грушевое оказалось такой потрясающе вкусной штукой, что я не смогла отказаться от предложенной мне второй порции. И совершенно напрасно: супруги с улыбкой переглянулись, когда я с трудом доедала ее.

Домой я все-таки приехала счастливая — там будь что будет, а пока я привезла маме деньги. Мы выплатили какие-то неотложные долги, а за 35 рублей купили мне в доживавшем последние дни концессионном магазине Альтмана у изысканно-любезной и доброжелательной продавщицы чудесную темно-красную жакетку из тонкой и мягкой шерсти.

## 10

После этого я была у Михаила Михайловича еще три-четыре раза (письма от 26/III, 3/IV, 12/IV, 25/VIII.29 г.). За деньгами, которых он заплатил мне что-то очень много («Так только Маяковскому платят, Ниночка, как я вам плачу»), за книжкой «Письма к писателю», за фотокарточкой.

Уютно усевшись все в том же кресле, слева от письменного стола, я болтала и болтала, чувствуя себя совсем просто с Михаилом Михайловичем. <...>

Разоткровенничавшись, я призналась однажды, что люблю напускать на себя невинно-нахальный вид и тон, чувствую себя так удобнее.

Он вздохнул с обычным понимающе-ироническим видом:

— Ну, что же, Ниночка, все мы носим маску. Иначе и жить нельзя. Вся задача в том, чтобы найти такую маску, под которой вам наиболее удобно жить.

Я стала замечать, что ему нравлюсь.

Он все чаще заговаривал о том, что хорошо бы нам куда-нибудь вместе пойти, например в цирк («Вы любите цирк, Ниночка? Я — очень люблю»), и спрашивал, неужели я всегда сообщаю маме, куда и с кем иду? Я отвечала утвердительно.

Жена забегала в кабинет и вскользь упоминала об испорченности современной молодежи и о том, какова была в юности она сама, как мать отобрала у нее «Декамерон», который принес «один скверный мальчишка-гардемарин».

Я побаивалась эту Веру Владимировну: если она на меня разозлится, то скажет маме все, что ей про меня известно. Тем более что мама уже беседовала с ней однажды, когда я задержалась у Зоценко, и была в восторге от очаровательной любезности его жены.

Но главное — то, что я нравлюсь Зоценко, ужасно меня огорчало. Я привыкла нравиться мужчинам и не видела в этом ничего особо для себя лестного. Мне хотелось чистых, хороших человеческих отношений. А тут — опять то же самое!

Наконец однажды Михаил Михайлович, томно и лукаво улыбаясь, сказал, будто преподнося приятный подарок:

— Знаете, Ниночка, вы мне нравитесь.

— Знаю, — вздохнула я, сокрушенно махнув рукой, — я всем нравлюсь.

Эта спокойная наглость девчонки так удивила Михаила Михайловича, что он полминуты смотрел на меня молча и, так сказать, «сбросив маску».

А я, приободренная собственным нахальством, распространялась о том, что мне это неприятно, что это все испортит, что я ставлю его высоко и хочу отношений возвышенных — и тому подобное.

— Нет, Ниночка, — меланхолично сказал Зоценко, вновь «надевая маску». — Дело не в этом. Дело просто в том, что я вам не нравлюсь.

## 11

В конце лета вышла книжка «Письма к писателю». Я в ней существовала в двух ипостасях. И первая, ради которой все и было затеяно, — мои письма — была напечатана под понимающе-ироническим, как бы подводящим безнадежный итог заголовком: «Всё в порядке».

## 12

Все выцветало, все редело вокруг меня злополучной осенью и зимой 1929/30 года. Обрывались романы, распадались дружбы. Даже Татка, симпатичная, уютная Татка уехала к отцу на Кавказ. Я все больше оставалась в одиночестве, среди людей чуждых и неинтересных.

Зато биржа труда осчастливила новым направлением — в этот раз на бухгалтерские курсы (занятия 10 месяцев, 5 вечеров в неделю, стипендия 15 рублей, после окончания курса — работа на одном из ленинградских предприятий). Маме, для которой биржа труда долгие годы означала лишь узаконенную безработицу, все это казалось настоящим чудом.

Вечерние занятия были скучны и утомительны. Бухгалтерия и коммерческая арифметика усваивались плохо. Днем я продолжала учиться еще на курсах иностранных языков. По ночам в усталой моей голове ссорились бухгалтерские и лингвистические познания, я страдала кошмарами и галлюцинациями.

## 13

Осенью Михаил Михайлович сообщил, что им получены два письма, касающиеся меня (письмо от 5/XI.29 г.), и пригласил приехать.

В этот раз он торопился на заседание, я была у него недолго. Но письма он показал.

Одно из них, из Новосибирска, касалось моих писем, в нем содержалась просьба сообщить адрес и обещание прислать большое, интересное письмо. Это письмо я оставила без ответа, чтобы не разоблачать свое инкогнито.

Второе — от Михаила Вихмеева, летчика из Гатчины, относилось к стихам, поскольку автор сам был начинающий поэт.

Я согласилась на переписку с Вихмеевым, хотя до сих пор не могу понять, зачем понадобилось Зоценко это «сватовство». Что-то интересовало его тут, чего-то он недоговаривал, было похоже, что он ставит какой-то психологический эксперимент.

Эксперимент оказался неудачным. После обмена письмами Вихмеев приехал ко мне в гости — неглупый славный украинец, но совершенно некультурный. Он начал с того, что спросил, где находится уборная, и, конечно, тем, что полез целоваться. Стихи Вихмеева мне не понравились. Я постаралась поскорее отделаться от этого знакомства.

Зимой, в тоске и одиночестве, я писала Михаилу Михайловичу, что хочу с ним повидаться. Он обещал позвонить мне (письмо от 10.II.30 г.), но не звонил долго. Я написала еще раз.

Ответное письмо (от 25/III.30 г.) меня поразило. Прежние письма Зощенко касались собственно меня — он утешал, ободрял, советовал. В этом письме он впервые писал о себе, приоткрывал свою душу. И какая печальная, какая мрачная была эта душа.

*Вы, небось, думали, что я весельчак, анекдоты обдумываю.*

Не думала я никогда, что он весельчак, настолько-то я его знала. Но такой печали не предполагала в нем.

Особенно пронзили и даже заставили меня долго плакать заключительные слова. <...>

*Чужая и маленькая.* Я не обиделась, нет. Я плакала от какого-то другого чувства: от жалости к нему, к себе, от сознания беспомощности. В самом деле — что я могла написать ему, чем помочь?

И, не умея, не осмеливаясь что-то ответить, посоветовать такому большому и умному человеку, испуганно замолчала.

Он написал мне через полгода сам (письмо от 20/IX.30 г.).

За эти полгода произошли большие перемены. В мае, с грехом пополам окончив бухгалтерские курсы, я была направлена в бухгалтерию завода «Красный путиловец». Я очень старалась на работе и быстро усвоила тайны калькуляции. Была довольна тем, что делаю что-то полезное и приношу маме зарплату. Столь же усердно занималась общественной работой: была сборщиком РОСа (рабочее общество смычки города с деревней), потом председателем коопбюро.

Но каждый летний сверкающий день за окном бухгалтерии, день, прошедший без меня и невозвратно погибший, отзывался во мне острой тоской. А ведь и день-то рабочий был тогда у слушающих шестичасовой.

Курсы иностранных языков пришлось в конце концов бросить. Я не высыпалась, худела и дурнела. Приходя с завода, заваливалась спать, потом читала или шла на Мойку, в библиотеку Домпросвета, размышляя о своей жизни и стараясь убедить себя, что все хорошо.

Зарплаты моей все равно не хватало на двоих. Каждая получка расходилась в уплату за долги. Мама, как и до брака с Маркелычем, давала уроки и продавала вещи. <...>

Я ответила Михаилу Михайловичу письмом, полным горьких жалоб. И он тотчас прислал большое письмо (IX—X.30 г.). <...> В письме чувствовались идеи, развитые Зощенко позднее, в книге «Возвращенная молодость». Письмо было сочувственное, ласковое и заканчивалось цитатой из Марка Аврелия. Но в общем состоянии подавленности и обреченности Михаил Михайлович уже ничем не мог мне помочь. Кроме того, я была уверена, что у меня есть душа.

Все же я продолжала писать ему время от времени всю зиму 1930/31 года. Этой зимой я попыталась писать прозу, написала два отрывка из повести (так до конца и не доведенной) и послала Зощенко. Прозу мою он не одобрил и советовал лучше писать стихи (письмо от 12/I.31 г.).

Сам он болел и писал мне неохотно. Чувствовалось, что он потерял ко мне интерес. После еще одного его письма (от 29/III.31 г.) наша переписка прекратилась на два года.

За эти два года я переменяла несколько мест работы в поисках чего-то более выгодного материально и интересного для души. Но ничего не нашла, и жилось мне так же трудно. <...>

Стихи по-прежнему были для меня волшебством, чем-то выливающимся само по себе из души. Все же, совершив над собой насилие, я с муками выжала из себя «созвучное эпохе» стихотворение, совсем, как мне казалось, похожее на те, что печатались в газетах. И еще закончила в этом же роде другое, две первых бодрых строфы которого лежали у меня с 1928 года.

Все это в конце зимы 1933 года я отправила Зощенко, приложив «на закуску» еще два «несозвучных» стихотворения.

Зощенко ответил ласковым письмом (от 8/III.33 г.), в котором хвалил как раз «несозвучные».

## 16

Тогда я решила снова попробовать прозу. Если стихи являлись подсознательным процессом, то проза шла более от рассудка. Мне казалось, что в прозе я скорее смогу приспособиться к требованиям современности.

Я с наслаждением писала рассказ «Получка». Наслаждение это проистекало от того, что, описывая привычную, угнетавшую меня служебную обстановку, я смотрела на нее и на себя в числе действующих лиц откуда-то со стороны и сверху, я отделялась от нее, поднималась над ней. За «Получкой» последовала повесть «Как повесился Иван Никанорович» — длинное, мрачное произведение на модную тему «борьбы с мещанством».

Отослав их в «Звезду», я опять приступила к Зощенко, и тут вскоре состоялся мой к нему визит, которого лучше бы и вовсе не было.

Не помню, каким именно произведением осчастливила я Михаила Михайловича. Надеюсь, что это была все-таки небольшая «Получка», а не объемистый «Иван Никанорович».

Все изменилось за эти два года.

Зощенко жил уже не на улице Чайковского, а в писательском доме на канале Грибоедова, за Домом книги.

Открывшая дверь незнакомая важная и недовольная старуха, что-нибудь вроде домработницы, предупредила, что Михаил Михайлович болен и утомлен посетителями, проводила меня в кабинет.

Мне не понравился этот узкий, длинный, заставленный кабинет. Я сидела почему-то очень далеко от Зощенко, напряженно щурясь и плохо различая своими близорукими глазами его осунувшееся, пожелтевшее лицо.

Он и в самом деле был утомлен и болен. Он был раздражен. Наверно, его раздражал мой вид. Вместо интересной романтически-мягущейся, переполненной любовными и поэтическими переживаниями Ниночки перед ним предстала иссохшая на скучной работе, поблекшая дева, которая во что бы то ни стало лезла в литературу.

Он долго говорил о моей архаической манере писать, об избытке ненужных деталей, о том, что нужно писать короткими фразами, о том, чтобы я вообще не думала, что это так легко — стать писателем.

— И потом — само оформление! — почти закричал он, потрясая моими убористо написанными листочками, — что, у вас бумаги нет? Почему вы не оставляете полей? Ведь это трудно читать, это утомляет зрение, это раздражает... Это просто невежливо так писать...

Чувствовалось, что он и хотел бы, но уже не может остановиться. Я не узнавала его, всегда такого мягкого, деликатного, сдержанного. Боясь разреветься, я молчала.

Заметив это, он сдержался и стал расспрашивать о моих личных делах.

Но тут зазвонил телефон. Михаил Михайлович снял трубку. Очень ласково и тихо он говорил кому-то, что не занят, что к нему можно прийти.

— Да, да, приходите... приходите, Валечка...

Я поднялась и стала прощаться.

## 17

В сентябре 1933 года при ленинградском отделении ССП открылся рабочий литературный университет (РЛУ) для начинающих писателей. В объявлении ни слова не говорилось ни о социальном происхождении, ни об экзаменах. Надо было только представить образцы своего творчества. Мы с Таней Лебедевой подали заявления с приложением вышеуказанных образцов.

Так как мы очень хотели поступить туда, то решили использовать все средства, вплоть до протекции. Таня обратилась к Л. Пантелееву, жившему тогда с ней в одном



доме и бывшему с ней в дружеских отношениях. Я, пересилив застенчивость и недавнюю обиду, позвонила Зоценко.

Я услышала знакомый мягкий голос:

— РЛУ? Да, Ниночка, я о нем слышал. Но это совсем не то, это совсем не то, что вам нужно... это... ну, в общем, это совсем другого плана. Ну хорошо, я скажу, я сделаю все, что можно. Желаю успеха, Ниночка.

Говорил он или нет — не знаю. В РЛУ нас приняли: Таню на отделение поэзии, меня (я подавала и прозу и стихи) — на отделение прозы.

Так началась для меня новая жизнь, полная радостей и огорчений, но, главное, связанная с делом, которое я любила больше всего.

Новые руководители появились у меня — Л. И. Раковский, Н. К. Чуковский. К Михаилу Михайловичу я больше не обращалась.

Я так и не стала профессиональной писательницей. Я писала медленно и трудно, не говоря о том, что из пяти написанных рассказов вряд ли печатался один. Но все годы, вплоть до войны, были связаны с литературой.

## 18

С Михаилом Михайловичем я столкнулась еще трижды.

Первый случай был очень странный.

Я работала тогда бухгалтером в секции благоустройства Нарвского райсовета. В ноябре 1934 года мы переехали во вновь отстроенное громадное современное здание на проспекте Стачек. <...>

1 декабря грянул гром — произошло убийство Кирова. Киров в нашей среде был как бы своим человеком: о нем постоянно что-то рассказывали, то кто-то был у него на приеме, то приезжал он на завод «Красный путиловец» и сказал то-то и то-то. <...> Убийство его произвело поэтому на всех нас потрясающее впечатление.

— Ах, Мироныч, Мироныч! — вздыхая, повторял грузный добродушный главбух Егоров и крутил сокрушенно лысой головой. Многие плакали.

Но так как убийца Кирова происходил из дворян, чуть ли не на следующий день начались массовые аресты и высылки людей дворянского происхождения. В большинстве своем это были люди, забывшие и думать о своем происхождении и честно трудившиеся, каждый в своей области.

Сначала это касалось людей незнакомых.

— Может быть, они в чем-нибудь все-таки виноваты, — утешала я перепуганную слухами маму, — но мы-то с тобой ведь ни в чем не виноваты, за что же нас высылать?

Но уж, конечно, совсем ни в чем не виноват Левка Аполин, простодушный мальчишка-поэт, мой товарищ по РЛУ, которого выслали вместе со всей семьей, так как отец его, служащий какого-то учреждения, оказался дворянином.

Это был первый случай в нашей среде, и мы реагировали бурно.

— Это невозможно, это какое-то недоразумение, — убеждали мы поникшего Левку, — нужно пойти к Майзелю, пусть даст справку, что ты учишься в РЛУ и нельзя тебя высылать.

И мы пошли к Майзелю.

Мы крепко надеялись на директора РЛУ — энергичного, уверенного в себе Майзеля. Но Майзель только руками развел и высказался в том смысле, что ничего поделать нельзя, такова политика и наше дело — ей подчиниться.

Выйдя от Майзеля, мы обругали его трусом, а Левка Аполин на другой день отбыл в Астрахань.

Затем в РЛУ прошла волна исключений и арестов, и мы уже никуда не ходили и молчали, а на собрании комсорг громил дворянское и троцкистское охвостье и призывал к бдительности.

В секции благоустройства также началась чистка по социальному происхождению. Самые мирные, добросовестные старые работники вдруг оказывались кулаками и дворянами и вылетали со службы, а затем и из Ленинграда.

Каждый день, когда я приходила с работы, мама встречала меня расширенными от ужаса глазами:

— Ну, что?

Эти страдальческие глаза и вообще мамина участь терзали меня больше всего. Не говоря уже о возможности быть изгнанной из РЛУ.

— Скажи своему главбуху, — советовала мама, — скажи ему все, ведь он хороший человек, кажется.

И я, чувствуя всю нелепость того, что делаю, толкаемая ужасом в спину, подошла однажды к главбуху и спросила задыхающимся шепотом:

— Иван Егорович, а как насчет меня? Ведь я дворянка...

Иван Егорович сдвинул мохнатые брови под большим нависающим лбом.

— Что? Ах так? Ага. Ну, ничего. Ничего пока насчет вас нет.

Мне бы уж теперь сидеть, как мышке, и слушаться во всем Ивана Егоровича, которому призналась в своем «грехе». Нет! Вскоре Иван Егорович попросил меня задержаться после работы часа на два — закончить какие-то ведомости. Как! Пропускать занятия в РЛУ и сидеть еще вечер над проклятыми цифрами? Я отказалась наотрез.

— Ну, хорошо, — сказал Иван Егорович с каким-то зловецким видом. Мне стало страшно, но я все-таки ушла.

Результаты строптивости не замедлили сказаться. Через несколько дней я получила вызов в НКВД.

В Большом доме мне сказали о том, что поступило сообщение о моем дворянском происхождении, и спрашивали, не было ли у меня конфликтов на работе? Без малейшего зазрения совести я сказала, что происхожу из мещан, и была отпущена с миром.

Вряд ли я сказала о «конflikте» с Иваном Егоровичем. Это уже дома сообразили мы с мамой, что донес на меня он. Мы решили, что лучше всего мне уволиться с этой работы, отсидеться дома, потом поступить куда-нибудь в другое место. Главное — чтобы не узнали ничего в РЛУ.

Я уволилась через две недели. До конца моего пребывания в секции благоустройства царила все та же гнетущая атмосфера. Одна Марья Семеновна — веселая и вульгарная молодая дама легких нравов сохраняла присутствие духа.

— Ничего, — говорила она торжествующе и загадочно. — Скоро все это безобразие кончится. Дадут им по шапке. Уж я знаю.

Эта Марья Семеновна давно когда-то говорила, что знает Зоценко, и помню, как ее заявление оскорбило во мне возвышенные чувства.

Начался долгий период безработицы и безденежья.

Не помню, как и зачем пришла я к Зоценко. Скорее всего, просто метнулась к нему как к человеку, который ко мне хорошо относился, в смутной надежде на какую-то помощь.

Опять тот же торжественный впуск в квартиру, те же приживалки или домработницы, сокрушенно вздыхающие:

— Ах, к Михаилу Михайловичу так много народу ходит, так много...

И сам Михаил Михайлович — хмурый, раздраженный, взирающий на меня с тоской. По мере моего рассказа лицо его становилось все холоднее.

— Так что вы говорите, Ниночка? — медленно переспросил он. — Вас преследуют на работе, потому что вы — дворянка? Но этого не может быть!

— Однако это так, Михаил Михайлович, — возразила я, — я же говорю вам...

— Нет, нет, Ниночка, вы можете мне ничего не говорить больше, этого не может быть. Этого не может быть.

И посмотрел на меня с таким видом, будто сразу разрешил все затруднения. Я не осмелилась больше уверять его.

Он заговорил в веселом тоне на личные темы, но сквозь веселость прорывалось раздражение, а меня мало интересовало в тот момент фрейдистское истолкование моей личности.

Вероятно, он дал мне денег.

Перед уходом я еще раз попыталась заговорить о том, что у меня наболело, но он, уже резко, перебил:

— Нет, нет, Ниночка, оставим этот разговор. Этого не может быть.

Выражение лица его снова стало холодным и неприступным, и я ушла в тягостном недоумении.

Но еще больше поражена я была, когда через некоторое время прочла в газете фельетон Зоценко, с блестящим остроумием высмеивающий начальство нашей секции благоустройства, огульно увольняющее людей за их происхождение («Вы, дескать, недостойны служить в наших общественных уборах»). Не знаю, как пропустили этот

фельетон, но трезвый его юмор посреди всеобщего безумия и ужаса был как глоток свежего воздуха в спертый атмосфере.

И мама, веровавшая во всемогущество печатного слова, в восторге говорила мне:

— Теперь они прекратят. Уж если Зоценко написал такую статью, все это прекратится, ты увидишь.

Было ясно одно, что до моего прихода Михаилу Михайловичу уже был известен весь материал. Скорее всего, от Марьи Семеновны или через каких-нибудь общих знакомых. Может быть, и фельетон был написан. И так как само опубликование такого фельетона было делом смелым и рискованным, Зоценко не хотел лишних разговоров на эту тему — даже со мной, которой он, казалось бы, не имел основания не доверять.

Второй случай был печален.

Зимой 1936/37 года я временно работала в национальном секторе ГИХЛа — заменяла больную сотрудницу. В ГИХЛе подготавливался сборник рассказов молодых авторов, и мне предложили дать в него рассказ, можно было и уже напечатанный. Я дала рассказ «Лето», напечатанный в журнале «Резец». Рассказ затрагивал тему коллективизации, написан был, как я считала, неплохо, и очень расхваливался в РЛУ.

Узнав о том, что рассказ дан на рецензию Зоценко, я почти не сомневалась в успехе. Каково же было горестное мое изумление, когда рассказ мне вернули с рецензией, написанной знакомым почерком Михаила Михайловича! «Рассказ слабенький. Чувствуется погоня за красотой...» В общем, рассказ был забракован.

Здесь проявилась вся известная уже мне несокрушимость Зоценко, когда дело касалось литературного мастерства. Мне намекали на то, что тема коллективизации вышла из моды, советовали дать другой рассказ. Но я закусила удила и отказалась.

А третий случай — и последний раз, когда я видела Михаила Михайловича, — был совсем простой. Мы встретились в вестибюле Дома писателей, скорее всего в 1936 году, в один из коротких моих благополучных периодов. Я училась в РЛУ, печаталась, работала в многотиражке, недавно вышла замуж. Я была довольна жизнью и хорошо выглядела. И Михаил Михайлович выглядел хорошо, был ласков, и весел, и элегантен. Мы поговорили немного — это был легкий, беззаботный и незначительный разговор — и разошлись.

Не помню даже, было это до или после того, как он забраковал мой рассказ.

## 19

Больше я не видела Михаила Михайловича — ни в те годы, когда талантливейший писатель подвергался гонениям и глумлениям, ни позже.

Лет через десять после войны мелькала иногда мысль увидеться с ним, но тут же и гасла. Слишком многое должна была я в себе преодолеть для этого, а преодолевать не было силы.

И то сказать: во все время нашего знакомства я к нему являлась за помощью. Я не попыталась, не посмела стать для него человеком, который сам способен был бы поддержать и приободрить.

И ему, в его мрачном и разбитом состоянии последних лет жизни, нужно было какое-то более простое и жизнерадостное существо. Вряд ли было бы ему приятно, если бы вновь предстала перед ним потерпевшая поражение на всех фронтах, всеми покинутая, отовсюду выгнанная, невезучая и угнетенная «чужая и маленькая».



М. М. Зощенко

## Письма

### М. М. ЗОЩЕНКО

### Н. Б. ДЕЙНЕКЕ

1

Извините, что я не ответил тотчас на Ваше письмо. Я уезжал на дачу и только вчера вернулся.

Я внимательно прочел и Ваше письмо, и Ваши стихи. Скажу правду: мне очень понравились Ваши стихи. В них есть погрешности, есть нехорошие шаблонные слова (житейская мука, грезы, чарующий сон и т. д.). Есть, наконец, тяжелые неуклюжие фразы, но все же стихи несомненно *талантлив*. Говорю это от всей меры своего понимания.

Мне часто приходится оценивать рукописи молодых авторов, и я всегда боюсь хвалить, чтоб «не испортить» человека, но Вам говорю без колебания: хорошо. Повторяю: *много недостатков*, но это «пройдет», это исправимо.

Одно нельзя (или трудно) исправить — настроение. Откуда это? В Ваши-то 16 лет! Грусть, усталость, тоска... Возможно, что в иное время Ваши стихи (не все) напечатали бы. Но сейчас эти стихи, как говорят: «несозвучны». Сейчас ценят здоровье, бодрость, энергию. Сейчас не уважают «слезы и грезы».

По этой причине Ваши стихи напечатать невозможно.

Повторяю: стихи хорошие. И Вы не должны бросать литературную работу.

Спрячьте пока эти Ваши стихи. Живите. Работайте. Старайтесь не думать плохо о жизни. В жизни есть и хорошие вещи — солнце, любовь... Ну еще что-нибудь наберется. В 16 лет все должно быть хорошо!

Вы просите дать совет, что Вам делать. Вот что. Прежде всего надо помнить, что одной поэзией в наше время нельзя прожить. Поэтому Вам нужно избрать какую-нибудь профессию. Этого не надо бояться. И это не унижительно.

Почти все писатели были — врачами, педагогами, репортерами и т. д. Это даже необходимо. Это сблизит Вас с жизнью. А так — сразу быть поэтом и глядеть на все из своей комнаты — не годится. И так, все дело заключается в следующем: надо избрать профессию, которая Вам будет наименее противна. Другого ничего не придумать. Вы пишете: замуж. Самый опрометчивый поступок в Ваши маленькие годы — выйти замуж и народить ребят!

Итак, повторяю. У Вас есть талант. Работайте. Пишите. Побольше любите жизнь. И вместе с тем найдите «ремесло», которое сделает Вас и Вашу литературу *независимой*.

Я понимаю — все это трудно, много препятствий, много борьбы. Но без борьбы почти ничего не дается. Так устроена жизнь.

Вот все, что я могу Вам сказать.

Позвольте пожелать Вам удачи.

Мих. Зощенко

10/VII.28

Еще я должен Вам сказать. Я ведь не поэт и стихов никогда не писал. Так что оценка моя субъективна. Можно для полной уверенности послать свои стихи какому-нибудь поэту. Впрочем, я навряд ли ошибаюсь. Уже по письму видно, что у Вас есть литературное дарование.

Новые стихи, конечно, можно мне прислать, только повторяю, навряд ли их можно печатать — если они по настроению такие же.

Будьте здоровы. М. Зощенко

2

Вы напрасно извиняетесь за свое письмо. Я с большим интересом прочел его.

Я ведь Вас не совсем позабыл. Как-то недавно я подумал: «Что-то мне давно не пишет моя маленькая корреспондентка Нина. Что-то давно не спрашивает, как ей жить и что ей делать и чем заняться».

**Дом, где жил М. Зощенко. Чайковского, 75**



И я подумал, что Вы вышли замуж. И вот опять Ваше немного наивное и грустное письмо!

Вы милая девушка. И умненькая. И хорошо пишете. И мне, конечно, не составляет труда Вам ответить. Я отвечаю всем своим корреспондентам. Но Вам отвечаю охотно. Я заинтересовался Вашей судьбой. Мне ужасно Вас жалко. И я не знаю, что Вам посоветовать. Я Вам ответил на Ваше первое письмо. Я Вам дал несколько советов: вуз, гимнастика, спорт, какая-нибудь профессия — и жизнь будет заполнена. Вы врач или техник. Пишете стихи. Иногда печатаете.

Я так раньше подумал. Теперь вижу, что я, пожалуй, ошибся.

Все это надо было бы делать *собственными руками* и собственной волей.

А Вы, кажется, на это мало способны. Кажется, Вы умеете только хандрить и писать стишки. Для жизни это мало. Тогда выходите замуж.

Еще раз подумайте, сможете ли Вы добиться чего-нибудь *сами*, и если нет — замуж.

Вот Вы отказались от фазбавуча. Пожалуй, Вы правы были. Несомненно, Вам пришлось бы трудно. Для этого надо совершенно переродиться. Так что не следует сожалеть об этом.

Я понимаю. Необходим заработок. Чертовски плохая жизнь у нас! Почти нету выхода для таких девушек, как Вы.

Ну что Вам посоветовать?

Пожалуй, только замужество.

Подумайте еще последний раз о вузе. Может, хватит храбрости и силенок преодолеть все. И если нет — замуж.

Только и тут не следует ошибаться. Надо все продумать просто и до конца. Человек Вам должен быть *не совсем безразличен*. Вам ведь придется с ним спать. И жить. И это ужасно тяжело. Если нету какой-нибудь влюбленности.

Если этого нету, то подождите идти на это. Это довольно дорогая плата за Ваше благополучие.

Ясно одно: человек должен знать какую-то профессию и должен быть чем-то полезен обществу. Иначе он будет плестись в хвосте.

А на свою поэзию Вы рассчитывать пока не должны. Печатать Ваши стихи нельзя. Во-первых — настроение неподходящее. Во-вторых — есть много недочетов. Стихи очень, очень неплохи для 16—17-летних. девушки. В другое время несколько стихотв. можно было бы напечатать. Но сейчас на это нельзя рассчитывать.

Выходите замуж.

Мысленно считайте меня своим «посаженым отцом». Я, собственно, мог бы быть Вашим отцом. Я старше Вас на 17 лет.

Теперь вкратце отвечу Вам на Ваши вопросы:

1) Для того, «чтобы быть умной и развитой», надо читать.

Читайте Толстого, Достоевского, Гамсуна. Читайте мемуары (разные. Это очень важно). Воспоминания. Прочтите Воспоминания Панаевой. Стефана Цвейга — «Три певца своей жизни».

Перечитайте заново Пушкина (прозу).

2) Обращать внимание, как Вы пишете, на свою наружность, — конечно, необходимо. И конечно, это никак не помешает Вам быть умной и развитой девушкой.

3) Чтобы быть веселой, здоровой и бодрой, необходимо заниматься физическим трудом или гимнастикой, спортом. Например, коньки. Я сам на старости лет начал в прошлом году учиться этому.

4) Если нужно зарабатывать деньги на жизнь, если это трудно или невозможно, если Вам «бедность унизительна» и нет надежды на свои силы — выходите замуж. Тот мужчина, который Вас полюбит и «возьмет в жены», поможет Вам сделаться энергичной женщиной.

Все в своих руках! Человек сам делает свою судьбу. *Или поручает ее своему партнеру*. Сейчас жизнь особенно трудная, приходится жестоко бороться за свое существование, но все же и сейчас жизнь закономерна.

А замужество это не значит конец Вашей жизни. Когда у Вас будет жизнь обеспечена — Вы займетесь спортом, книгами — и будете умная и энергичная. И тогда будете писать отличные стихи. И жить с удовольствием и с интересом. Это много выгодней, чем хандрить и быть недовольной.

Вот все, что я могу Вам сказать на Ваше письмо.

Прощайте. Пишите. Может быть, я не всякий раз Вам буду отвечать на Ваши письма (или буду отвечать коротко), но читать буду охотно.

Прощайте же. Мих. Зощенко

27/1.29

Напишите мне, на что Вы решились. Замужество или вуз? Или еще что? И еще напишите мне что-нибудь о себе. У меня нет точного представления о Вас. Какая Вы, что Вы целый день делаете. Как проводите вечера. Кто Ваши друзья. И расстались ли Вы со своим «женатым человеком»?

Ну, прощайте. Пишите. М. Зощенко

И еще (как на анкету) — Ваша национальность и социальн. происхождение? Мне это необходимо для ясности. М. З.

### 3

Простите, что я не сразу ответил на Ваше длинное письмо.

Я немного хворал. Потом был занят всякими делами. Тем не менее кое-что думал о Вас и о Вашей судьбе.

Вы любопытный человек. У Вас много плохого. Но это все «пройдет» с возрастом.

Кроме того, я заметил, что фантазия Ваша работает основательно. Позвольте мне, опытному человеку и писателю, сказать Вам, что половина того, что Вы мне написали, — «беллетристика». Ну, если и не совсем беллетристика, то, во всяком случае, есть небольшое преувеличение, если *не в фактах, то в освещении*.

Сознайтесь — кое-что Вы приплели для красоты слога?

Впрочем, меня не испугало бы, если все было именно так, как Вы писали.

В этом нет ничего ужасного. Вам только так кажется с высоты Ваших лет.

Есть одна только действительно плохая вещь, о которой я как-нибудь скажу Вам после.

А пока вот что, Нина Борисовна (?) (кажется, так Ваше отчество?). Хотя Вы маленькая девчонка и Вас так величать просто неудобно. Ну, да ладно.

У меня есть небольшое литературное предложение. Так, одна мелочь. Пустяки. Вы можете заработать немного денег. Это потребует час, а то и меньше времени.

Если у Вас будет на то охота — напишите мне. И тогда мы сговоримся по телефону. Я сообщу тогда Вам день и час, когда Вы мне должны позвонить по телефону.

Повторяю, дело небольшое, так что «воздушных замков» не стройте.

Извините, что пишу так небрежно и неразборчиво — я чертовски устал.

Еще вот что. Если Вы будете смущаться (как первый раз по телефону), то я могу просто устроить Вам свидание с моей женой. Я рассказал ей об этом деле, и она может поговорить с Вами.

Одним словом, напишите, что Вы думаете по этому поводу.

А также сообщите, когда и в какие часы Вам удобнее мне позвонить. Укажите несколько дней, чтоб удобней было выбрать.

В крайнем случае, можно все устроить письменно.

Дело не так спешное — неделя, две. Время есть.

Итак, жду письма.

М. Зощенко

13 февр. <1929>

Еще раз Вас порадую: у Вас есть большие способности к литературе. И письма Ваши читаю с большим интересом. Вся беда, что Вам мало лет. В 17 лет нельзя быть *писателем*: надо ждать.

### 4

Условимся так: Вы мне звоните в любой день в 7 часов вечера. Немного раньше или немного позже. В общем в 7 или вокруг 7. В этот час я наверняка бываю дома. Примерно до  $1/2$  8.

Наше литературное дело не очень спешное. Так что выбирайте любой день, который Вам покажется удобным.

Если же Вам желательно узнать поскорей, то можно и поскорей. Одним словом: все зависит от Вас. Это мое письмо Вы получите, вероятно, в среду или в четверг утром. Давайте так: я буду ждать звонка *в четверг 21 от 7 до 8 вечера*. Если не позвоните почему-либо, то в пятницу 22 от 6  $\frac{1}{2}$  до 7  $\frac{1}{2}$ .

Это в том случае, если на этой неделе. На следующей неделе — в любой день в 7 ч.

Объяснил Вам, как маленькой пятилетней девочке. Ясно?

Ваши письма я неизменно читаю с интересом. Только я не совсем понимаю — почему Вы *мне, незнакомому и чужому* человеку, обо всем пишете.

Подозреваю, впрочем, — у Вас потребность писать. Это Ваша литература. Это подсознательное желание писать. В 17 лет я был таким же, как Вы. Ваша беда, повторяю, — Ваша молодость. Даже Пушкин в Ваши годы не был хорошим писателем!

Вам надо жить. И не слишком много думать (пока) о литературе. И я ручаюсь — Вы будете отличным поэтом.

Итак, до телефонного звонка или в этот четверг или в любой день.

Прощайте. М. Зощенко

19 февр. 29 г.

Если Вам почему-либо неудобно звонить из дома лично мне, то позвоните моей жене Вере Владимировне. Или звоните из автомата. И попросите Мих. Михайловича. Делайте, как удобнее *Вам*.

Беда как трудно иметь дело с такой маленькой девочкой, как Вы!

М. З.

## 5

Ниночка, Вы не должны ни о чем беспокоиться. Все в порядке. Я еще раз Вам дам прочесть Ваши «произведения».

Кстати, присланное меня не удовлетворило — придется переделать.

На 6 число откладывать, пожалуй, действительно не стоит — давайте тогда на этой неделе. Ну, скажем, в четверг.

Условимся так: *в четверг, 28 февраля*, Вы приходите к нам обедать *к 6 часам*. Смушаться не надо — будет только жена и сын.

Захватите какие-нибудь стихи. Наверное, я не все знаю. Если же почему-либо Вы в четверг не сможете, то в тот же четверг от 6 до 6  $\frac{1}{2}$  звоните по телефону, чтоб мне не ждать Вас. Тогда условимся на 6-е или 7-е. Ранее у меня не будет свободного вечера. По этой причине расстарайтесь в четверг. В 6 вечера Вы должны быть у меня. Так что выходить Вам надо 5.15.

Впрочем, я опять с Вами обращаюсь, как с маленькой девочкой! А Вы большая, взрослая женщина и поэт.

Итак, жду обязательно в четверг 28 к 6 час. вечера.

Жму Вашу обмороженную лапку.

М. Зощенко

25/II.29

## 6

Дорогая Ниночка.

Простите, что не сразу Вам отвечаю. Был чертовски занят работой. Сейчас освободился наконец, еще раз прочел Ваше грустное письмо и вот спешу с ответом.

Очень, очень жалко, что у Вас и настроение неважное, и что стихов не пишете, и что дела (с пением) неудачны.

Уж не знаю, как Вас развеселить. Вот как-то показал Ваши стихи одному очень важному критику — ему очень понравились — особенно те, которые я отобрал.

Что еще хорошего? Вот весна приходит. Хорошо гулять по улицам. Особенно имея столько лет, сколько Вам.

Что Вам хандрить! Зачем Вам хандрить? В 17 лет! В чем дело? Если Вам не удастся жизнь, если Вы не сможете сами что-то сделать — валяйте замуж. В 17 лет не надо много думать. Живите больше сердечком.



Вы умненькая, способная, хорошенькая женушка. Что Вам еще. Лучше *не бывает*. То есть бывает *только* в материальном отношении.

А тут тоже просто — сами не сможете — валяйте за спину мужика. Все просто!

Не хандрите! В 17 лет бывает только одна весна.

Еще вот что. Как я Вам уже говорил — Вы имеете еще получить с меня небольшие деньги — гонорар.

Не обязательно, когда книга выйдет, — если Вам надо — можете получить. Напишите или позвоните.

Жму Вашу от замороженную лапку. Надеюсь, что с весной она побледнела.

Итак, пишите или звоните.

До свидания. М. Зощенко

А на «женатого» все-таки плюньте. Ну его к черту. Мужчин что ли нет?

А так нехорошо получается. Обидно за Вас.

Прощайте.

26 мар. 29

## 7

Ниночка!

Недели две назад я послал Вам ответ на Ваше письмо. Получили ли Вы его?

Я написал Вам про деньги. Прочел Ваше грустное письмо и написал, что если Вам нужны деньги — напишите — я дам тотчас. Книжка моя выходит еще нескоро, но это ничего.

Напишите, если нужно. А в дальнейшем надо подумать, как Вам быть. Не грустите! Здоровы ли Вы?

Напишите тотчас, а то я в Ленинграде пробуду только до 20 (там уеду на 2 недели).

Жму Вашу лапочку.

М. Зощенко

Или позвоните от 6 до 7 веч. (каждый день бываю в это время).

3 апр. 29

## 8

Ниночка, я получил Ваше письмо.

Охотно исполню Вашу просьбу — звоните мне в любой день, когда Вам будет удобно, — деньги для Вас отложены.

Я уезжаю числа 25, так что располагайте до этого дня.

Звоните либо днем от 1 до 2-х, либо к вечеру от 6 до 7.

Книга, вероятно, выйдет в июне.

Новые стихи читал — они неплохие, хотя не совсем отделаны.

До свидания. Звоните.

М. Зощенко

12/IV 29

## 9

Ниночка,

Я уезжаю в Сестрорецк на неделю — немного плохо себя чувствую. Так что за книжкой Вам придется прийти позже.

Книжку я отложил для Вас, так что Вы не беспокойтесь.

Не могу Вам точно сказать, когда я приеду. Вероятно, после 4—5 сент. Если я поправлюсь и вернусь раньше, я *Вам сообщу* письмом. Если нет, то звоните мне *понедельник 9 сент. в 11 ч. утра*. На сей раз не надую, так как переедем с дачи не позднее 8.

Сегодня я уезжаю в спешном порядке и случайно, так что не смог Вам сообщить заранее.

М. Зощенко

25 авг. 29

Здравствуйте, Нина!

Я получил Ваше письмо. Это кстати. Я хотел Вам сам писать.

Я получил два письма, которые имеют некоторое отношение к Вам. Это в связи с книжкой. И хотя я сейчас несколько нездоров (у меня на щеке делали операцию. Так что я сижу забинтованный), но если Вам желательно, то давайте условимся о встрече — я передам Вам письма — там просят сообщить Ваш адрес — понравились Ваши стихи, и хотят познаться. Я, разумеется, не дал без Вашего разрешения.

Ну, позвоните в любой день около 6—7 вечера.

Привет.

5/XI 29

Мих. Зощенко

Здравствуйте, Ниночка,

я получил Ваше письмо. Охотно повидаю Вас. Только эти ближайшие дни у меня крайне заняты. Я заканчиваю одну работу, после чего на несколько дней уеду в Детское Село.

Так что примерно в конце той недели или в начале будущей я буду свободен. Я напишу Вам открытку или же позвоню по телефону. Кстати, мне надо бы показать Вам несколько писем, имеющих отношение к Вам, — очень любопытно!

До свидания пока. Не хандрите.

М. Зощенко

Наверное Вы, бедняжка, без денег? Я Вам немного одолжу. — Если надо срочно — сообщите. Я пришлю Вам почтой. А то увидимся не раньше, как дней через 10—12. Пишите!

<10 февраля 1930 г.>

Ниночка, простите, пожалуйста. Я получил Ваше письмо. Нет, я не позабыл Вас, но я был чертовски занят все это время — переделывал свою пьесу. Сейчас несколько освободился от работы, но хвораю. Нервы, сердце. Ужасно себя чувствую в эту весну. Вам белый свет не мил и мне не мил. Мне все невесело. Ничего не хочется. С Вас-то это удивительно. А для меня это привычно и как раз. Старее, что ли.

Утром встаю уже мрачноватый. А надо бы вставать весело, петь, глядеть в окно. Вы, небось, думали, что я весельчак, анекдоты обдумываю. А мне вон как живется!

Хандра не меньше Вашей.

Мудрено ли, что я не звонил Вам и не писал? Да я тут всех перезабыл за это время. Даже свою любовницу, в которую был очень влюблен.

Так что Вам никак нельзя на меня сердиться и огорчаться.

Но я Вам напишу еще. Или позвоню. Когда будет приличное хотя бы состояние. Я думаю, что это скоро будет. Вот начну кататься на велосипеде. Спорт отлично действует на таких меланхоликов, как Вы и я. Советую и Вам чем-нибудь заняться таким.

Так не грустите, не сердитесь, Ниночка. Я напишу Вам, хотя Вы чужая и маленькая. Но я к Вам искренно и сердечно расположен.

Мих. Зощенко

25/III 30

Если надо будет денег — *напишите* — немножко пришлю. Пожалуйста, в этом не стесняйтесь.

Ниночка, напишите, как Вы поживаете, как Ваши дела, занятия, работа?

Говорят, сейчас легко найти службу. Устроились ли Вы? Пишете ли стихи.

Я давно хотел Вам написать, да потерял Ваш адрес. Пришлось разрыть все старые письма. А их целый сундук.

Буду ждать Вашего письма, в котором Вы обстоятельно расскажете о своей жизни. Хотел бы услышать, что Вы хорошо живете.

Приветствую Вас.

Ниночка, мне Ваши стихи очень, очень понравились. Вы, по-моему, здорово шагнули вперед. Это не комплимент.

И вообще Вы напрасно хандрите. Правда, сейчас очень тяжелые условия (даже и у меня), но не вечно же так плохо будет. Уж Вам-то меньше всего следует горевать при Вашем возрасте. Вы еще и жить-то по-настоящему не начинали.

Это мои дни заметно закатываются, и каждый месяц для меня весьма чувствителен. А Вам ждать и ждать можно.

Сейчас самое важное — как-нибудь сохранить и поддержать свое здоровье. Рано вставать — это не беда. К этому привыкнете. А вот кормиться Вам надо лучше. Надо стараться как-нибудь в этом отношении. Наверное, и на заводе Вам что-нибудь выдают. Вот это самое важное. Помните, что никакой души у Вас нету, а есть тело, за которым Вы и должны ухаживать, заботиться и подбрасывать в него, как в печку, топливо — хлеб, пирожные, мясо и т. д.

Вот Вам об этом сейчас надо только и думать. А отсюда пойдет все хорошее — творчество, хорошее настроение, желание жить. Я понимаю, что в 18 лет (или в 17) весьма обидно знать жизнь с этой стороны. Но сейчас ничего не поделаешь. Надо именно об этом знать и это понимать. Я не могу Вам сказать, что только это делает все. Это самое главное. И это у Вас сейчас должно стоять в центре внимания. А хорошая жизнь, радость и любовь — это все придет и будет слишком достаточно в Вашей жизни. Поддерживайте сейчас свое здоровье во что бы то ни стало. Делайте утром гимнастику (10 минут), обтирайтесь водой — заботьтесь о теле, а душа придет.

Я сам жил, как дурак, почти до 30 лет, не понимая, как я живу и как все происходит. Но сейчас взялся за себя — перестал хандрить, перестал горевать и стараюсь жить так, чтобы себе не в тягость.

То, что я Вам говорю, возможно, покажется Вам слишком простым и неувлекательным, тем не менее это все надо как-то заново понять и почувствовать.

Итак, вытирайте Ваши глазки, бросайте свою хандру, заботьтесь о себе, кормите себя и дожидайтесь хорошей жизни.

Не грустите и не горюйте. Сделайтесь толстой девушкой. Запишитесь в какой-нибудь кружок. И все будет хорошо.

До свидания, душенька. Не сердитесь за наставления — я сердечно желаю Вам хорошего.

Прощайте. Когда захотите — пишите. Не обещаю тотчас отвечать, но отвечу.

Мих. Зощенко

Это хорошо, что Вы на завод поступили, — там, вероятно, и обеды есть и сладкое бывает. Главное, не унывайте. А то я прочел Ваше письмецо и почувствовал, как Вам все же неважно живется. Надо переменить точку зрения. Марк Аврелий писал в своем дневнике: «Если тебя беспокоит какая-нибудь вещь — измени к ней свое отношение!» А *изменять* отношение — в нашей власти!

〈сентябрь-октябрь 1930 г.〉

Ниночка, извините, что не сразу ответил на Ваше письмо. Я совсем больной и с неохотой это время сидел за письменный стол.

Ваш первый прозаический опыт довольно удачен. Но если говорить правду, то Ваши стихи неизмеримо выше. Проза вообще самое тяжелое дело. И вряд ли кому удавалась в очень молодые годы.

Вы неплохо написали, но несколько по-старинному. Фразы очень длинные. Много «психологических переживаний». Сейчас это не в моде. Требуется интересный сюжет и поменьше психологии.

Пишите лучше стихи. Но если есть желание к прозе, то старайтесь писать как можно сжато, «в корсете».

У Вас вообще большие способности к литературе, так что надо полагать, что при некоторой работе Вы сделаете большие успехи.

Вы мало и почти ничего не написали о себе. Как Ваша служба, Как Ваши сердечные дела. Хандрите ли по-прежнему. Напишите о себе. Я Вам отвечу непременно. А если не сразу, то не сердитесь на меня. У меня столько дела и часто бывает неважное состояние, что я не всегда поэтому аккуратен.

До свидания, Ниночка. Пишите. Пришлите стихи, если есть.

М. Зоценко

12/1 31

## 16

Здравствуйте, Ниночка, пожалуйста, простите, что я не отвечал на Ваши письма. Я был болен целый месяц — мне делали операцию, и мне, по правде, было не до переписки. Потом я принялся за работу и не переписывался даже со своими близкими друзьями.

Надо сказать, что я не особенно люблю писать письма. Всегда предпочитаю живой разговор. Но письма получать люблю. И Ваши три письма прочел, как всегда, с интересом. Вы каялись, что написали одно письмо «глупое». Я этой глупости не нашел. Вовсе не нужно «умничать». И говорить философские вещи. В особенности в Ваши маленькие годы.

Живите побольше сердечком, пока это можно. Думайте после того, как что-нибудь сделаете. В этом все удовольствие молодости, и я часто горюю, что это у меня прошло.

Стихи Ваши мне, как всегда, понравились.

Сочувствую Вам, что приходится вставать так рано.

Простите же, что был не аккуратен в ответе. Я Вас не позабыл. И надеюсь, что как-нибудь мы увидимся и поболтаем.

Жму Вашу лапку (красную?).

Мих. Зоценко

март 29. 31 г.

## 17

Ниночка, получил Ваше письмо. Рад, что Вы меня не забыли. Что ж Вы не написали, как живете, какие у Вас радости и печали. А я тут недавно о Вас подумал. Хотел даже написать, но почему-то полагал, что Вы куда-нибудь уехали или вышли замуж — за инженера с собственной квартирой.

По письму чувствую, что хорошего у Вас немного. Но, вероятно, было хорошее за эти 2 года?

Стихи Ваши хороши. Последнее (наивное) очень хорошее, даже отличное. Вот видите — не разучились же Вы писать.

Первое стихотв.— насчет станков и партии было бы хорошим, но чуть фальшиво. Вы, бедняжка, не сможете писать бодрых стихов, когда Ваше сердечко раздрается.

Второе стихотворение попробую показать в журнал. Не хочу Вас обнадеживать — сейчас очень трудно печататься. Даже особенно трудно — нет почти журналов. Раньше я бы смог его напечатать. Ну, попробую предложить.

А два последних, что Вы назвали «на закуску», очень понравились. Чуть кое-где есть Гумилевские нотки («Заблудивш(ийся) трамвай»), но, может, я и ошибаюсь.

Писать Вы будете очень хорошо и даже замечательно. Да и сейчас получается очень и очень неплохо.

Дня через два я смогу Вам дать ответ.

Позвоните мне в любой день от 12 до 1 днем. А если не можете, то вечером как-нибудь с 6 до 7. Тогда условимся — либо Вы зайдете ко мне, либо поговорим по телефону.

До свидания.

М. Зоценко

Как Ваши лапки? По-прежнему красные или немножко оттаяли?

Ну, звоните.

8/III 33

Чайковского, 75, тел. 58-78.

# ПРОРЫВ

Евгения Орлова я больше всего люблю за бесстрашие — в его отношениях с Пространством. Эта оглушающая беспредельность, слабый разум подламывается — в бессильной попытке хоть как-то даже представить себе эту невообразимую безразмерность, пронизанную неведомыми лучами, небрежно поводящую недоступными нам полями, туго набитую вполне, может, материальными кварками, коих никто не видел и не увидит, небось, никогда, хоть и очень хочется, осененную Мировым Духом, как его ни называй — Богом, Ничем, Космосом, нам как-то проще обозвать — Пустотою, чтоб — не так страшно и нам бы не быть столь мизерно малыми, ну, где поближе к телу — пусть Ноосфера, этой-то бесконечности что до наших поименований, так вот эта неизья-

снямая Полнота, для которой лучше слова еще не придумано, чем — Нирвана, она, похоже, находится с художником Орловым в добровольном и таинственном сговоре. Ибо отношения их — легки, неразрывны, абсолютно свободны и равноправно непредсказуемы, что и требуется в Искусстве.

Евгений Орлов вертит Пространством — как хочет, вот что меня поражает в них обоих. Ловит Пространство сачком, как пыливый эльф — бабочку. Анатомирует, как ученый. И получает в этих своих научных игрищах чисто ребяческое наслаждение, иначе — не назовешь. Вдруг заключает Пространство в круг, причем Пространство замороженно вдруг замирает в этом круге, загадочно мерцающая и явно любопытствуя — что же дальше. Вместо того чтобы стремительно повернуться, как изначально свойственно кругу, вырваться и согнуть с

Орлов Евгений Михайлович — живописец, родился в Ленинграде в 1952 году. Детство провел в Ярославской области. В 1970 году закончил мореходное училище, служил в армии, в 1975-м — закончил Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова. В 1976—1977 годах занимался композицией с художником Н. Сычевым. В жизни Орлов опирается на восточный метод передачи творческой энергии от Учителя к ученику. Он — последователь этического учения Николая и Елены Рерих. С 1983 года — участник всех выставок Товарищества экспериментального изобразительного искусства. Член совета ТЭИИ. Персональные выставки — в Музее Н. К. Рериха в Изваре (1986) и в выставочном зале «Пять углов» (1988).

Евгений Орлов — автор концепции «саморазвивающегося квадрата»: «Восприятие, познание и отображение окружающего мира (космоса) художественными средствами возможно как один из путей через САМОРАЗВИВАЮЩИЙСЯ КВАДРАТ. Избранность квадрата — в предельной простоте его формы и, одновременно, в пластической его бесконечности, легко преобразующейся в сложные структуры и формы, извечные символы как западных, так и восточных культур, например — в крест или в круг. В четкой выделенности квадрата незримо заложена концентрация энергии и как бы произвольно раздвигающая квадрат его мощная энергетическая эманация. Центр

наших глаз навсегда. Или вдруг размахивается на полстены. А только Пространство вольнолюбиво расслабилось, обрело настоящий простор и уже само собою как бы летит, Орлов вдруг — в самый неподходящий момент — ставит жесткий Предел. И могучее Пространство, которому ничего не стоит одним пальцем прошибить раму, покорно вдруг останавливается, задумчиво наливается изнутри светящейся полнотой и живительно пульсирует — точно у Предела. При этом неуловимо уходит в глубину самого же себя, что ощущаешь физически — как втягивание в глубину картины, сквозь стенку и не знаю — куда. Порой Пространство выступает наружу, рискуя вывалиться прямо мне на голову. Тоже, небось, орловские штучки! Счастье еще, если его остановит тонюсенькая деревянная реечка, по всей видимости — волшебная, и именно в этом месте человеколюбиво пристроенная художником. Или еще какая пустяшная, чисто художественная мелочь, перед которой Пространство почему-то — пасует.

Возле этих картин к тому же никогда нельзя с уверенностью сказать: вот это — вода; потому что, может, это-то как раз воздух. Или, просто-напросто, светящиеся флюиды души. Невозможно с маху наречь нечто — облаком, ибо, вчувствовавшись, вдруг ощутишь, что это — дыханье, а никакое не облако, это, может, вдох феникса, не исключено — удивленный выдох старца, а скорее всего — это затаенная моя нежность, так пугливы у этого «облака» контуры и так щемящ тон. Было бы верхом

безответственности, исходя, к примеру, из темноты фона, утверждать, что тут — сумерки или, например, — печаль. Ибо вдруг постигаешь, что это скорее — предчувствие беспричинной радости, пред-радость, как бы замедленное просачивание света сквозь тьму, ниоткуда и отовсюду, как бы светлые — восходящие — токи света, может — из Будущего, словно бы мрачноватое — с первого взгляда — Пространство изнутри подтачивается незримым светом вечного Солнца, которое не всходит и не заходит, а стоит тут, неизвестно — где, всегда и повсюду. Хотя в яви нету ни солнца, ни токов, ни будущего. Есть, правда, — Вечность, вот что вдруг ощущаешь уколом. А может, это все же — рассвет? Чей? Мой? Ваш?

Трудолюбиво рысьить по залу вдоль картин Евгения Орлова, аккуратно занося в блокнотик названия, вроде — в них именно внюхиваясь, чтоб по ним запомнить и оценить, — занятие пустое. Евгений Орлов — это прежде всего цвет, а цвет его — всегда движение: это яростный, яркий, блестящий, стремительный, чистый, могучий, струящийся, обволакивающий и проникающий поток красок, это мироздание цветом, создание цветом формы и содержания, мысли и чувства. Цветовое зрение художника столь изощренно и столь обнажено, что в иные секунды ощущаешь себя — присутствующим при невозможном: словно бы видишь сокровенное рождение цвета, его за-рождение, медлительное вы-зревание, со-зревание, полнозвучную зрелость и мучительно-прекрасное угасание. А живопись, по правде-то, непе-

*квадрата при этом является своего рода генератором энергии, стимулирующим воображение и возможности художника. А проникновение одной формы в другую, одного понятия в другое, одной идеи в другую становится необходимым и достаточным условием художественного синтеза. Саморазвитие квадрата происходит не только в пространстве, но и во времени — как любое развитие, как неперемное условие существования любого ЖИВОГО, в том числе и произведения искусства, что есть — особая форма ЖИВОЙ реальности. Возникающий процесс синтеза, таким образом, непосредственно включает в себя стрелу: Прошлое — Настоящее — Будущее. Это особенно ощутимо при переходе от простых композиционных построений саморазвивающегося квадрата в сложные пространственные и живописные образы, вырастающие из геометрического центра квадрата и как бы изнутри спровоцированные бесчисленными энергетическими лучами квадрата (его осями симметрии). Такой путь художественного слияния конечного Я-художника и бесконечного Я-космоса близок к восточному понятию „Огонь из сердца лотоса“.*

Прозведения Е. Орлова находятся во многих собраниях Аргентины, СССР, США, Франции, ФРГ, Швеции, Югославии.

ОТ РЕДАКЦИИ

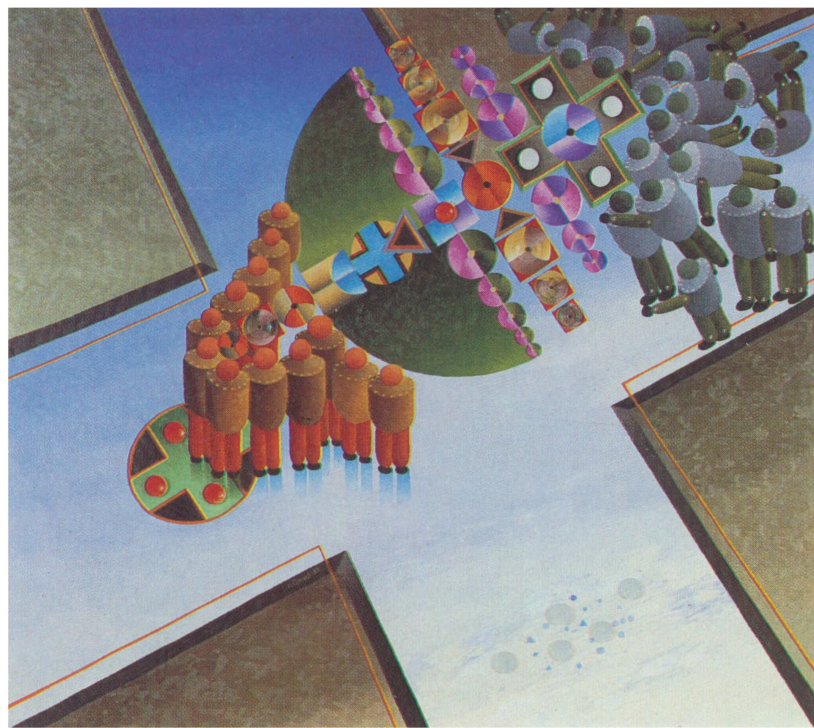
ЦВЕТОДИНАМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В ГИМАЛАЯХ.  
Холст, масло, акрил. 1984

ОЖИДАНИЕ. Холст, масло, 1989



ЖИВОПИСЬ ЕВГЕНИЯ ОРЛОВА





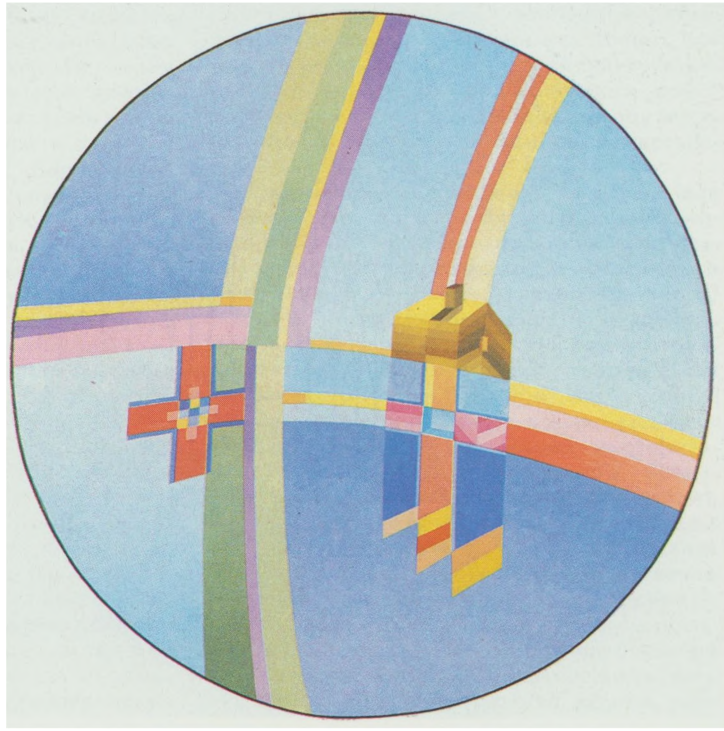
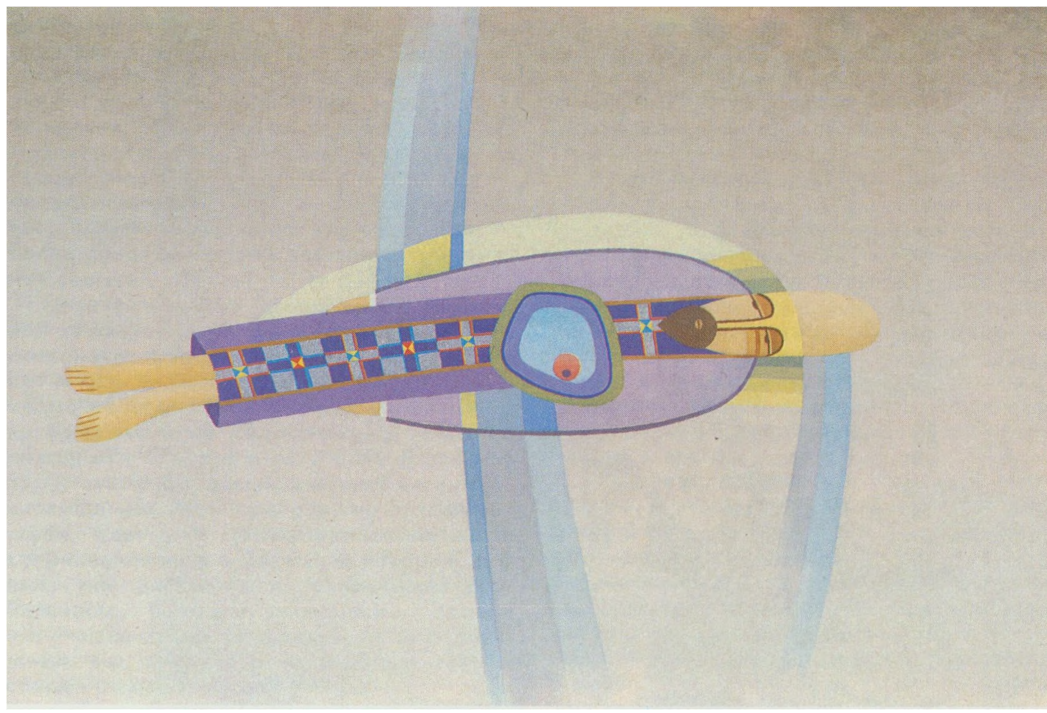
ЛЕДОВОЕ ПОБОИЩЕ. Холст, масло. 1983

СОБОР. Холст, масло. 1987 →



СОН. Холст, масло. 1989 →

ЗИМНИЙ ДЕНЬ. Холст, масло. 1989





↑ ИЗВАРА. Холет, масло. 1985

КУПОЈА. Холет, масло. 1987

реводима в слова, тем паче — в названия, иначе давно бы уж всю перевели. Хотя это лично для меня и прискорбно — как для приверженца всемогущества Слова, но краски, ритмы, звуки, сладостный лепет младенца (то есть: живопись, музыка, в известной мере — поэзия), видимо, Слову — пред-шествовали. Слово — это уже осознание, более высокая, по крайней мере — более поздняя, ступень эволюции, так и тянет сказать — Вершина. Но воздержусь.

Человек — то же Пространство, и в тайной глубине каждого из нас летит свой, бесконечный, звенящий, блистающий поток, что и есть — Сознание. Могучая его слитность, полагаю, напигована образами, о которых мы и не подозреваем, привычно обходимся без этого богатства. Разве что вдруг явит себя сверкающе-необъяснимым сновиденьем. Ибо поверху, не затрагивая глубин, идет уже непосредственное наше сприкосновение с миром, в котором живем: уже дискретность, утлая наша вербальность, бытовые ассоциации. Уровни эти — изначально разорваны, и всю свою жизнь мы, сами того не ведая, пытаемся соединить два этих слоя. Как раз в этой зоне разрыва и обитает Искусство: оно разрабатывает Душу, оно соединяет каждого из нас прежде всего — с самим собою, а уж потом — с другими. И оно — восходящими и живыми токами — рождает Слово как Понимание, Человека — как Осознающего себя. Есть у Евгения Орлова удивительный триптих. Удивительный временной точностью и душевной зоркостью: до ясности видения. В квадрате рамы мы сперва видим мощный, едва помещающийся и туго выпирающий объемный круг. Вдруг ощущаешь холод, ворсистую — грубую — поверхность, упрямую — темную — глубину. Одиночество. Бесприютность. Это — Планета. Земля. Она уже выделилась из Хаоса, обрела геометрическую форму, но в ней нет еще ни чувства, ни мысли. Земля эта как бы медленно поворачивается на наших глазах. И рядом — она уже ощутимо теплеет, очертания ее словно бы обретают бархатистую плавность, мягкую размытость краев, она уже мягко подсвечена сбоку и разогревается с каждым мгновением. В ней как бы вызревает уже готовность, есть словно бы — уже пред-определение, может — уже избранность. Она еще так же одинока, но уже как бы страдает от своего одиночества. И чего-то ждет. Это уже одиночество Ожидания, и оно рождает уже со-причастность. И наконец, в третьей части триптиха — над одиночеством этим, стирая его навсегда, восходит Человеческое

лицо, может — Лик. Земля уже светоносна, светло и щедро переполнена жизнью, торжественна и прекрасна, она счастлива пониманием, готова к тревогам жизни и пронизана яростной ее красотой. Это уже не Планета, а сама Жизнь...

В этот художественный мир нужно только вчувствоваться, доверчиво погрузиться, с открытым сердцем принять его неоднозначность и многомерность, начисто отбросить бесперспективные в искусстве прямые суждения по аналогии, потрясти за плечо свое уснувшее воображение и разбудить собственную душу, сдунув с нее штамп.

Нужно лишь — доверчиво и свободно выйти за рамки предыдущего своего опыта, только и всего.

И первое, что тотчас ощутишь, — это свежее и поднимающее Дуновенье. Это откроется энергетическое поле художника. Ибо мир Евгения Орлова редкостно упруг и гармоничен. В наш-то раздрызганный век! Он, похоже, всерьез верует еще в Человечество, исполать им обоим. Орлов вообще — удивительно добрый художник. В работах своих он явно тяготеет к горизонтальной организации Пространства, а горизонталь, хоть какой глубины и объемности, уже сама по себе утишает душу: в ней сокрыта надежность, как бы прочная опора — чтобы взрасти, поддержка духа и широкое, доброжелательное априори, приятие, со-чувствие, со-переживание, со-мыслие и со-дружество, все великие, объединяющие людей «со», до самого дорогого — со-весть, когда сердце сердцу весть подает, неразмытое и точное нравственное начало.

Орлов тонко чувствует силу намека в Искусстве, когда знак чего-то эмоционально шире и глубже подробного описания. Этих знаков предметно-конкретного ряда у него немного. А зачем их много? Церковь (знак непрерывности духовного процесса), вдруг домик посреди струящейся голубизны, вне всякой тверди (знак человеческого уюта и близости), вдруг как бы небрежно кинутые среди оранжевых бликов мостки (знак модальной неотвратимости: кто-то, кого здесь нет, когда-нибудь обязательно ступит на эти мостки), лодка (кто-то ждет ее на отсутствующем берегу, который ведь где-то есть, знак связи), дерево (в нем незримо и вечно восходят токи жизни), а тени от дерева — нет, зато есть тень совсем в другом вроде месте, где падать ей — не от чего (более сложный знак связи, асимметрия мира, тень тут небось из Пространства другой раз-

мерности, кому же, как не художнику, — эти знаки видеть, вернее — ведать).

Глубина же чувства передается всегда напряженностью цвета. И напряженность эта, бывает, — до взрыва. Тогда горизонталь пробивается молнией, радугой, взлетающими треугольниками, резким сдвигом Пространства: вертикалью. Возникает новое измерение. Но вот что меня поражает в Евгении Орлове: разрушения, распада — не происходит все равно никогда, гармония все равно торжествует, лишь дополнительно обогащенная вертикальным Прорывом. Это, думаю, потому, что в любом Прорыве у художника — жизнеутверждающая устремленность вверх, всегда — выход, который есть у каждого. Всегда потому — Надежда. Боль, тревога, сомнения и смятение — это да, но никогда нет угрыз.

Вот, пожалуй, в чем гвоздь: в художественном мироощущении Евгения Орлова начисто отсутствует агрессивное начало. Орлов — структурно — художник Объединения, Со-единения.

Евгений Орлов, слава богу, молод, полон сил и дерзости, стремительно развивается, он отважен и неутомим в своих поисках, себя — не боится, знает свой Путь. У него есть пейзажи, которые многим доставили бы привычную радость мгновенного узнавания, где лес — это лес, а кре-

пость — без сомнения крепость. Есть превосходные портреты, выполненные, как бы полегче выразиться, в манере вполне классической. Все это вполне несет отпечаток Личности. Но он все это выставлять не любит, а выставляет картины, которые привычно классифицировать — как искусство абстрактное. И мне кажется, я понимаю, почему он так в этом упорен. На мой взгляд, именно абстрактная живопись максимально приспособлена к Свободе, что Орлов ценит превыше всего. Язык этой живописи первороден и прост, как все вечное: линия, полоса, круг, квадрат, цвет, тон, извивы и сломы — все это в нас заложено изначально. А наше художественное восприятие, не скованное даже приблизительным сюжетом, — не ограничено тут ничем, вот ведь в чем прелесть. Именно эта живопись, по-моему, способна глубоко и пронзительно вторгаться в тайные тайных души и наиболее полно выражать вероятностные и прекрасные ее смыслы, там сокрытые. Это воистину Искусство — бесстрашного доверия, где сговор художника и зрителя — равноправен, исполнен тайны и непредсказуем, что и требуется в Искусстве.

Вот, пожалуй, за что я более всего люблю Евгения Орлова — художника: я в его живописи абсолютно свободна. Я-с-Ним более Я, чем Я-без-Него, вот за что.

## ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ • ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

1 ноября в Доме кинематографистов состоялась объединенный пленум ленинградских организаций творческих союзов с повесткой дня: «Участие творческой интеллигенции в культурном возрождении Ленинграда».

Впервые за всю историю ленинградской культуры подобное представительное собрание было создано не по указанию партийных или государственных органов, а по инициативе снизу, проявленной созданным недавно Координационным советом творческих союзов. После бурного, заинтересованного обсуждения на пленуме были приняты Декларация о социально-культурной ситуации в Ленинграде и Программа действий творческих союзов Ленинграда.

Впервые в Ленинграде в октябре прошел фестиваль сатиры и юмора «Очень-89», организованный недавно созданным при ЛО Союза журналистов СССР профессиональным клубом сатириков. Кроме ленинградских представителей всевозможного жанра в фестивале приняли участие такие

мастера смеха, как Михаил Жванецкий, Михаил Мишин, Геннадий Хазанов, Клара Новикова, Евгений Петросян и многие другие.

Прекратил свое существование еженедельник «Театральный Ленинград». Однако горевать по этому поводу никто не стал, потому что взамен появилось новое рекламно-информационное издание Главного управления культуры и Дирекции театрально-концертных и спортивно-зрелищных касс под названием «Рампа». Первый номер вышел 28 сентября. Он предлагает читателям и зрителям оперативную информацию, программы театров, концертных залов, цирков и стадионов. Кроме того, «Рампа» печатает интервью с актерами, режиссерами, музыкантами, эстрадными исполнителями. Под рубрикой «Бенефис» помещаются штрихи к творческим портретам деятелей искусства, творческой молодежи. «Рампа» выходит один раз в две недели. Приобрести новое издание можно в театрально-концертных залах и театральных кассах города.



# ПРОГНОЗ ДИАГНОЗ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Вряд ли кто-то знает точно, когда и как это повелось, но засело в сознании намертво: мы все с самого рождения в долгу, как в шелку. То «уважать и слушаться старших — наш долг» (а если старшие — хамы или дураки, то как?). Или: «учиться — наш долг» (а если ни способностей, ни охоты?). Или: «воинская служба — священный долг» (а тебя на воинской службе — сапогом в ребро, мордой в унитаз, да еще сорвали со студенческой скамьи, на которую ты с таким трудом попал). Да мало ли еще всяких, ничем не оправданных долгов! И — выскажу сейчас давно зреющую крамольную мысль — так называемый «патриотический долг», требующий слепой веры: мы живем в самом лучшем государстве, в самой лучшей стране, мы самые лучшие, духовные и передовые.

Любовь к Родине, однако, явление скорее иррациональное. И вот ведь знаешь, что нищая она, изуродованная, неблагодарная. И вот ведь на себе ощущаешь, что не шибко любит и жалеет Родина-мать детей своих (один Афган чего стоит; это уж не говоря о каждодневной пытке бытом и бюрократическими унижениями). И — куда деться — хорошо знаешь, как много мест в мире, где куда вольнее дышит человек.

Ан нет: любишь ее, да и все тут. Прямо по поговорке: «любят не за что-то, любят кого-то». Гордиться же, извините, нечем! Тем не менее попробуй при нас кто чужой ее, Родину нашу, задеть, поругать (хоть бы и за дело): вмиг мы на дыбы. Уж не про это ли детский стишок Агнии Барто: «Я свою сестренку Лиду / Никому не дам в обиду. / Мы живем с ней очень дружно, / Очень я ее люблю. / А когда мне будет нужно, / Я и сам ее побью!»

Все эти резоны и размышления возникли у автора по самым разным поводам в самое разное время. Одним из таких поводов несколько лет тому назад стала картина лентфильмовского режиссера Сергея Овчарова

«Небывальщина» и ее «закулисная» история.

Вообще, Овчаров сразу поразил мое воображение первой же своей работой — короткометражкой «Нескладуха». Отсмеявшись до слез над злоключениями жаждущих выпить мужиков, над неравной их схваткой с бочкой вина, сопротивлявшейся распитию до победного конца, я вдруг как очнулась: а ведь шутка-то презлая вышла! А ведь упорство, терпеливость, изобретательность народная и смекалка — все, чем от века мы привыкли гордиться, что в сказках воспето, — во имя чего все это мобилизовалось, на что потрачено?

Развеселая, удалая байка как-то сразу мрачно представилась тем, чем, в сущности, и была: пародией (да какой!) на окружающую нас каждодневную действительность. Было от чего — в 80-м году — опешить. К счастью, злой сарказм той картины до начальственных мозгов не дошел, а то не сдобровать бы начинающему и совсем еще молодому режиссеру.

«За руку схватили» Овчарова только на следующей его картине, на полнометражной «Небывальщине».

И право, было чему удивляться.

Если сравнить то, что писали о «Небывальщине» критики, с тем, что говорили (и писали) о картине чиновники-начальники в 1983 году, может сложиться впечатление, что речь о разных фильмах. Выпуск лент на экран киноначальство активно сопротивлялось. А когда выпустить все же пришлось, потоком пошли обвинения в «клевете на народ», в том, что это — пасквиль на нацию, и, наконец, просто в... «непонимании природы фольклора».

Критики же, в свою очередь, писали про возникновение новой эстетики в кино, про необычное и глубоко национальное прочтение фольклора в кино; но и про то, что стиль-де не выдержан, что сюжет-де рыхл и органи-

зован лишь формально; про то, наконец, что три основные сюжетные линии в единый поток не сливаются и что режиссер, которому хватало дыхания на короткий метраж, на полнометражной картине «споткнулся».

В сущности, это был один из тех редчайших, а то и вовсе уникальных в истории нашего кино случаев, когда чиновники госаппарата оказались более проницательны, чем критики. Именно они первыми «поняли» картину, почувяли в ней опасность для себя и тех охранительных устоев, которым служили, и немедленно начали кампанию против «Небывальщины».

Конечно, соблазнительно было поговорить о путях развития эстетических традиций, о возможностях экранной трансформации фольклора, о пластике, ритме, монтаже, сюжетобразующем начале в ленте столь необычной. Критика, естественно, и пошла по этому пути.

Начальники же уловили — нюх у них оказался безошибочный, натренированный — то, про что в своей «Небывальщине» начал говорить Овчаров. Согласитесь: тогда, в начале 80-х, в массовом сознании слово «фольклор» само по себе воспринималось как нечто дремуче-древнее, покрытое вековой пылью. Как предмет для сентиментального умиления. Конечно, уже существовали различные художественно-изыскательские фольклорные ансамбли, уже восходила звезда Дм. Покровского в Москве и И. Мациевского в Ленинграде, но, попросту говоря, «социальная безопасность», «гарантированная благонамеренность» русского фольклора (идеи, упорно и небезуспешно насаждавшиеся официальными инстанциями) сомнениям не подвергались.

И вдруг — как гром среди бела дня: острая социально-критическая направленность фильма, снятого по мотивам и на основе народных баек, прибауток, анекдотов, поговорок и пр. Как тут было не завопить: «Караул! Поклеп на нацию! Неуважение к корням! Непонимание народных традиций!» Естественно, если воспринимать фольклор по казенной установке на благообразного пейзажа в вышитой рубахе.

Овчаров показал нечто радикально иное, прямо противоположное. Национальное самосознание выразилось в «Небывальщине» прежде всего в том, как «сформулировал» Овчаров на экране национальный характер. Вернее, три его самостоятельные ипостаси, которые — вопреки дружным утверждениям ряда критиков — сошлись-таки в картине воедино.

Мужик Незнам, изобретатель Бобыль и Солдат — три центральные фигуры филь-

ма; каждый с самостоятельной сюжетной функцией — они и есть в этом фильме «народ», «нация» (беру эти слова здесь в кавычки, поскольку понимаю всю условность подобной формулировки).

Итак, Незнам, в фольклорной традиции чаще именуемый Иваном-дураком. Дурью на печи двадцать лет маявшийся, до взрослых лет ума-разума не набравшийся и с целью поправить этот недостаток отправившийся по белу свету бродить. Да вот дивно-незадача: во всех скитаниях, где бы и как ни оказывался, встречает главным образом таких же незнамов — тех, кто (от греха подальше) в сундуке жену на спине таскает (а там и полюбовник уже пристроился); тех, кто тучу на небо дружным «дыхом» нагоняет, а врага-иноземца-супостата шапками закидывает. Наберешься тут ума-разума, как же!

Но на этом пути судьба регулярно сводит Незнама с Бобылем. Мечтатель-изобретатель, одержимый прекраснородушной идеей, Бобыль, однако ж, регулярно побиваем такими вот незнамами или, в крайнем случае, оказывается сдан в участок.

И кроме того, пути Незнама и Бобыля в самые неожиданные, часто критические моменты постыжно пересекаются с путями смекалистого, удалого и ушлого Солдата, государственного человека, которому юридически и выпадает на долю выручать из затруднений мужика и интеллигента, попутно уму-разуму их и обучая.

Вот и сказаны долгожданные слова, произведена «социальная классификация» трех центральных персонажей фильма. Государственный (т. е. служивый) человек, мужик и интеллигент. Двое последних нелепы и дурковаты, первый — умен, ловок, да лукав. Находчив, да жуликоват. И все трое — страсть как обаятельны. Мы же, в сущности, из взаимоотношений этой тройцы получили довольно точную сатирическую «раскладку» социальных отношений — мужика с интеллигентом и служивого человека с ними обоими. Вот это-то и почувяла чиновная братия и немедленно забила тревогу. Более того, в картине — эпизодически — возникла и еще одна, четвертая фигура. Франт-приказчик, городской обыватель, соблазнитель и мошенник. Возникла как «жанровая зарисовка», как блистательно стилизованный эскиз характера. Но в этой ленте ему еще не пришел черед стать самостоятельной сюжетобразующей фигурой.

Финал рассказанной истории оказался симптоматичен, а сегодня, шесть лет спустя, прочитывается и вовсе как некое пророчество. Общается со служивым человеком так

ничего и не дало мечтательному чудачку-интеллекту. Ни ловкости нелепому бес-сребренику не прибавилось, ни рассуди-тельности. Супротив жажды полета Бобыля оказалась бессильна здравая веселая цеп-кость Солдата. А вот Незнам таки ума-разу-ма набрался, остепенился, и на ярмарку с гу-ляньем в финале явился солидный, степен-ный, строгий глава многочисленного... баб-его семейства. А вместо наивной, чуточку туповатой улыбки молодого Незнама на ли-це нынешнего — неизбывная, безысходная скука.

Тут же и Солдат с Бобылем объявились. Неизменные. Веселая шутка Солдата — «молодильная кузница» («старых на моло-дых перековываю!») — часть ярмарочных игрищ... Веселись, народ!

И посередь гомона, кутерьмы, смеха без всяких своих дурацких (или гениальных?) приспособлений, сам по себе, наконец-то взлетел Бобыль! Чудо.

И тут, словно стряхнув с себя сонное оцепенение, встрепенулся Незнам и двинул-ся к «молодильной кузнице». Решительно и бесповоротно. Чтоб заново родиться.

Ах, какая веселая была шутка! Войдет под наковальню старик — выскочит маль-чонка, залезет старушонка — выбежит дев-чоночка. Да только после, гурьбой, старички и старушки выбежали из-под наковальни. Вот и Незнам, солидный мужик, в «кузни-цу» залез, и мальчонка голышом выбежал тотчас. И все. Мужик Незнам из-под нако-вальни не вышел. И впервые намышленом лице бравого Солдата застыли изумление и растерянность.

Вот эта-то притча, даже не слишком зашифрованная, эта горькая ирония, круто замешенная на любви и боли, этот взгляд на национальный характер и национальную судьбу (не со стороны — изнутри, ибо себя автор ни от народа, ни от судьбы его не отделяет) не были тогда всерьез и по достоин-ству оценены.

Переоценка «Небывальщины» началась... с появлением «Левши». Новая работа Овча-рова, да еще по мотивам классической лите-ратуры, отозвалась новой вспышкой споров и разногласий. На сей раз чиновники в спо-рах участия не принимали, судьба ленты бы-ла в этом смысле легче, чем у предыдущей. Но только в этом смысле.

Ибо на первых порах коллеги Овчарова и критики начали верить «Левшу» («Не-бывальщиной»). И вдруг, почти три года спу-стя, «выяснилось», что та картина была «классична по структуре, точна в единстве стилистики, остроумна и содержательна, пронизана тонким пониманием народной

стихии фольклора, блестяще интерпретиро-ванного на экране». А вот «Левша» — это «цирк, балаган, трюкачество, штукачество», и если есть в этом фильме что-то (не считая, конечно, лесковского слова) — так только неудержимая изобретательность и неистощи-мость в придумывании разных фокусов. Все.

Боюсь, что это будет если не вечным, то довольно длительным по времени факто-ром творческой судьбы Сергея Овчарова (хотя, конечно, дай мне Бог оказаться пло-хим пророком). Увы, это крест всякого пер-



Кадр из фильма «Оно»

вопроходца. К открытиям надо привыкнуть, с новациями надо сжиться, тогда они станут понятны, будут восприниматься как нечто само собой разумеющееся и бесспорное. Правда, одно есть неудобство: новатор за это время нашего привыкания чего-то опять успеет придумать и опять попервоначально будет осыпан упреками за то самое, что через определенный промежуток мы же и расхва-лим.

Вспоминаю, как говорили о переуслож-ненности «Зеркала» и «Сталкера» Андрея Тарковского — сегодня эта мысль даже в го-лову никому не приходит. Писали о трудно-сти восприятия «Двадцати дней без войны» Алексея Германа или «Пасторали» Отара Иоселиани. Нынче об этом тоже забыли. Нет, право, чтобы быть первопроходцем, в допол-нение к таланту надо и мужество иметь!

И тут у автора этих строк возникает сильный соблазн отвлечься от кинематогра-фа Овчарова и поделиться с читателем соб-ственными впечатлениями о самом Овчаро-ве. Ибо это действительно незаурядная лич-ность и даже для нашего пестрого, богатого разнообразными творческими индивидуаль-ностями кинематографического мира фигура

весьма необычная и примечательная. Впрочем, это тема и материал для отдельной самостоятельной статьи, и, может быть, кто-то, знающий Овчарова лучше, такую статью возьмет да и напишет. Одно скажу: то, что делает Овчаров, помимо собственно культурного значения еще имеет и дальний, на перспективу рассчитанный смысл: «обновление кинематографического генофонда».

Ведь очень долгое время казалось: чтобы обращаться к такой важной для русской культуры проблеме, как ее национальные корни, черты, питательная среда, нужны прежде



На съемках фильма «Оно»

всего искренность и любовь. Внезапно выяснилось: это, конечно, нужно. Но — во-вторых. Во-первых — необходима нравственная щепетильность и интеллигентность. Без них — с одной искренней любовью — сколько уже дров наломали, сколько наломают еще!

И быть может, главное, что сегодня выделяет кинорежиссера Сергея Овчарова из армии вдруг взорливших (а раньше они где были?) радетелей русской культуры, ревнителей, охранителей ее национальной чистоты, — это те самые интеллигентность и щепетильность.

Впрочем, тогда, когда он только начинал, удивляла и радовала как раз страстная приверженность. Особенно редкая в кино. Ибо тогда много писалось и говорилось о национальном своеобразии грузинского, украинского, киргизского (и т. д.) кино; национального своеобразия русского кинематографа как бы и не существовало. Он, русский кинематограф, был как бы ничейный: интернационально-космополитический.

...Вот написала через дефис эти два слова, и рука сразу дрогнула: уж больно определенный смысл в приснопамятные времена

в них вкладывался. Но вернем словам их суть: «межнациональный» и «вненациональный» — пусть так.

Быть может, появление кинематографа Овчарова дало импульс к тому, чтоб задуматься о национальных особенностях русского кино — а они, конечно же, были и есть. Влияние западноевропейских культур и национальных культур наших республик вовсе не мешало существованию и независимости собственно национальной природы русского кино. Чужой опыт адаптировался, переплавлялся, но не мешал.

Шукшин и Тарковский, Панфилов и Герман делали вовсе не безнациональное кино. «Иваны» крепко помнили родство, да только о родстве том не голосили на площадях и перекрестках...

Так что появление Овчарова оказалось не «открытием национального самосознания» в русском кино; оно только стимулировало наконец его оживление, а критическую мысль подтолкнуло к началу осмысления этого явления.

Однако вернемся к «Левше». К картине упорно прикладывались привычные мерки: «капустник», «балаган»; пытались окрестить «лубком», забывая, однако, что лубок — бесхитростен и простодушен. Иронию он исключает в принципе. Кстати, и боль — тоже.

Сюжет лесковского «Левши» знаком всем. Прочна привычка к прочтению этого сюжета о том, как «наши» в грязь лицом не ударили, не подкачали, Русь-матушку не посрамили. И, под сурдинку, о том еще, что нет пророка в своем Отечестве. Есть все это в ленте Овчарова? Безусловно. Театрализованность, балаганность зрелища, мало совместима с привычными представлениями о натуральности, о фотографической природе кино, — оптимальная форма экранного прочтения этого «сказа», насквозь пронизанного игровой стихией, стилизованного блестяще, но нигде не выдающего в стилизаторство. Да, капустник, с озорством, с намеком, с небезобидным зубоскальством, просматривается в фильме вполне явственно, да никто этого и не скрывает. Тут всякое лыко в строку, как ни назови — хоть балаганом, хоть аттракционом. И, надо сказать, появление Левши в картине (довольно позднее, как и в собственно лесковском сюжете) предел этому балагану не кладет.

Более того, не сразу и не вдруг замечаешь тот водораздел, который явственно пролегает внутри фильма между «цирком» и «сказом». А начало этого водораздела — именно в Левше, который оказывается един в двух ипостасях: и как участник «аттрак-



ционного действия», и как драматический персонаж.

Уже писалось, но как не повторить, о том, насколько двусмыслен главный «подвиг» Левши со товарищи: сделать работу, какая иностранцам во сне не снилась-не виделась, но гениальным свершением рук своих чужую отличную работу испортить. Побрякушка-то заморская, блоха-нимфозория, через те подковки чудесные плясать разучилась. А весь фокус в том и был, что не только мала, но и пляшет...

Неужто без плохого и хорошему не бывать? Неужто всегда стихийный талант на вековечном «авось» замешивается?

У Овчарова этой двусмысленности есть свой точный эквивалент в картине. Помните, когда граф Кисельврде оценивает изобретения народных умельцев? Они, эти чудо-выдумки (как тут не вспомнить изобретателя Бобыля!), всем хороши, всем уникальны, да вот беда: чудо-иллуг снежную целину пашет, чудо-решетом воду носят и прочими чудесами замечательными, гениальными обязательно какую-нибудь нелепицу, ерунду производят. «Аглицкие» чудеса против наших пожиге будут, а польза есть!

И главное, начинаешь вдумываться в то, какой реальный смысл имеют (и в лесковской вещи, и в картине Овчарова) всевозможные молодчества — от лихой лютости и простодушного патриотизма Платова до гениального творения тульских мастеров, — начинаешь доискиваться этого смысла и как в стену лбом упираешься: никакого смысла кроме пресловутого «знай наших!» и нет вовсе. Все эти наши извечные «догоним, перегоним и покажем!» никакой иной цели, кроме как догнать, перегнать и показать, перед собою и не ставят.

Парадокс этот, плотно упакованный в сюжетном клубке повести, оказался тонко и точно понят режиссером, «смотавшим» этот «клубок» в обратную сторону: так, что нить, прежде спрятанная, теперь оказалась сверху, вышла на свет божий, на всеобщее обозрение. Недаром тональность картины, начинающейся с шапкозакидательного мажора, постепенно становится все глуше по звучанию, все мрачнее по колориту, утрачивает всю свою цветистость и пестроту.

История эта, в сущности, благополучно развивается (и, кажется, могла бы развиваться до бесконечности) только до той поры, когда Левша делает открытие, коим намерен реальную пользу Отечеству принести. Не напоказ, не для престижа, не во удовлетворение чьих-то амбиций. Тут-то и выяснится, что польза Отечества — не его ума дело. Без него есть. Кому по чину положено.

Действительно, нужно быть таким, каков получился Левша в фильме Овчарова — детски-лукавый и детски же простодушный, как сказочный Иванушка-дурачок, да тем не менее «себе на уме», — чтоб родить эту идею («пусть бы и у нас ружья кирпичком не чистили») и в полубеспамьястве толковать городовому: «Скажите государю...»

Вновь повторилась история «Нескладухи»: покуда полфильма просмеялись, успели позабыть, каков конец истории. И в этом, быть может, особая правота режиссера. Конец этот надо заново пережить, отрешившись



Кадр из фильма «Оно»

от хрестоматийных школьных представлений, чтоб понять истинную цену знакомых вещей и истинный их смысл. Чтоб устыдиться привычных понятий о том, кому и откуда виднее польза Отечества. Чтоб вспомнить о судьбах гениев и гениальных открытий на Руси. Чтоб научиться спохватываться вовремя, а не «опосля»...

Что же до прямой внутренней связи «Левши» с «Небывальщиной», которая, конечно же, существует, то это — связь развития идеи. Как бы то ни было, но центром притяжения той ленты был, разумеется, мужик Незнам. Именно этим определялась структура и стилистика «Небывальщины». Его судьба, его взаимоотношения с Солдатом и Бобылем, его трансформации были основой сюжета.

В фигуре Левши как бы сошлись разом все три ипостаси, каждая из которых в свой час «выплывает наружу» — дурковатый, простодушный мужик или крепко себе на уме, разом и лукавый и истовый «государственный человек», а все ж таки доминантой характера Левши оказался тот изобретатель Бобыль, не столько мастеровой, сколько интеллигент, не столько практический (хоть

и изобретатель) человек, сколько «человек идеи». И именно в этом качестве он оказывается и сложен, и внутренне противоречив, не целен. В этом, если угодно, исток трагедии Левши; ведь не крестьянское простодушие и не «ушлость» служивого человека так фатально определяют его судьбу, а именно прекраснотушное, многократно усиленное, одухотворенное той самой идеей «пользы Отечества», которая, похоже, Отечеству вполне безразлична. Во всяком случае, власть предрешающим — наверняка.

Таков горестный итог размышлений Сергея Овчарова о судьбе таланта на Руси, в фильме, на котором повисел-таки ярлык «цирка, капустаника, лубка». Как тут не вспомнить пушкинское: «И догадал же меня черт родиться в России с умом и талантом!» Обидно? Конечно. Актуально? И по сей день!

Словно бы проверяя фольклорную стихию на универсальность, следующую свою картину Овчаров снимает на основе совсем не стилизованных текстов произведений Салтыкова-Щедрина, впервые решаясь на весьма рискованную трансформацию литературной классики. Действие картины «Оно» на основе сюжетных мотивов «Истории одного города», начавшись в глубокой полумифической древности, домчится до наших дней и перевалит через них в некое апокалиптическое будущее.

«Оно» даже для экспериментатора Овчарова — суперэксперимент. На мой взгляд, с блистательным результатом.

Используя только и исключительно тексты Салтыкова-Щедрина, оказавшиеся фантастически современными, провидческими, Овчаров создал свой «бюрократический эпос» (таков подзаголовок ленты), которым замкнулось кольцо трилогии. В разгар съемок «Левши» режиссер говорил автору этих строк, что намерен сделать цикл из трех картин на материале фольклорно-смеховой традиции: деревенской, фабричной и собственно городской. Насчет трилогии — сбылось. «Небывальщина» — действительно основана на деревенской смеховой культуре. «Левшу» уже с весьма существенными оговорками можно было отнести к фольклору мастеровых». «Оно» — даже в ряду фильмов на редкость последовательного Овчарова — наособицу.

И снова, говоря о последней по времени картине режиссера, никак не освободиться от соблазна подробно и дотошно остановиться на эстетике, оригинальной и своеобразной. Подробно, смакуя детали, разобрать актерские работы — их множество (целый парад звезд), и все — блистательно. С. Крючкова и Н. Гундарева, М. Терехова и Е. Са-

наева, Р. Быков, О. Табаков, Л. Куравлев... Иные — в крошечных ярких эпизодах, а у Быкова, по сути, — пять ролей в фильме.

А съемки В. Федосова, крупное зерно печати, необычная игра со светом, да мало ли всего еще! А внутренний полижанризм картины — на грани эклектики, но так точно сбалансированный, что грань эта нигде и ни разу не перейдена.

Нет, это опять-таки материал для особой, отдельной статьи. Не надо пытаться объять необъятное. Вернемся к последовательной цепи сатирического анализа отечественной истории и действительности, социальной и этической ситуации, ибо, на мой взгляд, именно этот анализ и является нитью, связующей воедино кинотрилогию Овчарова.

«Оно» — эпос о государственном человеке. «Оно» — сатирическая сага о Власти, начавшаяся как разухабистый фарс смены правительниц достославного города и завершившаяся как мрачная фантазмагория о саморазрушении Власти, предварительно разрушившей мир вокруг себя.

Сюжет «Оно» поддается пересказу еще менее, чем пестрый и прихотливый сюжет «Небывальщины». Причин тому множество: и калейдоскопическая смена персонажей; и стремительный темп повествования, вбирающего в себя такую уйму фактов и событий, какой позавидовал бы отменно длинный телесериал; и, наконец, мощный пласт реальных исторических ассоциаций, которые встанут за каждым, подчас микроскопической длины эпизодом ленты. Честное слово, заранее посочувствуйте всякому рецензенту этой картины, ибо стремление ничего не упустить тут изначально обречено на провал, а вычленив главное из фильма, где главное — все, задача весьма непростая.

В «Небывальщине» и «Левше» — в каждой картине по-своему — образ «государственного человека» возникал так или иначе, с теми или иными оговорками, в своей привлекательной ипостаси. И бравый бывалый Солдат из «Небывальщины», и Левша с его идеей пользы Отечества, и в какой-то мере атаман Платов с его кондовым, но искренним патриотизмом — каждый из них был фигурой, отмеченной авторской симпатией. Более того, оба государя в «Левше» могли бы называться этим титулом — «государственный человек» — в значительно меньшей степени, чем их тульский умелец.

«Государственный человек» в «Оно» — длинная цепочка градоначальников. И все они (каждый по-своему) монстры. Уже было сказано здесь о фигуре франта-обывателя из «Небывальщины». Час этого персонажа пробил именно в новой картине Овчарова.

Только забавный и достаточно безбидный соблазнитель здесь, совместившись с образом государственного человека, предстал в совершенно ином качестве. Та вереница превращений, которые в «Оно» претерпевает фигура Градоначальника, — от алчных и любострастных бабенок до усатых тиранов, деревянных маразматиков и, наконец, молодых, бодрых, полных энергии разрушителей, позволяет режиссеру создать образ зловещий и на диво достоверный.

Боюсь, Сергей Овчаров сильно лукавил, назвав свой эпос «бюрократическим». Тут, как говорится, надо брать круче.

Поразительно, что одному из актеров (а именно Р. Быкову) режиссер «отдал на откуп» сразу несколько модификаций фигуры Градоначальника. В этом явно не было попытки «запутать» зрителя, «сбить со следа». Тут налицо стремление (с успехом реализованное) проследить внутреннюю связь и преемственность меж собою этих безошибочно узнаваемых фигур. Узнаваемых настолько, что трудно бороться с искушением называть их именами реальных исторических прототипов.

Итак, появление на одном из витков истории нового Градоначальника — простоватого и улыбочивого — станет для города точкой отсчета серии исторических катастроф. Постепенно будет меняться и облик, и стиль руководства Градоначальника, кожанка сменится на френч военного образца, затем на вышитую украинскую рубашку. Но смена лиц, причесок и даже смена методов не отменяет главного: самовластия безграничного и бесконтрольного.

И тут по логике вещей надо было бы сказать о том, как сами горожане, показанные в картине с нескрываемой теплотой и сочувствием, противятся этому бремени, час от часу становящемуся все тяжелее. Увы. Всё гораздо печальнее. Ибо именно они, горожане, подпирают своими плечами эту власть, собственными руками помогают ей расправляться с людьми и корезить город. Именно они делают вид, что ничего не происходит, когда очередной Градоначальник внезапно — в прямом смысле — теряет голову. Именно они, бодро и жизнерадостно, стадом следуют за последним Градоначальником, уже оставившим на месте города апокалиптический пейзаж и ищущим, что бы еще разрушить; следуют, готовые по мановению его руки приступить к последнему и решающему разрушению.

И тут вспоминается начало фильма. Когда не было еще самого города и когда вольные хлебопашцы, как овцы, соскучившиеся по ножницам стригали, затеяли подыскать

себе правителя. Подыскали. Дальше — само пошло.

Два пейзажа — начальный и финальный. Мир, полный жизни и света, — и мир, превращенный в апокалиптическую руину. Овчаров в «Оно» досказал историю до самого конца, до донышка. Сохранив, однако, верность былому принципу: весь фильм смешно, очень смешно, еще смешнее. Но почему-то в финале — очень страшно.

«Оно» — лента итоговая. Не только потому, что венчает собою трилогию. Не только потому, что именно здесь с исчерпывающей полнотой оказалось сформулировано художническое, эстетическое, этическое кредо режиссера. И даже не потому, что финал этой ленты как бы предполагает, что далее все придется начинать заново, с нуля.

В сущности, картиной «Оно» Сергей Овчаров одновременно ставит острый, трагический диагноз народному самосознанию (и, как ему всегда было свойственно, никоим образом себя от этого сознания не отделяя); но, с другой стороны, сам факт возникновения такого фильма — жесткого и бескомпромиссного — есть свидетельство того, что самосознание это набрало силу. Самоирония — признак духовного здоровья (или выздоровления) нации. Способность прямо, без защитных светофильтров смотреть на самое себя, понимать про самое себя нечто такое, чего бы не хотелось знать и видеть, но что есть в реальности, — именно эту способность нации засвидетельствовал Овчаров.

Завершен огромный труд. Трилогия, строившаяся последовательно и упорно, как дом, с фундаментом, стенами, крышей, в должном порядке, а не как у нас бывает — задом наперед, — трилогия о национальной судьбе закончена. И мрачный итог фильма «Оно», конечно же, не прогноз. Но — предупреждение. Очень грозное. Можно ли было предполагать еще шесть лет тому назад, когда появилась «Небывальщина», какой мощной и стремительной будет творческая эволюция ее создателя, на какой уровень обобщений выйдет он в последней части этой трилогии?!

Возвращаясь к тому, с чего было начато, задаюсь вопросом: быть может, среди всех этих наших вековечно-неизбывных «долгов» долг человека, гражданина и, уж простите за высокопарность, долг патриота Отечества своего именно в том и состоит, чтоб, видя боли и хвори этого любимого Отечества, ставить им диагноз, а не делать хорошую мину. И в том еще, чтобы помочь их излечить.

Если так, то после завершения трилогии у Сергея Овчарова стало одним долгом меньше.

Мария Чегодаева,  
кандидат искусствоведения

# АЛЕКСАНДР ШИЛОВ

## и феномен "теле-визения" массового зрителя



«Уважаемый Александр Максович! Отрадно сознавать, что старая русская школа живописи жива! Одно только это ставит Ваше имя на очень высокий пьедестал. Особенно прекрасны Ваши «пастели». Большое спасибо за доставленное удовольствие. Я уже много лет не испытывал такого».

«Слава Всевышнему! Наконец, кажется, начинает возрождаться настоящее искусство».

«Дорогой наш советский Рафаэль, Рембрандт, Тициан! Я увидел многие музеи Европы и хочу сказать, это наши глаза, мысли, душевная красота людей в Ваших картинах. Я в восторге от Ваших портретов. Хочется плакать от восторга. Достойны народного и еще раз народного».

«Хочется сравнить многие портреты с портретами гениальных художников (по мастерству, вкусу) Брюллова, Тропинина, Репина и др.»

«Спасибо, дорогой Сашенька! Всю ночь я глаз не отводила от Ваших портретов из каталога. Дай Бог Вам, золотым рученькам, здоровья! Какого умного воспитала родимая мамочка! Пишу и плачу».

«Жизнь стала лучше. Люди стали жить богаче. Вот и меха, золото! Ну и что же? Жизнь. Людям хочется жить лучше. Женщины очаровательны».

«Наконец-то появилась советская струя в нашем искусстве!»

Из книги отзывов на выставке А. М. Шилова

А с кем я пью? Я пью с Сергеем,  
С советским маршалом простым.

Из фольклора эпохи «застоя»

Сенсационный успех выставок А. Шилова ставит перед искусствоведами целый ряд трудноразрешимых вопросов. Прежде всего: что вызвало этот поистине небывалый успех, затмивший, пожалуй, популярность даже «самого» Глазунова?

С Глазуновым все яснее. Его успех у публики определяется сенсационностью сюжетов: обращением то к «загадочной русской душе», то к рискованной символике, то к истории — не ортодоксальной истории школьных учебников, но к истории «завлекательной», с элементами детектива, мистики, столь модной религиозности. Добавьте к этому «ужасную» смелость, добрите псевдорусской «красивостью» — вполне понятно, что не слишком искушенные зрители, утомленные официальной скукой «манежных» картин, набрасываются на эту православно-декадансно-диссидентскую экзотику, усматривая в ней нечто действительно редкое в советском искусстве, чего не увидишь на официальных выставках.

Не то — Шилов. В его творчестве нет ничего «дефицитного». Собственно говоря, он и есть та самая официальная скука, реакцией на которую был успех Глазунова. Творчество Шилова принадлежит к массовому, давно известному направлению нашей живописи, имевшему широчайшее распространение на протяжении всей истории советского искусства. Уже в двадцатые годы на выставках АХРР<sup>1</sup> перед зрителями представляли добротные выписанные в академических традициях официальные портреты «красных командиров», «наркомов», восходящие к творчеству поздних передвижников, официальных портретистов и жанристов, чьим художественным и духовным наследником была АХРР. В последующие годы вплоть до наших дней это направление составляло едва ли не самую значительную струю советской живописи. И по сей день на всех выставках предстают натурально выписанные портреты генералов, передовиков производства, картины на всевозможные актуальные темы, пейзажи, букеты — работы, в бесконечных вариантах повторяющие усредненные образцы так называемого

реалистического, а по существу фотографически жизнеподобного искусства. Ни по тематике, ни по стилю, ни по качеству исполнения вся эта продукция решительно не отличается от работ Шилова. Можно назвать десятки имен художников этого направления, более умелых и мастеровитых, чем он, и сотни (без преувеличения!) точно таких же, ничуть не хуже. Нет никаких оснований выделять Шилова из этого общего ряда и уж во всяком случае законно спросить: разве портреты Щербакова, пейзажи Бродской, картины Кугача и Соломина и многих других не могли бы претендовать на такой же и даже больший успех? Однако выставки этих мастеров не собирали и десятой доли зрителей, не вызывали и отдаленного подобия того восторга, какой породило творчество Шилова.

Может быть, успех Шилова — лишь результат умелой рекламы: эффектного телефильма, шикарных монографий, броских, в сусальном золоте, каталогов и афиш? Отчасти да, но нельзя обойти вниманием результаты этой рекламы, тот факт, что Шилов предстал перед зрителями в роли едва ли не классика и, главное, был принят в качестве такового; что его искусство нашло массовый отклик, было принято множеством людей, казалось бы, имеющих полную возможность наслаждаться в музеях и на выставках самыми высокими образцами мирового, русского и советского искусства. Если даже предположить, что какая-то часть почитателей Шилова обычно ни на выставки, ни в музеи не ходит и «клюнула» только на рекламу, то все-таки остается значительное количество людей, несомненно бывавших и в Третьяковской галерее, и в Эрмитаже, знакомых (как свидетельствует книга отзывов) с именами Рембрандта и Репина и тем не менее восхитившихся Шиловым, уверовавших в высокое профессиональное качество его работ. Часть популярности Шилова создана именно людьми, имеющими некоторое представление о классическом искусстве и уверенными в своем праве выносить вполне, как им кажется, компетентные суждения о его творчестве.

А это заставляет пристальнее взглянуть в Шилова, задуматься над тем, что же оно есть такое, подобного рода искусство, по своим сюжетным, образным, живописным свойствам, каковы его приемы, способ трактовки портретируемого лица — словом, каков его образный и художественный смысл, видимо, попавший в точку, потрафивший вкусам не сотен, но тысяч зрителей, получивших от выставок Шилова полное моральное и эстетическое удовлетворение.

<sup>1</sup> Ассоциация художников революционной России.

Тематика Шилова, как уже сказано, для советской живописи вполне обыкновенна. Портреты, пейзажи, натюрморты, рисунки с натуры — все это традиционно, как традиционны и художественные приемы, восходящие к приемам старой живописи, преимущественно первой половины XIX века. Обычный формат холста: не слишком большой, но и не очень маленький, так что портретируемый предстает или в натуральную величину, или несколько меньше. Изредка прямоугольный холст заменяется овальным («Ольга», натюрморт «Розы»), что придает вещам еще более старомодный характер. Традиционная классическая портретная композиция: фигура неподвижно сидит или стоит в центре. Лицо портретируемого, как правило, в три четверти, помещено, согласно канону, на уровне двух третей холста, если фигура срезана по грудь, или трех четвертей, если дана по колено. Словом, композиции Шилова всецело отвечают самым расхожим нормам портретов как XIX, так и XX века — нормам добротного натурального портрета академического толка.

Цвет натуральный, без декоративных эффектов и пестроты, как и без сложности и гармонии. Как и в композиции, в цвете каждого отдельного портрета нет ничего неповторимого, художественно найденного, никаких «открытий». В некоторых портретах Шилов использует цветовую гамму, восходящую к работам Брюллова: красновато-бурый фон, черный сюртук, белый пластрон, тронутое желтоватым лаком лицо.

Живопись мелочная, гладкая, без широких мазков, жидкая и не лепящая, а раскрашивающая форму. При этом тщательно выделяется фактура тканей, волос, меха и пр., иллюзорно передается щетина на подбородке — художник здесь даже щеголяет своим умением. Очень часто масляная живопись заменяется пастелью, еще более гладкой, еще более иллюзорной.

Рисунок Шилова как в живописи, так и в собственно рисунках — более или менее правильный, но, как цвет и композиция, лишен художественной остроты, смелости, силы. Это, если можно так выразиться, «описательный» рисунок, не строящий, а ретуширующий форму. Более всего он напоминает студенческие рисунки, да и вообще творчество Шилова по своим формальным качествам ближе подходит к тем академическим «штудиям», какие отработываются в художественных учебных заведениях.

Вот портрет космонавта Шаталова. Молодой офицер в парадном мундире спокойно сидит в кресле. Поколенная фигура дана в три четверти. Мундир аккуратно прописан

серым, брюки темно-синим. Тщательно и с равным вниманием выписаны уложенные волнами волосы, колodки орденов, нашивки галуна на рукавах, пуговицы. Результат более всего приближается к тому эффекту, какой могла бы дать цветная фотография, но фотография, в свою очередь ориентирующаяся на классический официальный академический портрет.

Еще более традиционен портрет композитора Овчинникова. Снова поколенный портрет человека, спокойно сидящего в кресле, только фон красноватый, «брюлловский» и вместо мундира — артистический фрак, придающий работе совсем уж «старинный» вид. Тот же фрак, тот же колорит и та же композиция использованы и в портрете Лемешева.

Характернейшая черта Шилова состоит в том, что откровенно и даже демонстративно подражая искусству прошлого, он имитирует не конкретное искусство, хотя бы Брюллова, но некий «канон», существовавший на протяжении столетия и в свою очередь имитировавший манеру больших мастеров. И в середине, и в конце XIX века, и в начале XX писали вот так — на буром и на сером фоне, с тщательно проработанными складками, пуговицами и ресницами, портреты офицеров в мундирах и при орденах, светских дам в мехах и бархате, девицы «головки». Писали и точно таких мужиков, какие предстают на портретах Шилова: «Хозяин земли», «Партизан», «Пастух». Только одевались тогда мужички иначе и бороды обычно не брили, а у Шилова бреют, и, подобно гоголевскому Плюшкину, бреют довольно редко. Совсем такими же были и пейзажи с гладко выписанными черными тенями и желтым светом, тщательно вырисованными ветками и голубеньким небом. И уж вовсе такими же были «Розы», «Анютины глазки» и «Дары Востока» с иллюзорно, до последней колючки и росинки воспроизведенными, но почему-то восковыми цветами и фруктами.

Шилов неплохо усвоил эту среднемузейную стилистику. В добротных, под старинные, рамах, покрытые лаком, его работы предстают имитацией «чего-то музейного». И вот эта-то невинная на первый взгляд стилизация, это представляющееся многим весьма похвальное стремление освоить художественные методы академической школы обернулись на выставках неким качеством, придавшим и самим выставкам, и их зрительскому восприятию неожиданный и удивительный характер, какого не возникало ни на одной выставке даже вполне академических живописцев.

При посещении экспозиций Шилова в больших парадных залах, где персональные выставки бывают нечасто, у человека, знающего историю искусств, невольно возникает ощущение какой-то «не той» выставки — «не того» времени, «не того» художника. Невозможно было представить, чтобы эти работы написал наш современник, — так и мерещилось, что находишься в залах какого-то маститого старого живописца (не случайно в книге отзывы не раз проскальзывал эпитет выставки — «юбилейная»). Этот маститый живописец представлял не конкретным, а как бы «усредненным», «типовым». Подобно тому, как у Тынянова мифический подпоручик Кижэ обзавелся «биографией», типичной для павловского офицера, «дослужился» до генерала и умер, оставив безутешную вдову с очаровательным малюткой, так и этот несуществующий старый мастер легко домысливался во всех основных чертах своей творческой биографии. Прошел академическую школу, примыкал к наиболее консервативному крылу поздних передвижников, категорически не принял ни импрессионизма, ни новых течений XX века, писал официальные заказные портреты, позже входил в АХРР, в конце сороковых стал если не академиком, то член-корреспондентом Академии художеств... И вот выставка действительно юбилейная — к столетию со дня рождения... И такую «юбилейную выставку» разыграл нам вполне молодой художник, едва за сорок, — так и кажется, что он и писал-то уже в расчете на подобную среднеакадемическую выставку, старательно подражая каким-то виденным экспозициям.

На любой персональной выставке даже малоталантливому художнику можно найти что-то свое, живое: вдруг мелькнет смелая линия, свободный мазок, повеет экспериментом, увлечением; художник хотя бы оступится, отдаст дань хотя бы заблуждению. У Шилова заблуждений не бывает. Нет ни одной «не такой» работы — все на одном среднетиповом уровне. Но именно эта усредненность и придает его выставкам какой-то неподлинный характер, словно перед нами прошла не настоящая выставка, а телепостановка, для которой искусные бутафоры с удивительным чувством стиля изготовили выставочную экспозицию, сделали сотни картин, приобретших на экране цветного телевизора почти стопроцентную натуральность.

Но бутафория есть бутафория. Работы Шилова не рекомендуется рассматривать вблизи, да еще профессиональным взглядом. Стоит взглянуть в них — и вся ил-

люзия классичности исчезает. Видно, что художник и не пытался по-настоящему овладеть совсем не простым мастерством старых художников. Выдает себя жиденькая прописка, начисто лишенная той добротной плотности, настоящей материальности, которые присущи даже третьей степенной академической живописи. Выступает на первый план отсутствие крепко построенного конструктивного рисунка, опять-таки составляющего азбуку академического ремесла. И возникает вопрос: действительно ли художник ставил себе задачу возродить старое художественное ремесло, овладеть техникой старой живописи? Но тогда почему такая нетребовательность к себе, зачем такое количество работ, далеко не доведенных до настоящего академического завершения? Для чего такая неумеренная реклама? Неужели художник сам не сознает своего очень далекого до настоящей классичности профессионального уровня? А может быть, он к нему и не стремится, вполне удовлетворяясь той элементарной «похожестью», которая подчас обманывает дилетантов и их доброжелателей?

Оставляя в стороне намерения Шилова, приходится констатировать: его выставки с профессиональной точки зрения продемонстрировали версификацию старого искусства, подделку под старую технику, похожую на нее лишь настолько, насколько это было нужно, чтобы сыграть роль «классика», хранителя традиций. Как мы видим, версификация удалась вполне. Правда, для этого потребовалось одно очень существенное условие: для искусства, похожего на настоящее, потребовался и зритель, похожий на настоящего — эрудированного и компетентного зрителя.

В наши дни трудно найти человека, сохранившего полную девственную невинность в отношении изобразительного искусства. Массовые иллюстрированные журналы регулярно воспроизводят репродукции работ и старых, и современных художников. По телевидению проходят передачи о музеях мира. Об открытии выставок дается информация в программе «Время». Я уж не говорю о туризме, обязательно включающем посещения музеев, о привозимых из зарубежных поездок альбомах, календарях и пр. Словом, почти каждый хоть что-то об искусстве слышал, что-то видел, какие-то имена, хотя бы Репина и Сурикова, знает. Можно ли считать все это действительной пропагандой живописи и знания, полученной таким путем, — истинными знаниями? Человека, раз в жизни побывавшего в зоологическом музее и посмотревшего пере-

дачу «В мире животных», никто, и прежде всего он сам, знатоком природы не сочтет. А вот человек, побывавший в нескольких европейских музеях, себя знатоком искусства считает и уверен в своем полном праве выносить художественные приговоры. Телесомоведленность — совсем не невинная вещь! Одного человека из тысячи она побуждает к дальнейшему изучению искусства, но другим — подавляющему большинству — внушает иллюзию знаний, самоуверенное убеждение в том, что искусство им доступно, понятно, что они очень легко сумеют в нем разобраться и дать увиденному надлежащую оценку.

Не зная, по существу, ни классического, ни современного искусства, такие телеэрудиты на основании застрявших в глазу, зацепившихся в памяти обрывков суждений о художниках составляют для себя непрекрасимые мнения о том, какой бывает классика, какой она «должна быть». Собственно, телеэрудит вряд ли сможет конкретно сформулировать признаки того, что он считает классикой; возможно, что он не назовет и уж наверняка не сможет описать ни одного классического портрета или картины, но некое представление о чем-то музейном держит в сознании достаточно крепко. Существуют у него и некие суммированные понятия о «классической» композиции, «классической правильности рисунка» и т. п. Псевдоклассичность работ Шилова оказалась как раз на уровне псевдознаний тысяч зрителей. Перед ними предстало нечто очень напоминающее что-то из того, что хвалил экскурсовод на обзорной экскурсии в музее, называли великим искусством в какой-то телепередаче. Нечто похожее на какие-то понравившиеся репродукции. Сопоставились между собой, с одной стороны, достаточно ловкая подделка под классику, с другой — невежественное, но крайне самоуверенное представление о классике и совпали, вполне прились друг к другу! Зрители «узнали» Шилова. Уверовали в добротность его ремесла, удовлетворились фотографической похожестью, натуральностью исполнения. Поверили, что перед ними подлинный мастер. Почти Брюллов.

Мы очень мало думаем и говорим об опасности «недознаний», о вреде поверхностной псевдоэрудиции, выуженной из того потока информации, что обрушивается на современного человека с первых лет его жизни, — информации, не добытой собственным трудом, а усвоенной на лету, походя, по картинкам. Такие «недознания» не лучше, а хуже невежества. Невежда по крайней мере скромен. Псевдоэрудит аг-

рессивно самоуверен. Попробуйте переубедить его, внушить хоть сомнение в непогрешимости его суждений! Он «кусунится» в вас, но только не в самом себе.

И все-таки никакое сходство со старым искусством не смогло бы породить тот шторм, каким сопровождаются выставки Шилова, если бы его творчество не обладало некими внутренними образными качествами, обусловившими его массовое признание. Здесь нам предстоит от формы перейти к содержанию, к образной трактовке человека в шиловских портретах. Какими встают в его интерпретации наши современники, люди безусловно заслуживающие и уважения, и интереса, и запечатления средствами искусства? Космонавты и ученые, артисты, режиссеры, священники, просто люди, прожившие большую жизнь, — все эти старики и старухи? Давно, надо сказать, не встречались мы на выставках с такой обширной галереей портретов, с такой широтой охвата разных категорий людей, стоящих на всех ступенях социальной лестницы, — от академика до деревенского пастуха. Я не случайно упоминаю об этом: точность социальных градаций — одно из первых качеств творчества Шилова. Человеческое общество, предстающее перед нами в его портретах, строго расставлено по полочкам жизненных положений и социальных рубрик.

В этом обществе мало интересуются живыми характерами людей, их неповторимой индивидуальностью, их сложным душевным состоянием. Состояние большинства портретов Шилова, за исключением нескольких сюжетных портретов — картин «Зацвел багульник», «День рождения Ариши» и двух-трех других, — это состояние людей, позирующих перед фотографом. Не фотографом-художником, а фотографом-ремесленником: заученным жестом сажает он очередного клиента в одно и то же кресло, включает раз и навсегда направленные софиты, равнодушным голосом заученно повторяет привычные фразы: «Головку повыше, улыбнитесь... Снимаю!» И клиент покорно застывает с напряженной «приклееной» улыбкой, совершенно такой, как у Климука, и у Архиповой, и у девочки Виолетты, и у Оли Кривоносовой, и у Наташи Серовой, и у Гагарина, и у десятков других героев шиловских портретов. Такое состояние не раскрывает души человека, не показывает его истинной сущности. Напротив, словно бы застегивает на все пуговицы, прячет индивидуальность за некий типовой шаблон, создает усредненный образ человека — не такого, каков



он есть, а такого, каким бы ему «хотелось, чтобы его видели окружающие», как с наивной откровенностью заявила одна участница телепередачи о Шилове. Собственно говоря, в этом испокон веков и заключалась главная цель всякого парадного портрета: портретируемый желал видеть себя, желал, чтобы другие видели его в таком качестве, какого в жизни у него могло и не быть, но очень хотелось, чтобы было. Светская дама мечтала предстать красавицей, продемонстрировать богатство и роскошь своих туалетов; вельможа выставлял напоказ свою близость к государю-императору, недвусмысленно указуя на бюст соответствующей царствующей особы; генералам полагались воинственные позы, сабли и дым сражений и т. п. Причем всякий раз конкретный человек выступал в роли некоего социального типа, в котором ему необходимо было утвердиться.

Имитируя формальные качества старого парадного портрета, Шилов усвоил и эту его уже не формальную, а образную сущность. В полном соответствии с природой парадного портрета он представляет нам не людей во всей неповторимости их характеров, а некие жизненные роли, воплощает расхожие шаблонные представления о том, каким надлежит быть человеку такой-то категории. Перед нами предстает не реальная артистка Архипова, женщина очень трудной профессии и вряд ли очень легкой судьбы, не космонавт Климук, человек, принадлежащий уже XXI веку, переживший то, что пережили очень немногие люди Земли, а штампы неких престижных особ: народной артистки СССР, дважды Героя Советского Союза...

Портрет Архиповой так и следовало бы назвать: «Знаменитая актриса». Перед нами роскошная дама в бархате и мехах. Шикарный туалет, шикарное кресло, шикарная поза, шикарный перманент — Архипова у Шилова отлично играет роль знаменитости, блестящей актрисы, любимицы публики — тот самый штамп, о котором мечтают тысячи девчонок, штурмующих ежегодно ГИТИС и ВГИК, полагая, что жизнь актрисы — это сплошной блеск, аплодисменты, фотографии во всех киосках, дорогие туалеты...

Можно ли, глядя на вылощенного, парадно отутюженного душку-офицера, с безмятежным спокойствием и весьма самодовольно демонстрирующего блистательный иконостас орденов и полковничьи погоны, поверить в то, что человек этот прошел величайшее напряжение всех душевных и физических сил, испытал опасность, шел на риск, на подвиг? Все скрыто, спрята-

но за парадным мундиром, за блеском наград, словно это и есть самое ценное в жизни космонавта, словно только за этим и летают в космос.

«Непобедимый» — снова роль, на этот раз доблестного ветерана Великой Отечественной войны. Снова перед нами вместо живого человека нарочитый плакат с изображением такого старого вояки с седой шевелюрой, пышными «чапаевскими» усами, в очень новенькой почему-то гимнастерке с ефрейторскими погонами и столь же новеньким гвардейским значком, орденом Красной Звезды и двумя сверкающими, как будто вчера полученными, медалями. Сжатая нива позади фигуры еще более усиливает ощущение плакатности: вот так, на фоне нив, шахт и т. п., рисуют по сей день ко Дню шахтера или ко Дню железнодорожника славных ветеранов при орденах.

Вся эта фальшь представляется просто оскорбительной для подлинных ветеранов войны, как, впрочем, еще более оскорбительной предстает трактовка образа космонавта в виде лощеного фата. Не знаю, ощущают ли эту фальшь модели Шилова или его портреты отвечают тому, какими бы они хотели казаться на публике. Во всяком случае, могу поручиться, что юные героини портретов «У окна», «Оленька» и им подобных с полным удовольствием играли роли, предложенные им художником. Какой девушке не лестно предстать красавицей, да еще мечтательницей, да еще с распущенными по плечам локонами, такой же невинной и прелестной, как лазоревые васильки в волосах Оленьки!

Портрет «Призывник» — самый, быть может, удивительный штамп. Русский красавец с голубыми глазами, русыми кудрями, с благостным взором отрока Варфоломея и боксерской шеей скульптур Вучетича — тип достаточно традиционный опять-таки в первую очередь в плакате. Но на этой самой атлетической шее призывника — нашего советского парня, будущего (можно не сомневаться) отличника боевой подготовки — проступает крест, не висит, а именно проступает: видно, загорал в нем парень, а как идти на призыв, снял, и остался на коже белый след. При том натурализме, какой присущ Шилову, эта символика представляется несомненной реальностью, и реальностью знаменательной: красавец-то наш, русский, а Русь не живет без креста даже в «наконец-то появившейся советской струе в нашем искусстве».

В работах Шилова все как будто очень похоже на нашу жизнь. Ну кто же не встречал таких мужчин в ватниках и затасканных

кепчонках, как на портретах «Пастух» и «Хозяин земли»? Таких старушек-бабушек в темных платьях, с волосами, собранными в узелок на затылке, как на портретах «Моя бабушка», «Зацвел багульник»? Кто не видел хотя бы на экране Михаила Ульянова, Бондарчука? Портреты Шилова как будто вполне похожи на тех людей, чьи имена стоят на этикетках, только кажется, что написаны они не художником XX века, а каким-нибудь портретистом прошлого столетия из тех, что ездили когда-то по Европе и писали по готовым шаблонам портреты всех, кто только мог такой портрет заказать. Намеренно уведенные в ретроспекцию, герои Шилова начисто выпали из нашей суровой и трагической эпохи: ее жесткие ритмы, ее космические темпы, смещения не только времени и пространства, но и всех представлений о человеке не оставили ни малейших следов на вневременных благостно-безразличных лицах шиловских моделей, отодвинутых от сегодняшнего дня на добрых полтора столетия. Но, уйдя в прошлое, они не зажили и в нем: XIX век так же далек от них, как и XX. От любой реальности, от любой жизни они отделены как непроницаемой стеной, немислимой для XIX века и еще более немислимой для века XX, неподвижностью.

Неподвижность — этот естественный результат творческого метода Шилова — накладывает свой убийственный отпечаток на мир его моделей. Как неподвижны их позирующие улыбки, так неподвижна жизненная иерархия этих людей, словно бы раз и навсегда поставленных на полочку сообразно с профессией, чином, званием, социальным положением. Казалось бы, Шилов вполне демократичен: он с такой теплотой пишет «простых» людей! Он даже нарочито демократичен, этот наш простой советский «классик». Но неподвижно-застылый демократизм невольно оборачивается своей противоположностью, в нем кроется все та же иерархия, так и чувствуется кокетство своей «простотой» преуспевающего художника, вхожего во все «верха», знакомого со всеми высокопоставленными лицами, а вот смотрите — и простого пастуха не обделившего вниманием.

Неподвижный, снизу доверху выстроенный и закрепленный по соответствующим «престижным» клеточкам шиловский мир более всего напоминает мир музея восковых фигур мадам Тюссо, где наряду с «сильными мира сего» — президентами, королями, чемпионами и знаменитыми преступниками — демонстрируются и всевозможные социальные категории, вплоть до «про-

стонародья». Демократизм Шилова не более демократичен, нежели демократизм лондонского паноптикума, где фигура старьевщика времен Диккенса вылеплена с такой же тщательностью и даже выставлена в том же зале, что и фигура королевы Виктории.

Удаленный от всех жизненных бурь, мир Шилова на редкость спокоен. Удобен. Красив. Это его качество отмечают все рецензенты: почитателям Шилова «нужна эта красота, как нужно весеннее солнце, изгибающее безобразную серость непогоды и наполняющее мир светом и яркими красками, а сердца — трепетной радостью и надеждой» — восклицал Д. Жуков.<sup>1</sup> В работах Шилова «зрители всех поколений находят трогательное и любовное отражение жизни» — вторит Жукову критик И. Купцов.<sup>2</sup> «Отражение жизни» у Шилова и впрямь озарено постоянным розовым светом, «безобразной серости непогоды» нет в нем и следа. В паноптикуме и не бывает непогоды: в нем всегда одна и та же ровная температура, всегда горит дневной свет...

И все-таки этот восковой, музейный, такой трогательный, такой красивый, сознательно уведенный из жизни мир имел в реальности брежневско-черненко-вского застоя очень близкие и очень прямые аналоги. Это был именно тот самый показной, фальшивый, от начала до конца сочиненный мир, составлявший парадный фасад нашего общества, за которым скрывались коррупция, развал экономики, нравственное перерождение и прочая «безобразная серость непогоды». Этот мир жил в искусстве — том беспринципном искусстве, которое готово «обслуживать» любого хозяина, потрафляя его вкусам, льясь его самолюбию, пряча все, что может его расстроить и рассердить. Шаблоны шиловских представлений о людях в полной мере соответствовали шаблонам соответствующих фильмов, спектаклей, книг, статей, телепередач. Сколько раз представляли перед нами будто бы «хозяева жизни» — мужички-простаки, потомки деда Щукаря, те, что «академиев не кончали», «заграмничных спинджаков не нашивали», но всё знают, всех учат и «у коммунизмом своими ногами войдут». Сколько десятилетий кочевала из очерка в очерк, из рассказа в рассказ наша простая мать-старушка, та,

<sup>1</sup> Каталог выставки А. М. Шилова/Вступ. статья Д. Жукова. М., 1983.

<sup>2</sup> Купцов И. Воспевай край родной//Московская правда. 1984. 19 февр.

что детей вырастила, внуков-правнуков вынуждала и ждет под окном своей избенки внука-министра и сына-академика. Сколько раз видели мы в новогоднем «Голубом огоньке» — теленеизбежности всех праздников 1970-х — начала 1980-х годов — передовиков производства и космонавтов, ткачих и народных артистов в прическах из ателье «Чародейка», при орденах и звездах, в мехах и парадных мундирах — точь в точь как на портретах Шилова!

Сколько людей судило о людях именно так, как их представляло угодливое искусство, подгонявшее неповторимую человеческую индивидуальность, противоречивость каждой человеческой жизни под удобный, приятный, никого не волнующий, хотя бы даже и «трогательный» и «трепетный» штамп!

Каждый вечер в миллионах домов зажигались миллионы экранов, и по ним год за годом в радужном калейдоскопе пробегала репортажная жизнь, очень похожая на настоящую и все-таки отличавшаяся от нее настолько, насколько отличается даже самый лучший телецвет от подлинных красок жизни. Действительность приходила к нам отрепетированной, отредактированной, смонтированной из многих дублей. В подавляющем большинстве передач, именовавшихся документальными, демонстрировались прежде всего успехи и достижения, часто мнимые, иногда и подлинные, но все равно — не трудности, не усилия, не тяжкие пути к успеху, а результаты, своего рода жизненный праздник. Спорт представлял исключительно в ореоле международных чемпионатов, золотых медалей, рекордов, триумфов. Мир театра оборачивался упоительным бенефисом прославленных звезд.

Думали ли мы, какой «палкой о двух концах» оборачивалась для массовых зрителей привычка ежевечерне получать с доставкой на дом улучшенный, приукрашенный, рекламно-анимированный дубликат жизни? Успех выставок Шилова — этого идеального воплощения всех банальнейших теле-кино-фото-литературно-живописных штампов, накладываемых на реальную жизнь, реальных людей, — этот успех был и остается ярким свидетельством того, на-

сколько сильно вошло в сознание зрителей стремление обрести в искусстве не подлинную, а приукрашенную жизнь, жизнь «в гостях», не такую, какая она есть, а какую хотелось бы... Зрители требуют от искусства постоянного праздника и с великой благодарностью принимают предложенную художником музейную псевдожизнь — такую престижную, такую красивую, с приятными улыбками, такую незыблемо-благополучную даже в трогательной грусти старушки над зацветшим багульником. Сходил на выставку Шилова — и словно впрямь побывал на каком-то великосветском приеме, в обществе очаровательных женщин, повидал множество знаменитостей, посидел с ними рядом за бокалом шампанского в блеске переливающихся телеогней. Словно бы и впрямь мир — это новогодний «Голубой огонек», где все так празднично-приподнято, красиво украшено, радостно освещено софитами; где так мило соблюдена вся иерархия жизненных положений, все престижные полочки, а в то же время все так демократично и академик — вы только оцените — сидит за одним столом с ткачихой, народная артистка обворожительно улыбается шахтеру, объединяясь в эйфории полного всеобщего благополучия, успехов, достижений и эстрадных песенок в исполнении Иосифа Кобзона.

Успех Шилова — страшноватый успех. Страшно в нем не то, что слишком большое количество зрителей не сумело отличить подлинное мастерство от подделки. Куда опаснее, что слишком большое количество зрителей прекрасно отличило и приняло как свое мировосприятие Шилова, узнало «в его произведениях свое восприятие красоты природы и человека», как отметил Д. Жуков. Страшно, что «своим» для тысяч людей оказалось понимание жизни, все построенное на престижности, самодовольном самопоказе, фальшивой игре — фальшивой от начала до конца: игре в мастерство, которого нет, в демократизм, которого нет, в лучезарный мир, какого уж не существовало в годы застоя, не существует и по сей день. Игре в ставшего генералом и даже маршалом подпоручика Кижее, которого — увы! — так-таки никогда и не было на свете.

БОРИС ВАХТИН

# ДУБЛЁНКА



---

## Глава IV

### «ФАМИЛИЯ, ИМЯ, ОТЧЕСТВО?»

Но молодой человек уже убежал, не ответив ему ни полслова.

— Спасибо,— тихо сказал Филармон Иванович, прислушиваясь. Хлопнула дверь в парадном, взревел мощный мотор. Филармон Иванович пошел в комнату, не задвинув запор, положил сверток на стол, разрезал шпагат.

На столе разлагалась, раскинув рукава, словно готовясь принять его в свои объятия, новенькая дубленка, темно-шоколадная, со светлым мехом, с круглыми черными пуговицами. Филармон Иванович надел ее, нигде не жало. Он посмотрел в зеркало, расправив плечи и высоко подняв голову. Конечно, он не слышал, как открылась и закрылась входная дверь, как кто-то вошел в комнату за его спиной. Только когда что-то мелькнуло в зеркале, он повернулся всем телом, как герой в ковбойском фильме, но перед ним стоял не вор, не грабитель и вообще не враг, а поэтесса Лиза в шубке необыкновенной привлекательности из серого меха, а также в беличьей шапке и в высоких сапожках.

— Я на такси,— сказала она.

— Я уже оделся,— сказал он.

Некоторые сомнения у него были только насчет своей шапки, довольно-таки старой, на затылке протертой до кожи, что было, впрочем, вполне незаметно, зато подходившей коричневым цветом, но раз на такси, то шапку можно было и в руке поносить.

Дубленок на улице оказалось мало, гораздо больше было пальто, похожих на его старое, теперь уже навсегда отжившее, поскорее бы выбросить. Красота поэтессы Лизы меньше всего привлекала его внимание, которое рассеивалось. Он одновременно наблюдал, как одеты люди, и думал о том, что его ждет впереди. Мелькнула было привычная мысль, что люди одеты гораздо лучше, чем после войны или десять лет назад, но тут же эта мысль, так и не укрепившись словами и цифрами, как-то виновато усмехнулась и пропала, он только моргнул досадливо ей вслед. Еще он подумал с тревогой, во что-то она одета под шубкой и как там будут одеты остальные, а главное, как они себя будут вести? До него доходили слухи о современной молодежи, что иногда смотрит подпольные порнографические фильмы, и случается стриптиз. Коллеги со знанием дела обличали в соответствующей обстановке и такие фильмы, и стриптизы, но позволяли себе, обличая, иногда подмигнуть. И вот перед Филармоном Ивановичем стали проноситься картины, одна интереснее другой. Так, он увидел не то табачный дым, не то пар, современную молодежь, очень недоодегую, обезьяноподобный молодой человек в красных плавках все выше и выше качал на качелях полногрудую девицу с закрытыми глазами,

из одного угла гремела отвратительная музыка без слов, а из других раздавались враждебные голоса; толстая девица в очках вышла на четвереньках из соседней комнаты, на ней верхом ехала неизменно тощая, хлопала ее по заду театральной программкой и кричала, что страна не может привести человечество к счастью, если в ней все в дефиците, даже пипифакс. Филармон Иванович зажмурился, помотал головой и сказал поэтессе Лизе:

— Называйте меня сегодня просто на вы.

— Имя неотделимо от человека, — возразила поэтесса Лиза.

— Только на сегодня, — сказал он, открывая глаза.

Такси остановилось на перекрестке, и Филармон Иванович отшатнулся — чуть не вплотную было перед ним лицо начальства, не наивысшего, но все-таки очень высокого, которое, заметив красоту поэтессы Лизы, перестало сидеть развляясь, а выглянуло на нее из окна своей машины, даже открыв стекло, несмотря на холод. Затем оно перевело взор на его дубленку, примеривая себя к его месту рядом с такой красотой, и вдруг осознало, кто же это в дубленке. Начальство не сумело скрыть изумление, хотя по достигнутому рангу полагалось бы таких чувств наружно не выказывать. Филармон Иванович не успел почтительно поздороваться, как надлежало по рангу ему, пусть и после того, как его узнали, а не сразу, что единственно правильно, но не успел, потому что дали зеленый и высокое начальство унеслось вперед с вывернутой шеей и изумлением на лице.

— А он, по-моему, в пальто, — сказал Филармон Иванович, и поэтесса Лиза все оценила углом глаза.

Под шубкой поэтесса Лиза оказалась в длинном и вполне строгом платье с цветами, только с правого бока разрезанном от пола до пояса, но в разрезе не все и не всегда было видно. Голых не было, вообще были только хозяин с женой, совсем молодые, даже водка отсутствовала, одно сухое вино.

Поэтесса Лиза читала стихи тем же голосом, что и говорила, — певуче, с хрипловатой ленью:

В человеческих играх есть грань —  
На ней умирает игра.  
И становится тихо,  
Как в тире,  
Когда там меняют мишени.  
И становится плохо,  
Как в мире,  
Когда принимают решенья.  
Как в море,  
Упав за борт, смотреть кораблю вослед  
И знать, что напрасно звать.  
Как в морге  
В знакомых чертах искать и не узнавать.  
Как в мороке  
Пьяного сна замысел потерять.  
В человеческих играх есть грань —  
На ней умирает игра.

«Это о ком же?» — подумал Филармон Иванович.

А она еще читала:

Строчка письма, горсточка букв —  
Проще простого такую черкнуть.  
Дверь. И каждый в нее звонок,  
Как на расстреле с осечкой курка щелчок.  
И снова ждать. Ломкие пальцы рук.  
Строчку письма, горсточку букв.

«Это точно, очень у нее ломкие пальцы», — думал Филармон Иванович, и его начало слегка трясти от стужи и перепоя.

все время вспоминал о своей дубленке, висящей в прихожей, и потому уверенно высказал свою точку зрения о стихах:

— У многих судьба отдельно, а стихи отдельно, несмотря на талант. У вас тоже. Незрелость это.

Глаза у поэтессы Лизы стали узкими, и она сказала:

— Не вы ли мне «Ихтиандра» вернули?

— Было, — сказал Филармон Иванович. — Так и у нас, Елизавета Петровна, судьба отдельно...

— Отдельно от чего?

— От всего, Елизавета Петровна, от вас, например, тоже...

— А у Эрнста Зосимовича? — спросила поэтесса Лиза.

— О товарище Бицепсе не будем, Елизавета Петровна, — сказал Филармон Иванович, неожиданно окончательно прозревая. — Не будем...

Сердце стучало у него в висках, щекам было жарко изнутри, он говорил быстро и охотно. Сказала, например, хозяйка о неизвестных ему людях:

— Он не может жить с ней, а она не может жить с ним, однако живут почему-то...

А он разъяснил:

— В жизни мужа и жены не потому никто посторонний не может разобраться, что отношения мужа и жены посторонними недостаточно подробно известны, а потому, что самим мужу и жене их отношения не до конца понятны, а если им не распутаться, то где уж посторонним?

— А если они еще не муж и не жена? — спросил хозяин.

— А как же распутаться? — спросила поэтесса Лиза.

— Молодые люди, а не знаете, — сказал Филармон Иванович, вспоминая о дубленке, — что распутать может только любовь.

— Вас крестили? — спросила поэтесса Лиза.

— Отец дежурил с ружьем у моей колыбели, — ответил он, — чтобы не допустить совершения надо мной гнусного обряда. Но утратил бдительность, теща его напоила, украла меня и осквернила, как он объяснял. А какое имя нарекли — не знаю...

— Боже мой, — сказала поэтесса Лиза. — Какие были смешные люди...

И Филармон Иванович не обиделся, а улыбнулся сам себе обезоруживающей улыбкой, потому что вспомнил, как отец повторял:

— Я всегда сохранял несгибаемый оптимизм, даже перед дулом ружья на расстреле, а расстреливали меня часто.

— Почему вы иногда говорите басом? — спросила поэтесса Лиза.

— С горлом что-то, — ответил Филармон Иванович, вспоминая о дубленке.

— Позвоните мне, — сказала поэтесса Лиза, когда они прощались.

Он стоял в дверях с шапкой в руке, расправив плечи под дубленкой, и ничего опять не видел, кроме распахнутого лица поэтессы Лизы. К этому лицу бросило его лицо, закрывая глаза, он к нему прижался и секунду чувствовал ее бровь, скулу, нос, угол ее губ — бровью бровь, носом скулу, скулой нос, углом губ угол губ, потом отвернулся и пошел прочь.

— Мне так отрадно было с вами, — произнес он уже на улице, надевая обеими руками шапку.

Под утро ему приснился сон.

За рекой его сорокалетнего прошлого около леса имелся пруд, и вот после заката он стоял на берегу пруда и смотрел на его темную поверхность, по которой плавали белые лилии, те самые, которые, как он узнал недавно из печати, занесены в красную книгу всемирно вымирающих растений и животных. Он смотрел и думал, как жалько, что они вымирают, что надо бы распорядиться, чтобы не вымирали, вообще давно пора принять какое-то решение насчет изменений, а лилии становились все блеее, вода под ними светлела, делалась прозрачнее, вот уже и весь пруд

стал прозрачным, и тогда он разглядел, что лилии вовсе не лилии и не плавают они в воде, а сидят на берегу, имеют светлые головы и руки, что это дети, причем некоторые ему как бы и знакомы. Пионерских галстуков на них не было, вожатый или учитель, вообще взрослые отсутствовали, как сюда попали дети в белых рубашках — он решительно не понимал.

Тут из пруда вышла его жена и сказала сквозь слезы, уходя мимо него к лесу:

— Все ты забыл, это же дети, которых не успели крестить, никогда это тебе не отпущится, а моего и здесь нет.

У леса она села в черную машину к Бицепсу, который сказал ей:

— Сколько ждать можно, Дук тебя прости.

И они укатили, а один мальчик подошел к Филармону Ивановичу и сказал:

— Возьми меня с собой, очень тебя прошу. Я хочу у тебя пожить.

— А остальные? — спросил Филармон Иванович.

— А они к тебе не хотят, — сказал мальчик.

Филармон Иванович нес его, согревая на груди под полами дубленки, а мальчик говорил:

— Через год принеси меня сюда, и мы простимся. Я буду у тебя жить, только смотри, чтобы никто меня не видел, этого нельзя, придумай, где меня поселишь.

Дом у Филармона Ивановича оказался для этого очень подходящий, с большой русской печью, с маленькими окнами, — такой был в детстве, но во сне жил он в нем совсем один. Он поселил мальчика на печи, задернул занавеску, ночью выпускал погулять, кормил его, читал ему книжки, рассказывал сказки. Все было бы хорошо, только вот Персик от мальчика шарахался, почти совсем из дому пропал, забегал иногда, исхудалый, жадно наедался, шипел на печь, выгнув спину и вздыбив шерсть, мальчик выглядывал, звал его поиграть, но Персик пятался к двери и удирал.

Однажды собрались у Филармона Ивановича все его родственники, среди которых была и Лиза, по случаю какого-то праздника, не то Нового года, не то Рождества, не то Пасхи — это во сне не было ему ясно. Сидели за общим столом, много ели, пили, говорили. Жена и Лиза спели на два голоса очень красиво:

Не забывай, что после вьюги  
В поля опять приходит май.  
Не забывай своей подруги,  
Своей судьбы, своей любви — не забывай.

Словом, хорошо посидели, расходиться стали за полночь, тут Онушкин-старший, почему-то тоже пришедший на праздник, хотя, как помнил Филармон Иванович, в данный момент лечился от радикулита в больнице, и говорит:

— Хорошо, что все мы хоть раз в жизни собрались вместе. Все пришли!

Тут раздался смех, и Филармон Иванович, похолодев, ждал разоблачения того, что у него на печи живет мальчик.

— Кто это смеется? — спросил отец.

— Показалось тебе, — сказал Филармон Иванович.

— Так что я говорил? — продолжал отец. — Хорошо, говорил я, что все мы без исключения собрались сегодня...

И опять мальчик не удержался и рассмеялся.

— Кто-то смеется, — сказал Онушкин-старший.

— Это ветер в трубе, — сказал Филармон Иванович.

Прошел год, он прощался с мальчиком у пруда, на темной поверхности кото-



— Чему ты смеялся, когда отец сказал, что мы все собрались?

— Он не знал, — сказал мальчик, радостно улыбаясь, — что скоро придет домой, а его сын висит, удавившись.

Филармон Иванович подумал, вспомнил, что у его отца один сын, и сказал:

— Хорошо мы с тобой год прожили, я с тобой расставаться не хочу, а ты чему же это радуешься?

— Вот и я не хочу с тобой расставаться, — сказал мальчик, крепко обнимая его.

— Совсем не собираюсь я руки на себя накладывать, — сказал Филармон Иванович.

— Как знаешь, — сказал мальчик, погрузнев.

Филармон Иванович вернулся в избу, обошел ее — не висит ли он где-нибудь, сел у окна, стал смотреть на лес, в тени которого скрывался пруд. Почему-то на печи резко зазвонил телефон, и ему пришлось проснуться с тревогой в душе.

Было восемь часов утра.

— Не дождетесь, — сказал Филармон Иванович неизвестно кому и смутно припомнил, что в его родне кто-то повесился, очень давно, кажется от несчастной любви, было такое, но кто именно — он вспомнить не успел, потому что тревожно зазвонил телефон — тем же в точности звоном, что на печи во сне.

Была одна минута девятого.

С первых слов понял Филармон Иванович, что дело плохо. Звонили из того сектора, который помещался за дверью, прочной, как у сейфа, который и сам был таким вот сейфом. Там работали самые молчаливые из всех молчаливых, самые невыразительные из невыразительных, самые засекреченные из засекреченных. Если они кому-нибудь звонили, то это почти всегда было началом беды, а если домой, да еще за два часа до начала рабочего дня, да еще если накануне секретарша хлопнула дверью, да если еще и совесть не кристально чиста...

— А в чем все-таки дело? — попытался спросить Филармон Иванович, хотя и знал, что бесполезно, не объяснят никогда, сердца твоего не пощадят, возраста не уважат, ни на жалость тут не возьмешь, ни на хитрость, потому что безразличен ты им вообще с твоим сердцем, возрастом, хитростью, почками, мыслями, чувствами и прочими потрохами; знал, а все-таки спросил, так, наверно, не удерживается и спрашивает, в чем дело, птенец, вытащенный змеей из гнезда и проваливающийся в ее холодное нутро; спросил, и ему, конечно, не ответили ничего и не объяснили, а только пуце напугали отсутствием даже намеков.

И вот он через два часа сидит перед следователем, и тот спрашивает:

— Фамилия, имя, отчество?

— Филармон Иванович Онушкин, — отвечает он.

— Знаете ли вы Эрнста Зосимовича Бицепса?

— Да...

После работы, где все пока было, как всегда, только секретарша сектора с ним и не поздоровалась, он вернулся домой и, крепко подумав, вспомнил, что есть у него покровитель и, может быть, даже защитник.

Несколько лет назад был прием в Доме дружбы в честь делегации братской страны — тот самый, между прочим, на котором начало свой путь от номенклатуры к продаже земляники предыдущее начальство Филармона Ивановича, начальство видное, кудрявое, с открытым лицом. Был на приеме и Филармон Иванович с женой, почти не ели, хотя и велено было во время этого а ля фуршета столбами не стоять, а общаться свободно и оживленно, в духе того времени; но стоять в сторонке, что бы сверху ни говорили, всегда безопаснее, ошибки не совершишь, в худшем случае в личной беседе упрекнут, а вот за неправильное общение — ой-ой-ой. Тут подошел к ним свой, соотечественник, худой товарищ лет шестидесяти и заговорил. Наружность он имел запоминающуюся — длинный кривой нос почти соприкасался с подбородком, вытянутым, как острый носок дамской туфли, а между носом и подбородком выпирала нижняя губа, в то время как верхней губы не было начисто; 103

седая челка падала на высокий лоб с провалившимися висками, щеки над скулами провалились тоже; глаза горели вечным огнем, в огне полыхали доброта, сочувствие и тягостный опыт жизни — неподвижно напряглись от усталости нижние веки и не расслаблялись ни на миг.

— Если что, — сказал соотечественник после разговора, кто, да где работает, да воевал ли и прочее такое, и огонь в глазах его залила на секунду пелена любви и дружбы, — если что, вдруг, мало ли, в жизни бывает, позвони прямо домой, не стесняйся, запиши телефон... Мало ли что, всякое в жизни, мне ли не знать...

Не сразу поверил тогда Филармон Иванович неожиданному покровителю, с полгода ждал, не кроется ли что за этим, но ничего не крылось, и тогда бережно спрятал он бумажку, на которой записан был домашний телефон товарища Таганрога. Спрятал и носил, как талисман, как охранную грамоту, в которой так нуждается каждый, буквально каждый, и грела эта бумажка его сердце, и вспоминал он влажные от доброты глаза многоопытного друга и номер его телефона.

— Слушаю, — ответила трубка. — Кто беспокоит? А, товарищ Онушкин. Как забыть, дорогой мой человек, и вечер помню, и вас, и жену вашу, родом, помнится, с Иртыша. С Белой? Дела? Конечно, дела, без дел кто же мне, хе-хе, позвонит, да ничего, дорогой мой человек, не смущайтесь, для дела-то я вам и телефон оставил, верно? Вас понял, выезжаю немедленно, диктуйте адрес.

И вот товарищ Таганрог собственной персоной ходит по квартире Филармона Ивановича и говорит:

— Котик у вас славный! Персик? Оригинальное имя, редко встречал среди котов. Но встречал! А есть ли, спросите, на свете такое, чего бы я не встречал? Рассказать мою жизнь на бумаге — Нобелевскую премию можно получить. Можно, можно, поверьте, Филармон Иванович, запросто можно! Ей-богу! Вы в бога верите? Нет, конечно, а я и не знаю, честно говоря, скорее всего, нет его все-таки, а? Да, так как здоровьичко, как сердчишко, не шалит? Иван Иванович как? В больнице? В вашей? Надо же... Ну, ничего, может, подлечат, хотя, честно говоря, полы-то там паркетные, а врачи анкетные, а? Хе-хе, боитесь. Не бойтесь, мне-то можно все сказать, можно и должно, Филармон Иванович. А жена родных поехала проведать? Хорошее дело, но пора бы и вернуться, а? Детей у вас нет — может, доктора вам по этой части посоветовать, а? Я больше народной медицине верю, бабушкам-прабабушкам, жаль, прижимают их, а? Но и то сказать, дорогой мой человек, денег они гребут — тысячи, десятки тысяч, куда же это годится?

Филармон Иванович поставил на стол водку из холодильника, положил закуску, усадил дорогого гостя, налил. От негромкого голоса товарища Таганрога исходили сила и спокойствие. Пить он, однако, отказался, сказал, что сначала дело, достал блокнот и ручку, велел все подробно рассказать, а сам мелко-мелко записывал.

Все рассказал ему Филармон Иванович — и про Бицепса, и про его странности, и про дубленку, которую тут же гостю показал, и про семьдесят три рубля, и про вчерашний поход в гости, и про настойчивость следователя. И просил совета. Таганрог все записал, подробности перепроверил, помолчал и спросил:

— Все рассказали?

— Все, — сказал Филармон Иванович, вспоминая. Умолчал он только о снах, а остальное рассказал вроде бы все.

— Значит, так, — сказал Таганрог. — Дубленку завтра утром отвезти следователю и сдать под расписку. На работе подать немедленно заявление об уходе по личным обстоятельствам. Обо всем подробно написать и передать через меня или лично куда следует. Ни одного имени не забыть, где имени не знаете — там опишите внешний вид. И свою им оценку, особенно режиссеру. Еще не все потеряно, дорогой мой человек!

— Не хочу, — сказал басом Филармон Иванович.

— Что это вы не своим голосом-то, а? — прищурился товарищ Таганрог.

— С горлом что-то, — сказал испуганно Филармон Иванович. — Знаете, меня-ется вдруг голос...

— Да, все течет, все изменяется, — меланхолически сказал Таганрог. — Захотите! Нет у вас другого выхода, захотите!

— Надо бы найти другой, товарищ Таганрог, — попросил Филармон Иванович. — Мы выпьем, а вы подумайте...

— О чем? Наивысшее начальство лично решило, а вы думать хотите?

— Наивысшее?

— Не верите? — Таганрог стал суровым и отчужденным. — Я, товарищ Онушкин, хоть и без пяти минут на пенсии, но есть у меня еще друзья, есть! Пить мне некогда. Ведь не захотите вы писать — придется мне.

Помолчали. Филармон Иванович тупо смотрел в пол. Таганрог встал и решительно спрятал блокнот и ручку.

— Товарищ Таганрог, — с трудом выговорил Филармон Иванович.

— Я совет дал? — сурово сказал тот. — Дал. Правильный совет? Правильный. Вы не хотите им воспользоваться? Ваше дело, товарищ Онушкин.

Филармон Иванович тоже встал и все-таки не удержался и посмотрел товарищу Таганрогу в глаза.

Изменились глаза, не было в них ничего такого, что горело раньше, только нижние веки остались, как и были, в напряженном состоянии, а над ними ничего — пустые глазницы, дырки, как у черепа.

И в эти смертные отверстия, где только что светились понимание и благорасположение, а теперь чернела пустота, совсем непредвиденно для себя, словно мальчишка в деревне, вдруг Филармон Иванович плюнул, сжигая корабли и погружаясь в Рубикон без всякого теперь талисмана...

Время, которое и без того идет быстро, понеслось теперь со второй космической скоростью.

И вот стоит понуро Филармон Иванович перед непосредственным начальством, отозванным из сладкого отпуска, и слушает упреки, смешанные со стонами от жалости — не к Филармону Ивановичу, что его жалеть, а к себе, невинно страдающему, потерпевшему из-за этого инструктора:

— Из-за вас, из-за вас вообще чуть было не того! Где этот проклятый «Ихтиандр», о нем-то зачем надо было посторонним, кто за язык тянул? Хорошо — не читал я, свидетели есть — не читал! Нет, от меня лично ничего не ждите! Там дотерпеть не могли, пока ваш благодетель на пенсию согласится уйти, три дня праздновали, когда у него заявление вырвали, а тут вы! Ну, Бицепса не вам было раскусить, но у этого-то, между нами, конечно, на лице все крупными буквами написано!

— Товарищ Бицепс... — начал Филармон Иванович, но начальство еще глубже погрузилось в личное горе и слушать нижестоящих не могло.

— Товарищ! Вид напустил, что товарищ! Прямо гипноз какой-то — беспартийный эмбрион, образование ниже среднего, а стал всем знаком, всем друг, товарищ, чуть ли не брат, с какими людьми контакты имел — гипноз, да и только! Без пропуска на секретные заводы въезжал, в финской бане столичных генералов принимал! Товарищ! Два года разоблачить не могли, случай помог... И тоже мне, пижон, — себе ничего не брал, все для других, мерзавец, да для других! Вы понимаете, что меня снять могли, меня?! Нет, идите, идите...

А потом стоял Филармон Иванович перед следователем, на столе у того лежал большой сверток, обвязанный обыкновенным шпагатом, и следователь написал расписку, что Ф. И. Онушкин возвратил государству дублинку, приобретенную незаконным путем, и на улице было холодно, и странно выглядел в толпе и трамвае человек среднего роста, отлично сохранившийся, можно сказать, нержавеющей, **105**

одетый в костюм, коричневую шапку с опущенными ушами, обмотавшийся шарфом до подбородка включительно.

А потом Филармон Иванович был в зале, где в левом углу беломраморный бюст с бородой, в правом углу — другой, но тоже беломраморный и тоже с бородой, на стене между углами огромный портрет вождя во время шага вперед, под портретом за длинным-длинным столом, у его торца возвышалось, как на троне, наивысшее начальство, а по обеим сторонам стола сидело остальное начальство, чем дальше от наивысшего, тем ниже рангом, однако и не без обоснованных исключений; не у стола, а просто на стульях вдоль стен располагались прочие, которые руки не поднимают при вопросе, кто за. Только что в этом зале стал бывшим директор секретного предприятия, хотя стать нужной марки Бицепс добыть ему все-таки успел, но стать взяли, а директора сняли, более того, исключили из рядов за утрату бдительности, связь с проходимцем и сто других аморальностей; только что разоблачили свои ошибки другие товарищи, включая режиссера и начальника телефонов, разоблачили, кто потеряв, однако, и должность, и членство, кто только должность, а кто и временно уцелел; и вот настала та минута, которая была отведена в этом хорошо подготовленном заседании на инструктора сектора культуры Онушкина Филармона Ивановича, год рождения 1919, члена партии с 1945 и все такое прочее. Он встал, когда услышал свое имя, но сначала был спрошен товарищ, отвечавший за торговлю, потому что наивысшее начальство проявило человеческое внимание к проблеме верхней одежды для рядового начальства и брезгливо напомнило, стукнув кулаком по столу, что еще в августе распорядилось завезти на склад дубленки из расчета на всех, вплоть до инструкторов, но отвечавший за торговлю объяснил, что еще в августе завезли и в августе же в основном распределили по устным указаниям тех, кто был более ответственный, чем он, отвечавший всего лишь за торговлю. И наивысшее начальство нахмурилось и посмотрело на более ответственных, и более ответственные в свою очередь нахмурились и посмотрели на многих, а многие посмотрели на остальных, и остальные тоже нахмурились, и все посмотрели на стоявшего столбом Филармона Ивановича. Тут наивысшее начальство, стукнув кулаком, брезгливо велело снова завезти и распределять только по его, наивысшего начальства, письменным указаниям, не иначе, и после этого велело говорить Филармону Ивановичу. И тот начал:

— Все началось с «Ихтиандра»...

— С кого? — переспросило наивысшее начальство.

— Это стихи в прозе, — пояснил Филармон Иванович.

— Что ты мелешь? — стукнуло кулаком наивысшее начальство и посмотрело вокруг, ища кого-нибудь потолковее.

Непосредственное начальство Филармона Ивановича вскочило, едва взгляд наивысшего начальства прикоснулся к нему, и быстро сказала, что вопрос ясен, поведение — дальше некуда, падение — ниже некуда, есть предложение — гнать метлой, очищая. Не успело оно сесть, как встало начальство, отвечающее за, в том числе, следственные органы, и сказала, что мало того, еще и всучил, прикинувшись простачком, следователю старое пальто, получив обманом расписку за дубленку, но по ордеру, с соблюдением законности сейчас вот в гардеробе на его номер повесили старое пальто, а дубленку конфисковали, так что точно, что дальше некуда, можно и судить.

Вот тут и произошло такое, что, наверно, в подобных местах не происходит, а если происходит, то редко и не должно. Филармон Иванович начал снимать пиджак, развязывать галстук, словом, стал раздеваться, но так решительно и неторопливо, что надо бы сказать — стал разоблачаться, как священник после службы, говорил же при этом быстро и бестолково:

— Пиджак возьмите... И пальто с того же склада... И пиджак оттуда... Все берите... если бы в августе, тоже бы семьдесят три рубля, а в августе не дали, а я о ней и не думал в августе... и галстук берите... Шнурки уже мои, а ботинки тоже

со склада... Берите все, носите, не жалко... Сорок лет работы, тридцать четыре стака, война, рубашка тоже со склада, а мне не надо...

— Убрать,— брезгливо сказала наивысшее начальство.— Снять и исключить. Принято единогласно.

И добавило помощнику через левое плечо:

— До пенсии трудоустроить.

Филармона Ивановича вывели, одели и выпроводили из дворца в стиле Карла Ивановича Росси навсегда.

Дома Филармон Иванович напоил Персика молоком, потом взял его на руки и, глядя, сказал:

— Почему ты Персик? Хоть бы один рыжий волос имел...

— Так назвали,— ответил Персик.

— Назвали! А ты бы переименовался!

— Бессловесная тварь переименоваться не может,— возразил Персик.

— Какая же ты бессловесная, если со мной разговариваешь?

— Так то с вами,— уклончиво ответил Персик.

— Говори мне ты,— приказал Филармон Иванович.— Если тебе говорят ты, ты обязан тоже говорить ты! Всегда и везде!

— Ты-то не везде,— послушно перешел на ты Персик.

— Не тебе в это вникать!

— Спусти меня, пожалуйста, на пол,— попросил Персик.

— Все вы, кошки, предатели — третесь у ног, пока есть хотите, а насытились — и наплевать на хозяев,— с горечью сказал Филармон Иванович, ставя кота на диван.

— Это не совсем так,— уклончиво заметил Персик.

А потом Филармон Иванович давал показания на суде по делу Бицепса и слышал его последнее слово. Эрнст Зосимович говорил, как всегда, невыразительным голосом, но заботился, чтобы его слышали:

— Почему так легко поверили умные, казалось бы, люди,— примерно так говорил Бицепс,— что я облечен огромной властью, хотя ее не было вовсе? Не знаю, гражданин судья, спросите у них, Дук их прости. По-моему, каждому что-нибудь надо, и дружба, даже знакомство с начальством всегда в дефиците. А мне-то зачем было надо всех оделять по потребностям? Тут гражданин прокурор на меня насчитал и бензин, и труд водителей, что возили меня и друзей, и даже амортизацию машин, но ведь это надо для срока, а себе-то я и рубля не взял! Так зачем? Я, гражданин судья, мечтал стать актером, сыграть и Гамлета, и Хлестакова, и Тарелкина, все лучшие роли сыграть. Не получилось, не стал. Вот и подумал, а почему бы не посмотреть, как в реальной жизни примут Ивана Александровича Хлестакова? Приняли прекрасно! Что ж, за триумф в течение двух лет я готов платить...

— Вы осквернили самое святое в советском человеке — чувство доверия к ближнему! — перебил его прокурор.

— О, доверчивый лай бессмертных борзых,— грустно сказал Бицепс,— Дук их прости. Больше не стану, гражданин прокурор, об Иване Александровиче. Не забудьте все же, вынося приговор, что я не грабитель, не шпион, политикой не занимаюсь, так что правильнее всего меня оправдать или дать пару лет условно...

Бицепса приговорили за хищение в личных целях (бензин, труд водителей, амортизация автомашин) на сумму свыше десяти тысяч рублей, за мошенничество и хулиганство к тринадцати годам. После суда на улице Филармону Ивановичу вроде померещилась поэтесса Лиза, ему даже показалось, что она к нему направилась, и он поскорее пошел прочь, спрятав голову в плечи. Он бы поднял воротник и спрятался бы в него, если бы у этого пальто был такой воротник, который можно было бы поднять, чтобы спрятаться.

## Глава V

### ПОСЛЕДНИЙ ФАКТ

Руководясь общими догадками, хочется предположить, что роль заключенного не для товарища Бицепса и потому может он выйти вновь на сцену жизни. Вдруг окажется он при делах, например, внешней торговли и прославится успехами, опираясь на дружбу с царствующими особами, греческими судовладельцами и сенатором Эдвардом Кеннеди? Ах, как хочется верить, что пропасть он может лишь случайно, но ведь случайно пропасть всякий может, так что это не считается... И все-таки — тринадцать лет...

На следующий день после приговора в квартире Филармона Ивановича раздался телефонный звонок. Он последнее время очень боялся одного звонка, которого ждал, не представляя, что будет говорить, зачем, так легче, однако очень ждал. Поколебавшись, он все-таки снял трубку. Звонила лечащий доктор его отца, она сказала категорически, что завтра того выписывают, в девять пусть заберет.

— Как же? — спросил Филармон Иванович. — Курс не кончился.

— Решил главврач, — сказала доктор. — Ваш отец ничем, кроме старости, не болен, а у нас больница, не дом для престарелых!

— Вылечить бы хоть немного, — сказал Филармон Иванович, на что доктор, понизив голос, возразила сердечно:

— О чем вы?! Кого здесь можно вылечить?

Очевидно, кто-то там вышел оттуда, откуда она звонила, но другой кто-то тоже, очевидно, сразу же туда вошел, потому что она громко сказала:

— Значит, ровно в девять.

И повесила трубку.

Однако все вышло не так, как распорядился главврач. Отец узнал о том, что случилось с сыном, потому что был ходячим больным, а в лечебницу привезли лежащего больного товарища Таганрога, который сразу же позвал Онушкина-старшего и по-секрету рассказал ему все, добавив, чтобы тот писал наверх, а он, Таганрог, поправившись, поспособствует, поскольку собирался было на пенсию, но больше не собирается, после чего в изнеможении уснул. Отец немедленно сел писать, возбужденно писал весь день, а утром все не просыпался, что никого не беспокоило, вплоть до прихода Филармона Ивановича, который стал его будить. Отец очнулся не сразу, посмотрел на сына и узнал. Пока ходили за доктором, сидевшей на утренней пятиминутке, отец в течение получаса смотрел на сына с узнаванием, ничего не говоря. Наконец он глотнул, провел языком по губам и сказал:

— А ты прости меня. А ты все-таки прости.

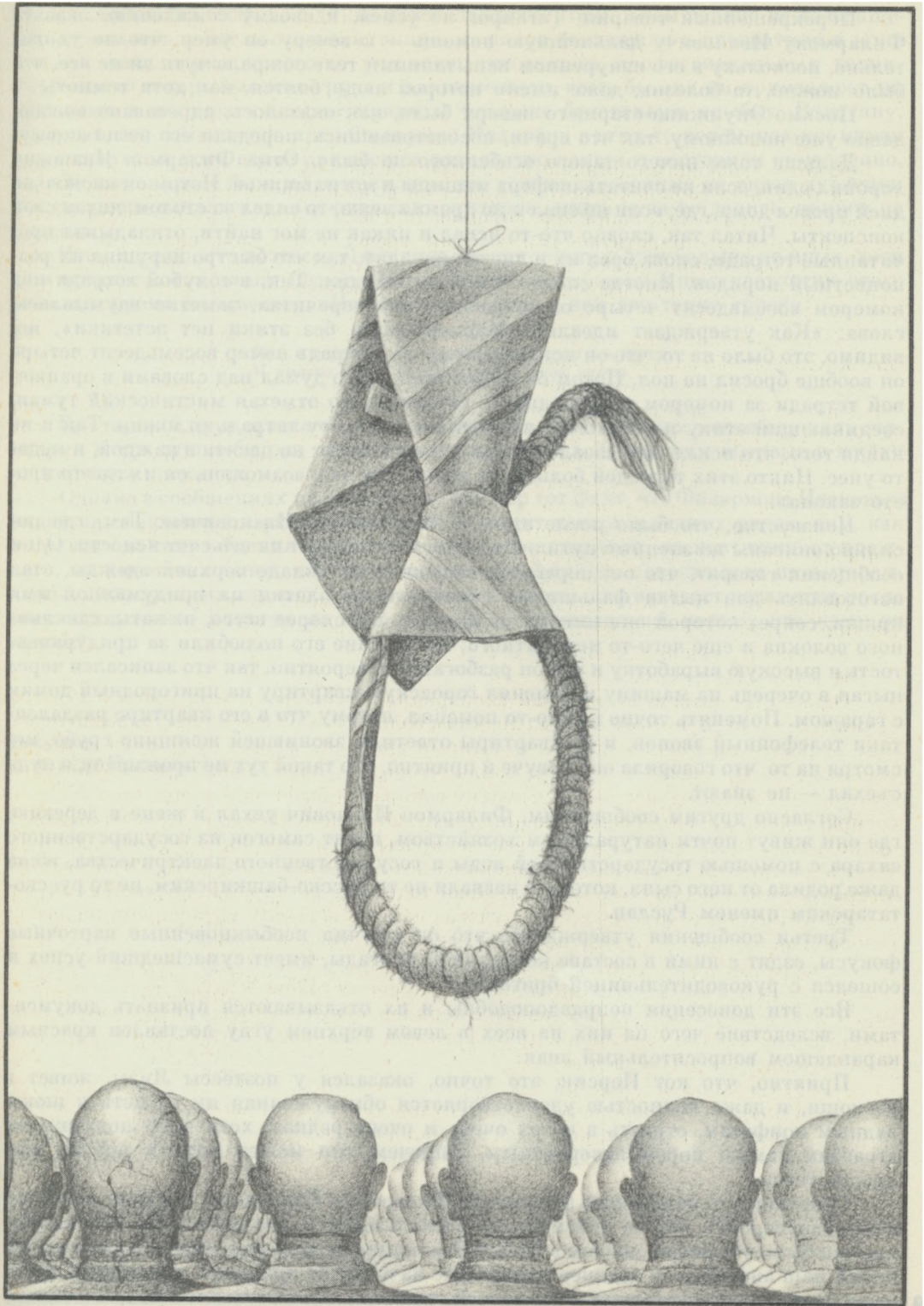
После чего коротко кашлянул, неудобно уронил голову и затих. Подоспела доктор, Филармона Ивановича выставили в коридор, откуда его медсестра позвала в палату, где его ждал, по ее словам, друг. Товарищ Таганрог с трудом приподнялся на локте и спросил сочувственно:

— Что отец твой? Помер?

По Филармону Ивановичу прошла судорога от волос на макушке, вставших дыбом, до пальцев на ногах, которые скрючило, и он совершил нечто самое для себя неожиданное из всего неожиданного, что он говорил и делал в эти роковые дни, а именно он двумя перстами перекрестил Таганрога, после чего судорога прошла.

— Видел, видел и такое, — сказал Таганрог, откидываясь на подушку. — Это никому не помогало, не поможет и тебе.

Когда Филармон Иванович уходил, гардеробщица вышла за барьер и с необыкновенным уважением подала ему пальто, потому что слух о посетителе, который крестился в этой больнице, уже разнесся среди младших служащих.



Перекрещенный товарищ Таганрог не успел, к своему сожалению, оказать Филармону Ивановичу дальнейшую помощь — к вечеру он умер, что не удивительно, поскольку в его изнуренном испытаниями теле сожрала чуть ли не все, что было можно, та болезнь, даже имени которой люди бояться, как дети темноты.

Письмо Онушкина-старшего наверх было, как оказалось, адресовано вождю, давно уже покойному, так что врачи, посоветовавшись, передали его не по адресу.

Дальше тоже ничего такого особенного не было. Отца Филармон Иванович хоронил один, если не считать шофера машины и могильщиков. Потом он несколько дней провел дома, где, если не спал и не дремал лежа, то сидел за столом, читая свои конспекты. Читал так, словно что-то искал и никак не мог найти, откладывал прочитанные тетради, снова брал их и листал наудачу, так что быстро нарушил их разнотипный порядок. Иногда словно что-то и находил. Так, в голубой тетради под номером восемьдесят четыре он несколько раз перечитал, заметно вдумываясь, слова: «Как утверждает идеалист Мариенбергер, без этики нет эстетики», но, видимо, это было не то, что он искал, потому что тетрадь номер восемьдесят четыре он вообще бросил на пол. Потом он опять-таки долго думал над словами в оранжевой тетради за номером девятнадцать: «Решительно отменяя мистический туман, соединяющий этику и онтологию в эстетике», но и эту тетрадь отложил. Так и не найдя того, что искал, он связал тетради в пачки, штук по десять в каждой, и куда-то унес. Никто этих тетрадей больше не видел, так что, возможно, он их где-то просто закопал.

Неизвестно, что было после этого с Филармоном Ивановичем. Там, где сильно описаны жизненные пути очень многих, тоже нет на его счет ясности. Одни сообщения говорят, что он, поработав сторожем на складе верхней одежды, стал изготавливать для цыган фальшивые оренбургские платки из придуманной ими пряжи, секрет которой они никому не выдают, но, скорее всего, из ваты, стеклянного волокна и еще чего-то непонятного; что цыгане его полюбили за придурковатость и высокую выработку и что он разбогател невероятно, так что записался через цыган в очередь на машину и поменял городскую квартиру на пригородный домик с гаражом. Поменять точно на что-то поменял, потому что в его квартире раздастся телефонный звонок, и из квартиры ответили звонившей женщине грубо, несмотря на то, что говорила она певуче и приятно, что такой тут не проживает, а куда съехал — не знают.

Согласно другим сообщениям, Филармон Иванович уехал к жене в деревню, где они живут почти натуральным хозяйством, гонят самогон из государственного сахара с помощью государственной воды и государственного электричества, жена даже родила от него сына, которого назвали не то русско-башкирским, не то русско-татарским именем Руслан.

Третьи сообщения утверждают, что он выучил необыкновенные карточные фокусы, ездит с ними в составе концертной бригады, имеет сумасшедший успех и сошелся с руководительницей бригады.

Все эти донесения неправдоподобны и их отказываются признать документами, вследствие чего на них на всех в левом верхнем углу поставлен красным карандашом вопросительный знак.

Приятно, что кот Персик, это точно, оказался у поэтессы Лизы, живет в роскоши, и даже полностью удовлетворяется обнаруженная им страсть к шоколадным конфетам, страсть в котках очень и очень редкая, хотя коты подвержены страстям самым порой невероятным. Впрочем, это может быть и другой кот, просто тезка.

Огорчает, что наивысшее начальство Филармона Ивановича, гуманно велевшее его трудоустроить, чем он почему-то не воспользовался, внезапно и без объявления причин было назначено послем в Новую Зеландию, куда вскоре приехал на гастроли некий наш ансамбль, и бывшее наивысшее начальство проявило нездоровый интерес к певице-соотечественнице с высокой грудью и длинными ногами, даже ездило



с ней вдвоем и без шофера в дикие новозеландские горы, в чем певица по возвращении отчиталась, а посла отозвали, сняли, из рядов исключили и превратили в заместителя начальника какого-то училища, готовящего профессиональных техников, так что теперь высокая грудь и длинные ноги, кому бы они ни принадлежали, вызывают в демократичном от природы человеке брезгливую улыбку. Воистину, все течет, все изменяется, хотя Филармон Иванович в этих-то переменах уж никак не участвует, и хотя новое наивысшее начальство нашли и поставили немедленно, так что ничто вроде бы и не изменилось, вот только завезенные на склад дубленки для рядового начальства, включая инструкторов, опять куда-то делись, концов не сыскать.

Неожиданно, что поэтесса Лиза ничего покровительства больше не ищет, хотя ей и предлагают, а пишет поэму о битве на поле Куликовом к шестисотлетию этого события, поэма называется «Пересветы» и есть в ней две такие строки:

Как в зеркала, смотрелись друг другу в щиты,  
И вместо врага каждый видел свои черты.

Ее старший друг сказал ей, что едва ли щиты того времени могли служить зеркалами и что лучше бы она писала прозу, и поэтесса Лиза с ним впервые в жизни поссорилась навсегда.

Однако в сообщениях не отражен до сих пор тот факт, что Филармона Ивановича видят на спектаклях в разных театрах. Он сидит теперь в задних рядах, ему, как и прежде, до самозабвения нравится все, что представляют, но, в отличие от прежнего, он смеется, плачет, переживает, шепчет реплики, подсказывая их актерам, хлопает изо всех сил, однако, как проникает в театры, как исчезает незаметно после спектакля, никто никогда не видел, что и не удивительно, потому что кому он нужен?

Рисунки  
Аскольда Кузьминского

---

# АВТОРСКОЕ ПРАВО

## НОВОЕ В ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ ОБ АВТОРСКОМ ВОЗНАГРАЖДЕНИИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЕ И ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ДЛЯ ПЕЧАТИ

Приказом Госкомиздата СССР от 16 июня 1989 года № 195 с 1 июля 1989 года введены в действие «Ставки авторского гонорара и расценки на художественно-графические и фотографические работы для печати».

Новый порядок и размеры оплаты труда внештатных художников и фотографов применяются во всех издательствах, предприятиях, учреждениях и других организациях, занятых издательской деятельностью.

Все художественно-графические и фотографические работы при издании произведений делятся на творческие и исполнительские. Право выбора вида взаимоотношений между автором и издающей произведение организацией — путем оформления издательского договора или трудового договора (трудоуого соглашения, наряда-заказа) — при выполнении творческих работ принадлежит автору.

Все исполнительские художественно-графические и фотографические работы для печати выполняются только по трудовому договору.

Размер вознаграждения за творческие художественно-графические и фотографические работы, выполняемые автором как по издательскому, так и по трудовому договору (трудоуому соглашению, наряду-заказу), определяется со-

глашением сторон при подписании договора в пределах установленных ставок, в зависимости от сложности идейно-художественной задачи и характера изобразительной формы (сюжетной, орнаментально-декоративной, шрифтовой). Диапазон в выборе ставки авторского вознаграждения достаточно широк: так, ставка вознаграждения за разработку макета издания установлена в размере от 50 рублей до 200 рублей; полосной иллюстрации — от 70 рублей до 280 рублей; плаката (сюжетного, сюжетно-декоративного, орнаментально-декоративного и монтажа из фото) — от 100 рублей до 900 рублей.

Значительно повышены по сравнению с соответствующими ставками авторского гонорара и расценками на художественно-графические работы для печати приказа по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года № 314, действовавшего до введения в действие приказа Госкомиздата СССР № 195 от 16 июня 1989 года, ставки авторского вознаграждения за воспроизведения (репродуцирование) в печати произведений изобразительного искусства и фотопроизведений, созданных не для воспроизведения в печати (живописи, станковой графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, фото и т. д.), а также за воспроизведение иллюстраций и фотопроизведений, приобретенных музеями и другими организациями.

Ставка вознаграждения за репродукцию в печатных изданиях (за исключением репродукций в листовой, настенной форме, а также монографических изданий, посвященных творчеству художников, при площади репродукций одного автора менее одного авторского листа) устанавливается в пределах от 7 рублей до 60 рублей.

Следует отметить изменение в размере оплаты за переиздание. В соответствии с п. 5 Положения об оплате труда штатных художников и фотографов, выполняющих художественно-графические и фотографические работы для воспроизведения в печати (приложение 2 приказа Госкомиздата СССР от 16 июня 1989 года № 195), каждое последующее издание произведений изобразительного искусства и фотографических произведений, изданное в соответствии с условиями договора как без текста, так и с текстом, в том числе с текстом на иностранных языках, оплачивается в размере 70 % ставок авторского вознаграждения; установленных для оплаты первого издания соответствующих произведений.

**Е. Охонько,**  
ст. юрисконсульт СЗО ВААП

---

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 26.10.89. Подписано в печать 18.01.90. М-22519. Формат издания 70×100/16. Бумага офс. № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 12,48. Тираж 22 000 экз. Заказ № 361. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2454.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

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



Итальянский театр из Милана «Студиоаззурро».  
Спектакль «Абстрактная камера».  
Гастроли в Ленинграде. ТЮЗ. Лето 1989 г.

Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 73 190

